

DOKTORI (PHD) ÉRTEKEZÉS

TÓTH ÁGNES

2020

**PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
FRANCIA KAPCSOLAT – KOMPARATISZTIKAI ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI
KUTATÁSI MŰHELY**

TÓTH ÁGNES

A tér és a test reprezentációi Maurice Carême műveiben

Doktori (PhD) értekezés

A doktori iskola vezetője: dr. Hargittay Emil DSc. egyetemi tanár

A Francia Kapcsolat kutatási műhely vezetői: dr. habil. Ádám Anikó egyetemi docens

és dr. Radvánszky Anikó egyetemi docens

Az értekezés témavezetője: dr. habil. Ádám Anikó egyetemi docens

BUDAPEST

2020

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE PÁZMÁNY PÉTER

ÁGNES TÓTH

***La représentation de l'espace et du corps dans
l'œuvre de Maurice Carême***

Thèse de doctorat

Sous la direction de : dr Anikó Ádám maître de conférences. HDR

BUDAPEST

2020

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE.....	7
Trajectoire bio-bibliographique	7
1. La vie et l'œuvre de Maurice Carême.....	9
2. Maurice Carême aux mille visages ?	16
I. La représentation de l'espace.....	30
1. L'espace et sa poétique	30
1.1 Maurice Carême, poète de l'espace	30
1.2 Thème et/ou image : la méthode bachelardienne.....	34
1.3 Le processus de création selon Gaston Bachelard	40
2. L'espace poétique chez Maurice Carême	46
2.1 L'espace liquide	47
2.2 Habiter le monde : la maison, le jardin, le nid	56
2.3 Les images de passage : dedans et dehors	68
2.4 « Nos dessins vécus » : le chemin.....	79
2.5 L'univers entre le haut et le bas	83
2.6 Lumière – obscurité	95
2.7 « Jeux de transparences ».....	101
2.8 L'espace circulaire	106
II. La représentation du corps	113
1. Faire corps avec l'espace selon Maurice Merleau-Ponty et Michel Collot ...	115
2. Le corps chez Maurice Carême.....	121
2.1 L'union directe : la main.....	124
2.2 La tête de la Méduse : <i>Médua, Nausica</i>	130
DEUXIÈME PARTIE.....	146
La double représentation	146
1. Paradigme de l'artiste : Peintre	146
2. Donner à voir.....	148
2.1 Les gestes picturaux	150
2.2 Le geste déictique : voici	155
3. Poèmes et dessins	159
3.1 <i>Mer du Nord</i> : Maurice Carême et Henri-Victor Wolvens	164

3.2 <i>Complaintes</i> : Maurice Carême et Félix De Boeck	171
3.3 <i>L'envers du miroir, Figures</i> : Maurice Carême et Marcel Delmotte...	176
4. Photographie : <i>Bruges</i> , la ville visible et lisible.....	183
CONCLUSION.....	193
BIBLIOGRAPHIE.....	199
ANNEXE	216
<i>Une vie</i>	216
<i>Lettre-dessin de Paul Delvaux</i>	217
<i>Mer du Nord</i>	218
<i>Complaintes</i>	221
<i>L'envers du miroir</i>	226
<i>Figures</i>	229
<i>Bruges</i>	230
RÉSUMÉ	236

INTRODUCTION

L'œuvre de Maurice Carême (1899–1978) présente une très grande variété d'expressions et recouvre bien des genres : recueils de poèmes, contes, romans, nouvelles, essais et traductions se succèdent. De nombreuses anthologies de ses poèmes ont été publiées ; parmi celles-ci, la plus récente (2017) est un choix anthologique publié chez l'éditeur belge *Espace Nord*¹. Vu sa diversité, l'œuvre du poète s'adresse à un public très vaste, de l'enfant à l'adulte. Elle fut reconnue, du vivant de son auteur, par maints prix littéraires² ; ainsi Carême fut-il nommé « Prince en poésie » à Paris, le 9 mai 1972. Sa renommée se répandit très vite à travers le monde. Ses écrits sont traduits en plusieurs langues et mis en musique par de nombreux musiciens³.

La poésie de Maurice Carême frappe par sa simplicité, par son lexique limpide, par l'absence d'emphase, par ses pensées sincères et évidentes. Il ne pouvait mieux exprimer son intention quand il exprima sa perception de la poésie : « La poésie doit demeurer, comme la vie dont elle n'est qu'une émanation, une chose concrète. Les vrais poètes portent en eux une sorte d'évidence lumineuse⁴ ». Le langage poétique que nous laisse Maurice Carême s'est ainsi forgé dans l'existence de tous les jours. Ses mots appartiennent au concret de son quotidien. Comme dit Anne Cassart, spécialiste de littérature pour la jeunesse, le livre devient grâce à l'écriture de Maurice Carême, « témoin de notre vie, de nos coutumes et de tout ce qui nous est familier⁵ ». Ce langage de tous les jours, le sens textuel précis, les pensées quotidiennes d'une rare profondeur dans leur énoncé poétique forment par eux-mêmes, selon

¹ *Nonante-neuf poèmes*, Choix anthologique et postface de DEMAESENEER, Rony, LIBENS, Christian et ROSI, Rossano Bruxelles, Espace Nord, n°361, 2017.

² Les prix littéraires en Belgique et à l'étranger. 1926, Prix Verhaeren (1926), Prix du Thyse (1930), Prix de littérature enfantine « Jeunesse » (1934), Prix triennal de poésie (1935), Prix Edgar Poe (Paris 1937), Prix Victor Rossel (1948), Prix de l'Académie française (1949 et 1954), Prix International Syracuse (1950), Prix Populiste de poésie (Paris 1951), Médaille de la Ville de Sienne (1956), Prix Félix Denayer (1957), Prix de la Poésie religieuse (Paris 1958), Prix du Président de la République française (1961), Prix de la Province de Brabant (1964), Prix de la Traduction du Ministère belge de la Culture néerlandaise (1968), Grand Prix International de poésie (France, 1968), Prix Européen (Italie, 1976). Les prix littéraires, relatifs aux œuvres de Maurice Carême, sont également mentionnés dans le chapitre « Bibliographie ».

³ Parmi les musiciens citons : Albert Gossiaux, René Bernier, Darius Milhaud, Jacques Stehman, Louis de Meester, Raymond Chevreuille, Michel Ciry, Flor Peeters, Jean Absil, Florent Schmitt, Norbert Rosseau, Charles Scharres, Robert Herberigs, Raymond Moulart, Francis Poulenc, Marcel Delannoy, Harry Cox, Jacques Leduc, Carl Orff, Henri Sauguet, René Berthelot, Edmund Pendleton, Nicolas Chevereau, René Defosse, Marc Berthomieu, Jacques Chailley, Marcel Corneloup, Jacques Casterède, Jean-Louis Petit, Guy-Philippe Luybaerts, Odette Gartenlaub, Bernard Haultier, Arthur Hoérée, Robert Planel, Julien Joubert, Michel Bosc, Paul Baudouin-Michel.

⁴ CARÊME, Maurice, *L'enfant et la poésie, L'âge d'or de la poésie, L'enfant poète*, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁵ CASSART, Anne, « La littérature de jeunesse après 1945 », In BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), *Littératures belges de langue française (1830–2000) Histoire & perspectives*, Bruxelles, Édition Le Cri, 2000, p. 501.

le critique hongrois de Maurice Carême, László Ferenczi (1937–2015), une simplicité « très complexe, savamment structurée » ; la musicalité de ses vers et la richesse des images puisent dans cette simplicité et en feront une poésie pure et claire⁶. Selon Paul Aron, chercheur en littérature belge de langue française, certains critiques ont fait à Carême une réputation de poète facile et scolaire, dans laquelle d’aucuns l’ont enfermé. Il n’en demeure pas moins vrai qu’il fut, continue Paul Aron, un poète « attentif à la matérialité des choses et de la nature, toujours lisible et musical, qui a le don d’observer le concret et de le dire sans fards⁷ ».

Le défi de notre travail sera de fouiller la complexité de cette simplicité élémentaire qui rend compte de la vie quotidienne dans son immédiateté. Regarder les choses comme si elles existaient pour la première fois, dire ces choses avec le ressenti de ce moment unique est tout l’art de la poésie. Les mots ordinaires, – « ces petits rien » comme Carême les nomme⁸ –, les faits les plus banals ou les plus humbles de la vie quotidienne, s’apparentent si souvent à des sujets beaucoup plus complexes, voire à des pensées de première conception, originales et primordiales ; d’où l’intérêt de questionner cette œuvre pour en surprendre, à travers l’écriture poétique, l’expérience créatrice et la perception d’un « être au monde » dont pouvait vouloir témoigner le poète.

Pour ce travail de thèse, nous nous sommes défini comme objectif particulier d’examiner les représentations de l’espace et du corps dans l’œuvre poétique de Maurice Carême ; la raison de ce choix tient au constat que si, dans ses poèmes, il aborde plusieurs thèmes, celui de l’espace y tient une place prépondérante. Il s’agit d’images ou de motifs récurrents qui reflètent l’expérience de l’homme par rapport à son milieu de vie quotidien. Se tourner vers le monde extérieur devient une poésie de l’espace, une spatialité vécue. Le paysage, les éléments naturels et les objets sont vivants dans une relation de réciprocité avec l’être humain. À la perception de l’espace appartiennent la corporalité, la sensualité, l’émotion, comme des émotions existentielles liées à la naissance et à la mort. Les images qui traversent et explicitent l’œuvre dans son ensemble complètent une conception cohérente du monde et de la poésie qui en est le reflet ; nous nous proposons également de les analyser.

Dans sa poésie, Carême utilise, en effet, les images tout à la fois selon sa perception extérieure des choses qui meublent son environnement dans la vie courante et selon la

⁶ Cf. FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique*, 1^{er} fascicule du n° 36, Luxembourg, Service du Livre Luxembourgeois, 1997, p. 1.

⁷ ARON, Paul, « Des années folles à la drôle de guerre », In BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), *Littératures belges de langue française (1830–2000) Histoire & perspectives*, *Op. cit.*, p. 143.

⁸ CARÊME, Maurice, « Ce petit rien », In *Défier le destin*, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir », 1987, p. 97.

perception tout intérieure qu'il s'en fait (maison, mur, fenêtre, escalier, chemin, etc.). Il en est ainsi également des gestes et de la corporalité qui correspondent aux réalités de la vie journalière et des sensations qui y sont attachées, tant fut profonde et vécue intensément sa proximité immédiate avec le monde des choses et avec la nature.

Ce que nous souhaitons dégager, c'est la représentation possible que s'est faite le poète de cette profondeur, de l'« entrelacs » selon une expression chère de Maurice Merleau-Ponty, percer un peu cette expérience-limite entre l'extériorité et l'intériorité dont témoigne la poésie par des images de l'espace et du corps. La quête de l'extériorité et de l'intériorité, les mouvements qui associent l'ouverture et la fermeture, les images de frontière qui indiquent cette ambivalence dans le monde de l'intermédiaire, dans cette limite entre-deux – nous sont des pistes pour relire l'œuvre de Maurice Carême.

Maurice Carême s'est toujours préservé d'explicitier son art poétique : « Un art poétique ? / Non, je n'en ai pas⁹. » – dit le poète. Les réflexions artistiques abordées dans son œuvre sont cependant nombreuses, nous les présenterons dans notre démarche d'analyse. Ce qui attirera notre attention, c'est la fréquence, dans son œuvre, de l'évocation du rôle du peintre comme prototype du créateur, la mise en valeur de sa vocation de « donner à voir ». Carême entretenait des relations amicales et professionnelles avec des peintres et créa, en commun, des œuvres avec eux. Des thèmes récurrents apparaissent déjà dans les titres de ses recueils : *Mer du Nord*, *Brabant*, *Mains*, *Figures*. Nous y ajoutons le titre *Bruges*, un livre « poème-photographie » sur la ville elle-même. Les thèmes y sont l'espace et le corps où les poèmes, les dessins et les photos se font écho.

Nous nous concentrerons, certes, en priorité sur les images de l'espace et du corps dans sa poésie ; mais la poétique spatiale et corporelle est également très présente dans la prose de Maurice Carême. Dans le cadre de cette thèse, nous proposons, en guise d'illustration, d'analyser deux nouvelles fantastiques qui nous paraissent très instructives en relation avec notre propos. Les deux récits en question sont *Médua* dont une partie fut retravaillée et publiée par Maurice Carême sous le titre *Nausica*, comme nous le détaillerons au moment venu. Le mythe de la Méduse et l'effet médusien sont à la base des intrigues des deux œuvres ; elles suscitent des questions sur la création et la représentation possible. Il est déjà fort révélateur de constater que le protagoniste de *Médua* est un poète, celui de *Nausica* est un peintre.

⁹ CARÊME, Maurice, « Je suis éternel », In *Être ou ne pas être*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, Collection « La Petite Belgique », 2008, p. 11.

Deux fils conducteurs structurent notre démarche critique. D'une part, relever les images fortes dans l'œuvre de Maurice Carême, en particulier celles de l'espace et du corps ; d'autre part, dégager une poétique de ces images, afin de repérer les démarches qui font de lui un poète des images, dans le respect de l'intuition poétique qui est la sienne de donner un contenu à voir. Manifestement influencé par son entourage de peintres avec lesquels il noue des contacts d'amitié, Carême porte une attention particulière aux activités picturales qui puissent s'accorder ou s'insérer dans son propre moyen d'expression.

C'est dans cette optique que nous avons divisé notre travail en deux parties. La première partie consiste à examiner les images dans l'ensemble de l'œuvre de Maurice Carême et à considérer la manière dont elles s'associent à valoriser la visibilité de l'écriture. La deuxième partie entend mettre en lumière une interférence possible entre les arts plastiques et poétiques dans son œuvre.

Notre hypothèse de base est que le langage limpide de Maurice Carême, est le résultat d'une position esthétique consciemment construite. La source de ce langage particulier est la visualité et la matérialité représentées ou caractérisées par des images liées aux lieux, aux objets et à leur tangibilité. Le poète, tout comme le peintre voit et touche la matière ; en contact physique avec elle, il la scrute, la travaille, la vit, se fait matière ou la fait sienne jusqu'à vouloir nous la représenter pour que nous la découvriions dans sa vérité intrinsèque ; l'un et l'autre, peintre et poète, tentent de nous faire voir l'irreprésentable.

La première partie de notre recherche rendra compte de façon plus large de l'œuvre de Carême selon les analyses thématiques et poétiques de la représentation de l'espace et du corps. Ces analyses seront introduites par des échos préliminaires relatifs à la trajectoire biobibliographique du poète et à son visage connu et/ou méconnu de la critique.

Dans une première étape, nous avons choisi, afin d'éclaircir cette approche d'une poétique de l'espace, de la lire à travers le filtre d'une réflexion de type philosophique ; nous nous inspirerons de la conception de Gaston Bachelard. Sa perception sera notre fil conducteur pour relever les images fortes de la poésie de Carême tout en créant un enchaînement dans leur représentation. La raison en est que le thème de l'espace aboutit, selon le prisme de la théorie bachelardienne, à une conception particulière de l'image poétique, autour de laquelle, précisément, se cristallise notre approche critique. Bachelard cherche, en effet, la portée profonde et ontologique de l'image : dans sa théorie de l'imagination, celle-ci tente de décrire les images, de révéler ses caractères matériels, visuels et tactiles, mais aussi de les saisir comme une expérience interne-externe, d'une manière herméneutique : découvrir les liaisons entre les images et les attitudes de l'homme face à l'existence. Après un cadrage

théorique et terminologique de la pensée de Bachelard, nous organiserons notre approche sous la forme d'un dialogue conceptuel à la recherche de points de connexion entre les deux auteurs.

Parmi les images de l'espace, nous relèverons, suivant le système bachelardien, les images qui s'imposent dans le contact avec l'élément liquide et, en quête de protection, avec la terre ; nous nous attarderons également aux images de passage, telles que la porte, la fenêtre qui assurent la communication et le mouvement dans l'espace, ainsi qu'au dynamisme du chemin. Nous insisterons aussi sur les mouvements sur un axe vertical et sur les images qui en assurent ce mouvement entre le haut et le bas. La valeur de la lumière et de son contraire, de l'obscurité seront exploitées, tout comme celle de la transparence liée à l'imaginaire poétique telle que la circularité, forme de préhension possible du monde.

Dans une deuxième étape, nous approfondirons, dans la poésie carêmiennne, la manière instinctive de saisir le monde de manière directe, dans une relation charnelle. À ce titre, les théories de Maurice Merleau-Ponty constituent la base de notre réflexion. Nous compléterons notre parcours théorique par les pensées de Michel Collot sur la présence du sujet dans l'espace par son propre corps. Parmi les représentations du corps, le rôle emphatique de la main et sa présence métonymique dans les poèmes justifient la vision tactile du monde. À cette fin, nous relèverons le rôle des gestes et des mains dans l'œuvre de Maurice Carême. Les mains participent à l'acte créateur, entrent en contact direct avec l'espace et le forment. Outre l'importance des mains dans les poèmes, le thème visage-œil-tête sera relevé par les deux nouvelles de Carême : *Média* et *Nausica*. Les deux récits traitant le mythe de la Méduse, émettent des questions sur la représentation comme processus créatif à travers le prisme de deux protagonistes : le poète et le peintre.

Dans la deuxième partie de la thèse nous présenterons les démarches d'une double représentation dans l'œuvre de Carême : les recueils de poèmes réalisés en commun avec des peintres. L'attention portée aux activités picturales s'accorde avec l'intérêt que Carême recherche dans son propre moyen d'expression : décrire le sensoriel, figurer les choses concrètes. Dans les chapitres préliminaires de cette partie, nous relèverons l'importance de plus en plus nette des beaux-arts dans la conscience poétique de Maurice Carême, la présence d'une « isotopie picturale » dans l'énoncé poétique, les références explicites aux techniques picturales. Après une énumération descriptive des œuvres publiées en contribution avec des peintres, dessinateurs, graveurs, nous présenterons quatre recueils plus en détails : *Mer du Nord* réalisé conjointement avec Henri-Victor Wolven, *Complaintes* avec la contribution de Félix De Boeck, et deux recueils *L'envers du miroir* et *Figures* illustrés par Marcel Delmotte.

Parmi les exemples évoqués, nous trouvons des démarches de création différentes. Le poème devance le dessin comme le ferait une démarche d'illustration. Un cas semblable, mais inversé, est celui du dessin qui devance le poème. Les dessins sont déclencheurs d'une création verbale « ekphrasis » ou « non-ekphrasis », le poème est une variation textuelle libre du dessin ou d'un détail de celui-ci. Dans la rédaction des recueils en général, les poèmes et les dessins ont été créés séparément et choisis au terme du sujet. Suivant les principes d'analyse précédents, nous nous concentrerons sur les images de l'espace et du corps dans les poèmes et les dessins des éditions citées. L'analyse des recueils est une mise en évidence du rapport de la poésie au dessin et à la fascination plastique de la peinture ainsi que sur le rapport du dessin au texte et à son champ métaphorique. Indépendamment des relations personnelles entre le poète et les peintres, cette analyse soulève des questions sur l'expression très visuelle de la poésie. Nous terminerons le travail par l'étude du recueil *Bruges* de Carême qui est unique tant par sa forme que par sa conception. Les poèmes apparaissent conjointement avec des photographies. Le poète invité à réaliser un recueil d'après des clichés pris de la ville de Bruges, est, dans une même démarche, spectateur et créateur d'une œuvre qui peut être lue et vue en même temps.

Des questions se sont posées au fil des lectures des poèmes et de la prose de Maurice Carême, mais aussi au cours d'analyses des critiques littéraires, d'études du milieu géographique et des arts où l'auteur avait vécu. Des zones de son œuvre furent ainsi mise au jour, en particulier les sujets qui l'avaient séduit et lui avait donné l'intuition de s'exprimer, ainsi que les relations qu'il avait nouées dans sa réflexion poétique, – en particulier avec le milieu des peintres belges. Un ensemble d'informations variées s'est ainsi accumulé qui a donné corps à notre travail de recherche ; informations, questions et réponses ont ainsi permis d'éclaircir les spécificités de l'art personnel de Maurice Carême.

PREMIÈRE PARTIE

Trajectoire bio-bibliographique

Dans le recueil *Littératures belges de langue française (1830–2000), Histoire et perspectives*, paru en 2000, Anne Cassart, citée ci-dessus, évoque Maurice Carême comme un poète connu par ses poèmes et ses contes écrits pour les enfants¹⁰. Paul Aron, dans le même recueil, mentionne le poète comme un écrivain qui se tient en marge des grandes tendances littéraires¹¹. László Ferenczi, dans son *Dossier* sur Carême écrit en 1992, le nomme « poète à mille visages¹² ». La réception critique montre ainsi un Carême perçu selon différents visages ; un recensement dans un chapitre préliminaire selon un itinéraire bio-bibliographique nous semble, dès lors, indispensable.

Des essais monographiques consacrés à l'œuvre carémienne paraissent déjà du vivant du poète. Le premier de ceux-ci fut écrit, en 1965, par Jacques Charles dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers à Paris¹³. Son confrère, Pierre Coran, auteur de littérature pour la jeunesse, publia ensuite en 1966, à Bruxelles, un essai sur Maurice Carême dans la collection « Portraits », chez l'éditeur Pierre de Méyère¹⁴. Dans la collection « Le miroir des poètes », chez Unimus de Tournai, un essai sur l'œuvre de Maurice Carême, suivi d'un choix de poèmes, fut aussi édité en 1969 par Gilbert Delahaye¹⁵. D'une part, des études et des essais ont ainsi été consacrés à son œuvre durant et après la vie du poète ; d'autre part, des anthologies et des parcours historiques de la littérature attribuent à son œuvre une place d'importance. Il en est notamment ainsi de *Panorama de la poésie française de Belgique* de Liliane Wouters¹⁶ ; de *Balises pour l'histoire des lettres belges* de Marc Quaghebeur,¹⁷ ; de *Littérature belge de langue françaises* de Michel Joiret et Marie-Ange Bernard¹⁸ ; du *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*¹⁹. Des parutions plus récentes réservent

¹⁰ CASSART, Anne, « La littérature de jeunesse après 1945 », *Op. cit.*, p. 501.

¹¹ ARON, Paul, « Des années folles à la drôle de guerre », *Op. cit.*, p. 143.

¹² FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.*, p. 31.

¹³ CHARLES, Jacques, *Maurice Carême*, Paris, Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1965.

¹⁴ CORAN, Pierre, *Maurice Carême*, Bruxelles, Éditeur Pierre de Méyère, Collection « Portraits », n°12, 1966.

¹⁵ DELAHAYE, Gilbert, *Maurice Carême*, Tournai, Unimuse, Collection « Le miroir des Poètes », 1969.

¹⁶ WOUTERS, Liliane, *Panorama de la poésie française de Belgique*, Bruxelles, Édition Jacques Antoine, 1976, p. 94, 184, 283.

¹⁷ QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 263–269.

¹⁸ JOIRET, Michel, BERNARD, Marie-Ange, *Littérature belge de langue françaises*, Bruxelles, Didier Hatier, 1999, p. 242–244.

¹⁹ *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, Collection « Encyclopaedia Universalis », 2000, p. 174–175.

également une place aux poèmes de Carême, par exemple celles de Colette Nys-Masure et Christian Libens, *Piqués des vers*²⁰ ; celles de Pascal Toussaint *C'est trop beau ! trop !*²¹ ; ou encore le recueil bilingue franco-néerlandais *Ceci n'est pas une poésie* qui rassemble des poèmes de Maurice Carême, sous la direction de Benno Barnard, Paul Dirkx et Werner Lambersy²². Il apparaît toutefois que la réception de son œuvre reste encore peu explorée. Il existe une sorte de précarité dans la réception de l'œuvre de Maurice Carême ; la critique semble négliger sa complexité.

Par ailleurs, nous remarquons un intérêt hors de Belgique pour l'œuvre de Maurice Carême ; c'est le cas de Rodica Lascu-Pop en Roumanie, de Renata Bizek-Tatara, en Pologne, l'un et l'autre chercheurs-universitaires qui ont publié des études relatives principalement à sa prose fantastique. En Hongrie, Ferenczi László, lauréat du Prix d'études littéraires Maurice Carême en 1991, qui avait eu un contact personnel très fort avec Maurice Carême, fut très impliqué dans la diffusion et l'interprétation de la poésie du poète. Il est l'auteur du *Dossier : Maurice Carême* paru en 1992 au Service du Livre Luxembourgeois, collection « Littérature française de Belgique », contenant sa biographie, un choix de ses œuvres et une analyse²³. Notons cependant que sa poésie reste plutôt restreinte à sa réputation d'auteur pour les enfants, même si celle-ci demeure valeur incontestable de l'auteur. Comme nous l'avons évoqué dès le début, l'œuvre de Carême est très diversifiée tant par sa richesse générique que par la variété du public auquel elle est destinée.

Dans les chapitres suivants, nous parcourrons la vie de Maurice Carême en relevant les moments déterminants et les œuvres significatives de son itinéraire littéraire, et ses multiples visages vus par sa réception critique. Le suivi biographique et bibliographique laisse percevoir les aspects variés de l'œuvre de Carême, souvent oubliés, même si ceux-ci occupent, dans la littérature d'expression française de Belgique, une place importante.

²⁰ NYS-MASURE, Colette et LIBENS, Christian (dir.), *Piqués des vers*, Bruxelles, Espace Nord, Collection « Anthologie Poétique », 2014, p. 92–96.

²¹ TOUSSAINT, Pascal, *C'est trop beau ! trop !* Cinquante écrivains belges, Anthologie thématique, Bruxelles, Édition Samsa, 2015, p. 195–196.

²² BARNARD, Benno, DIRKX, Paul et LAMBERSY, Werner (dir.), *Ceci n'est pas une poésie*, Anthologie belge francophone, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas, 2005, p. 214–219.

²³ FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique*, Op. cit.

1. La vie et l'œuvre de Maurice Carême²⁴

Né à Wavre (Belgique) le 12 mai 1899, Maurice Carême vécut sa vie dans l'environnement familial modeste d'une famille de cinq enfants (dont deux sont décédés peu après leur naissance²⁵) ; le père est peintre en bâtiment et la mère tient une petite boutique de quartier. Son enfance fut heureuse dans l'ambiance affectueuse de sa famille, dans l'écoute des fables racontées par sa mère, parmi les jeux d'enfants et les promenades dans la nature aux mille décors de cette province belge du Brabant wallon ; une nature qui, sans nul doute, fut une réelle source d'inspiration pour le futur poète. Il fit des études primaires et secondaires dans sa ville natale (de 1905 à 1914) après lesquelles il entra à l'École normale de Tirlemont, ville proche de Wavre, où il fut brillant élève. Son professeur à l'École normale, l'écrivain Julien Kypers (1892–1967), l'encouragea dans son élan poétique et le sensibilisa à la poésie française du début du XX^e siècle²⁶. Dans le même temps, le jeune poète découvre les grands poètes de Flandre dont les vers rythmés l'inspireront.

Dès la fin de la Première Guerre Mondiale, il fut nommé, en 1918, instituteur dans la périphérie de Bruxelles, à Anderlecht. C'est dans cet environnement scolaire, qu'il fit la rencontre de son épouse, Andrée Gobron (1897–1990), surnommée « Caprine » ; également institutrice, elle était la sœur de l'artiste peintre Roger Gobron (1899–1985). Leur mariage fut célébré en 1924.

Commençant à être connu dans le milieu de la capitale du pays, Carême côtoya le réseau littéraire. C'est ainsi qu'il créa et dirigea, en 1919, la revue littéraire *Nos jeunes*. Celle-ci lui deviendra très vite une porte d'entrée dans les cercles des jeunes poètes. Sous sa direction, la revue *Nos jeunes* prit, en 1920, le nom de *La Revue indépendante*. Ce sera le point de départ de ses premiers contacts littéraires et artistiques, en particulier avec le poète et le peintre Edmond Vandercammen (1901–1980) et le peintre Félix De Boeck (1898–1995)²⁷. Il collabora également à la revue futuriste *Anthologie*, fondée et dirigée par l'écrivain Georges Linze (1900–1993), et publia des poèmes dans la revue *L'Équerre*, périodique aussi

²⁴ Dans ce parcours biographique nous nous appuyons principalement sur les travaux de FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.* et BERNARD, Marie-Ange, « Maurice Carême », *Nouvelle Biographie Nationale 14*, Bruxelles, Édition de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2018, p. 50–53.

²⁵ Les sœurs et frères de Maurice Carême : Joséphine, née en 1898 (mort à l'âge d'un jour) ; Germaine-Augustine, née en 1901 ; Georges-Isidore, né en 1904 et Marcel-Gustave, né en 1907 (mort à l'âge de huit mois).

²⁶ Carême consulte avec ferveur les trois tomes de *l'Anthologie des poètes français contemporains* (1906) de Gérard Walch (1865–1931). Cf. BERNARD, Marie-Ange, « Maurice Carême », *Art. cit.*, p. 50.

²⁷ Cf. FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.*, p. 3.

futuriste²⁸. Carême contribua à d'autres revues de l'époque, notamment à *La Revue sincère*, fondée en 1922 par le professeur de littérature française à l'Institut supérieur de commerce d'Anvers, Léon Debatty (1884–1927) et le magistrat Joseph-Marie Jadot (1886–1967)²⁹. Dans les *Cahiers* de cette revue, il publia son premier recueil de poèmes, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*. Ce recueil, publié en 1925, fut suivi par d'autres recueils de poèmes parmi lesquels, il faut citer l'*Hôtel bourgeois*, publié en 1926, qui lui vaut le « Prix Verhaeren » à Paris, *Chansons pour Caprine*, publié en 1930, pour lequel il reçoit le « Prix du Thyse » à Bruxelles, et *Reflets d'hélices*, publié en 1932. Dans un autre genre littéraire, Carême s'essaya au roman ; il publia en 1928 *Le Martyre d'un supporter*, une histoire d'addiction sur fond de satire sociale³⁰.

Ces premières œuvres furent fortement influencées par les écoles de littérature de cette époque durant laquelle le surréalisme et le futurisme impressionnèrent fondamentalement Maurice Carême. Dans ce contexte, il fit, en 1930, une découverte qui sera source de répercussions essentielles dans sa démarche poétique : celle de la poésie écrite par les enfants. Cette découverte se produisit au cours d'une expérience pédagogique : les enfants de la classe de sa femme, ayant lu une poésie du poète au cours de leurs travaux, se sont mis spontanément à créer des vers dans lesquels – selon les dires du poète lui-même – « abondaient les trouvailles³¹ ». L'expérimentation continua et le poète lui-même encouragea ses élèves à poursuivre en ce sens ; il conclut : « Le résultat fut tout aussi surprenant. Et les poèmes s'amoncelèrent, toujours aussi frais, toujours aussi originaux. La source s'avérait intarissable, et j'avoue que, durant des mois, je fus bouleversé par cette découverte³². » Ces poèmes (écrits par les enfants) furent réunis dans le recueil *Poèmes de Gosses* publié en 1933 avec une

²⁸ Marqué par les théories futuristes développées par Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), Georges Linze fonde le *Groupe d'Art Moderne de Liège* où il s'entoure de graveurs, de dessinateurs et de poètes. Outre sa revue *Anthologie* (1920–1940), il collabore à la revue *L'Équerre* (1928–1939), revue futuriste dédiée en particulier à l'architecture et à l'urbanisme. Sous sa direction artistique, la revue donne également place aux productions littéraires parmi lesquelles nous trouvons des poésies de Maurice Carême. Cf. CHARLIER, Sébastien, « De la revue d'avant-garde à la reconnaissance publique : la collaboration entre architectes et plasticiens à Liège dans les années 1930 », *In Situ*, 32 | 2017, p. 5. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15061> [consulté le 19/05/2020]

²⁹ Cf. VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu : la littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004, p. 52.

³⁰ Le roman vient d'être republié chez l'Éditeur Espace Nord en 2019. Dans la postface de l'édition, Denis Saint-Amand constate tout d'abord qu'avec une thématique footballistique, Carême s'éloigne des intérêts néoclassiques répandus durant l'entre-deux-guerres ; avec le cadre social circonscrit, ses observations d'un microcosme bruxellois, le roman s'encadre dans la veine régionaliste qui « donne aux lecteurs un témoignage d'époque sur la représentation du football, sur les valeurs et les mœurs de la petite-bourgeoisie [...] ». SAINT-AMAND, Denis, Postface à CARÊME, Maurice, *Le Martyre d'un supporter* (1928), Bruxelles, Espace Nord, n°376, 2019, p. 176.

³¹ CARÊME, Maurice, *Mon évolution poétique*, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

³² *Idem*.

introduction liminaire de Maurice Carême lui-même dans laquelle il fait part de son admiration devant l'« aptitude innée de l'enfant à la poésie³³ » mais dans laquelle se dégage aussi une nouvelle conception de la poésie : « Être poète consisterait donc à retrouver sous les sédiments apportés par les coutumes, les morales, les habitudes, les intérêts, cet état de disponibilité, de gratuité absolues qui, en nous rendant pareils au vent, au soleil, aux nuages, nous replonge dans le courant même de la vie³⁴. » L'expérience ne s'arrêtera pas là ; en 1936, il publia *Proses d'enfants*, occasion d'y faire état et de commenter des journaux, des lettres, des dessins et des contes réalisés par des enfants. Ce sera, pour Maurice Carême, une remise en question fondamentale au cours de laquelle il revint à une grande simplicité de ton. Ce fut aussi le moment où s'intensifia le parcours poétique de Maurice Carême.

L'année 1931 sera marquée par un événement d'une réelle importance. Maurice Carême fut, en effet, l'un des fondateurs du *Journal des Poètes*, une revue exclusivement consacrée à la poésie, dans une équipe composée de Géo Norge (pseudonyme de Georges Mogin, 1898–1990), Pierre Bourgeois (1898–1976), Georges Linze et Edmond Vandercammen³⁵.

En 1933, il fit construire, à Anderlecht, la « maison blanche », à l'image des maisons anciennes de son Brabant ; elle s'élèvera avenue Nellie Melba, n°14. C'est là que fut établi, durant l'année 1975, le siège de la Fondation Maurice Carême puis, en 1978, le Musée Maurice Carême.

En 1935 il publia le recueil *Mère*, auquel il travaillait depuis 1930. Il s'agit d'un des chefs-d'œuvre du poète. *Mère* constitue une étape majeure et un tournant tout aussi radical que définitif pour son art poétique : l'accès de son art à une simplicité complexe et profonde, à la pureté du langage, un but si ardu à réaliser. Dans ce recueil, inspiré par les souvenirs de son enfance, l'image de la mère domine qui se fait garante de toutes les valeurs positives. La simplicité profonde des vers du recueil *Mère* ouvrit l'attention des critiques littéraires et du milieu artistique : l'œuvre reçut, en 1938, le « Prix Triennal de poésie » en Belgique ; en

³³ CARÊME, Maurice, *Poèmes de Gosses*, Paris-Bruxelles, L'églantine, 1933, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 11–12.

³⁵ Voici un extrait de la Communication d'Edmond Vandercammen à la séance mensuelle du 13 mars 1976 : « Au début de février 1931, quelques poètes épris de fraternité se réunissaient Avenue de la Floride, dans l'accueillante maison de Norge pour échanger leurs propos relatifs à la création d'un *Journal des Poètes*. Parmi eux, il y avait Pierre Bourgeois (qui avait imaginé cette aventure après celle de *7 Arts*), Maurice Carême, Georges Linze, Norge et moi-même. Pierre-Louis Flouquet n'y était pas, mais je suggérai de lui demander de s'unir à nous pour réaliser notre dessein. [...] Le 4 avril suivant sortait de presse le premier numéro du *Journal des Poètes*. Son programme ? Poésie, rien qu'un simple mot, mais il contenait en même temps notre ferveur et notre souci d'universalité. » VANDERCAMMEN, Edmond, « L'aventure collective du Journal des Poètes », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LIV, n°1, Bruxelles, Palais des Académies, 1976, p. 30.

France, le compositeur Darius Milhaud mit en musique douze poèmes du recueil. Sa *Cantate de l'enfant et de la mère* fut présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1938³⁶ et un an plus tard à Paris, Salle Gaveau. Parallèlement, Carême obtint, en 1937 à Paris, pour son nouveau recueil *Petite Flore*, le « Prix Edgar Poe ».

Peu avant l'embrasement européen de la Deuxième Guerre Mondiale, Carême écrivit, en 1939, les premiers poèmes de *La lanterne magique*, recueil qui fait état de la recherche de la simplicité et de la musicalité de la langue, publié seulement en 1947. Pendant la guerre, Carême continue à travailler, il collabore à la revue *Les Lettres Mosanes*³⁷, où parmi les collaborateurs se trouvent également Albert Mockel (1866–1945) et Jean Tousseul (1890–1944). Plusieurs de ses poèmes ont été écrits dans cette période de guerre, mais il ne publie, clandestinement en 1941, qu'un seul recueil *Petites légendes*, paru en édition hors commerce à l'enseigne des Éditions Quatre Vents, et réédité en 1949. Les années de guerre seront aussi un tournant dans l'orientation de Maurice Carême : en 1943, il quitta l'enseignement pour se consacrer entièrement à la littérature.

Après la guerre, il publie d'abondance : des recueils de poèmes (*Femme*, 1946 ; *La maison blanche*, 1949³⁸), des contes (*Contes pour Caprine*, 1948 ; *Le ruban pompadour*, 1948), et un roman (*La bille de verre*, 1951) paraissent successivement. Il participe activement en 1946 à la relance du *Journal des Poètes* et, dans la suite, aux Biennales internationales de Poésie de Knokke, rencontres initiées à partir de 1952 par Arthur Haulot (1913–2005), futur

³⁶ Une référence intéressante à la Hongrie : deux poèmes, le numéro VIII et le numéro XXXI de ce recueil intitulé *Mère* furent publiés en février 1939 dans la revue hongroise *Le travail*, dirigée par le poète Lajos Kassák (1887–1967), chef de file de l'avant-garde hongroise. Les poèmes ont été traduits en hongrois par János Vajda jr (1907–1944), poète, journaliste. László Ferenczi établit deux hypothèses concernant la parution de ces deux poèmes : le traducteur, János Vajda, fut correspondant de Budapest pour le journal *Le Monde* de Paris dont le rédacteur était Augustin Habaru. Il est probable que Vajda doive la connaissance des poèmes de Carême à Habaru. Deuxième hypothèse, selon Ferenczi : le 20 mai 1938, à l'Orchestre Philharmonique de Bruxelles, furent présentés dans le cadre d'un même concert *Allegro Barbaro* du compositeur hongrois Béla Bartók (1881–1945) et la *Cantate de l'enfant et de la mère* du compositeur français Darius Milhaud (1892–1974) mise en musique d'après les poèmes de Carême. Le carnet du concert contenait les textes de Carême. Il est probable que Bartók a transmis les textes à Kassák. Cf. FERENCZI László, « Relire Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 89–91 ; FERENCZI László, « Maurice Carême – visszatérés a költészethez », *In KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, „de nem felelnek, úgy felelnek”*, Pécs, Janus Pannonius, 1992, p. 191–197. URL : <http://mek.oszk.hu/05800/05846/pdf/nemfelelnek12.pdf> [consulté le 19/05/2020]

³⁷ Basée à Namur, la revue fut fondée en 1939 et animée par François Bovesse et Adelin-Pierre Dohet. Cf. SAINT-AMAND, Denis, « Bohèmes, oubliés et maudits », *Textyles*, Revue des lettres belges de langue française, 53 | 2018 : « Malédictions littéraires », p. 16. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2863> [consulté le 19/05/2020]

³⁸ C'est un recueil dédié à la maison, à sa région natale, le Barbant et à la famille. Divisé en chapitres, il contient plusieurs poèmes publiés déjà dans *Femme* et dans *Petites légendes*.

directeur de la revue³⁹. Lors de ces occasions d'échanges, Carême lie de nombreux contacts littéraires et se présente également en tant que traducteur sensible aux autres cultures. Ses ambitions de traducteur prennent de l'élan en 1959 quand, lors des Journées de la poésie de Wommel, après sa lecture à voix haute de ses traductions françaises de poètes flamands, Carême fut invité à composer une anthologie bilingue de la poésie néerlandaise. Il réalisa deux recueils de traduction : un ouvrage bilingue qui paraîtra en 1967 sous le titre *Anthologie de la poésie néerlandaise, Belgique (1830–1966)*, et, encouragé par le succès international de cette anthologie, son deuxième ouvrage qui sera publié en 1973 : *Les Étoiles de la poésie de Flandre : Guido Gezelle, Karel van de Woestijne, Jan van Nijlen, Paul van Ostayen*⁴⁰.

Au tout début de la deuxième moitié du XX^e siècle, Maurice Carême remit à nouveau en question son expression poétique. Il s'essaya à faire converger la simplicité complexe de ses vers et la magie de l'image, comme le constate László Ferenczi : se réalise ainsi une « véritable alchimie poétique grâce à des images dont l'adéquation au texte sera telle que personne ne verra plus de celui-ci que la nudité transparente⁴¹ ». Dans les œuvres publiées durant cette période, notamment *La voix du silence* (1951) – recueil consacré au souvenir de sa mère décédée –, *L'eau passe* (1952), *Images perdues* (1954), *L'oiseleur* (1959), *La flûte au verger* (1960), *En sourdine* (1964), c'est une écriture d'une concision profonde qui se révèle sous une forme épurée où la merveille de l'enfance ne cesse d'engendrer l'ambition du poète. Il en est également ainsi dans ses recueils adoptés par les enfants qu'il publia régulièrement : *Volière* (1953), *Le voleur d'étincelles* (1956), *Pigeon vole* (1958), *La cage aux grillons* (1959), *La grange bleue* (1961), *Pomme de reinette* (1962), *Le mât de cocagne* (1963), *Fleurs de soleils* (1965).

C'est à cette période, à la Pentecôte 1954, que Maurice Carême fit un premier séjour à l'Abbaye d'Orval (Sud de la Belgique), une Abbaye de Moines cisterciens. Début d'une nouvelle période de créativité, d'ouverture et d'approfondissement de ses réflexions sur l'existence, sur le monde et sur la poésie. C'est dans cette Abbaye, où il fit plusieurs séjours jusqu'en 1970 ; une période de réflexion pendant laquelle Maurice Carême entama de longs entretiens philosophiques et théologiques avec les moines. C'est là et durant cette même

³⁹ Cf. FRÉCHÉ, Bibiane, « La création des biennales de poésie de Knokke en 1952 ou l'ascension tranquille du *Journal des Poètes* sur la scène littéraire internationale », *La circulation internationale des littératures*, Université de Lausanne, Études de Lettres, n°1–2, 2006, p. 237–254.

⁴⁰ Sur son activité de traducteur, sur ses traductions d'autres langues, notamment du russe, voir GODART, Anna, « Maurice Carême : une aptitude infinie à être heureux », In GRAVET, Catherine (dir.), *Traductrices et traducteurs belges*, Université de Mons, Service de Communication écrite, Collection « Travaux et documents », n°1, 2013, p. 13–28.

⁴¹ FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.*, p. 5.

période qu'il approcha, dans sa réflexion, les écrits de philosophes, de grands mystiques, et de sages de l'Inde ; là aussi qu'il découvrit le Zen, mais aussi les œuvres de Teilhard de Chardin et de Rabindranath Tagore⁴². Dans cette ambiance spirituelle, il écrivit son recueil *Heure de grâce*, édité en 1957, en exergue avec les propos de Ruysbroeck l'Admirable⁴³, grand spirituel brabançon du XIV^e siècle : « De quelque manière ou sous quelque nom qu'on se représente Dieu comme Maître de tout le créé, l'on est toujours dans le vrai⁴⁴. »

C'est dans l'environnement paisible de l'Abbaye et dans la campagne brabançonne que Carême entame la création d'un autre ouvrage dédié à sa région natale : en 1967, il publia le recueil *Brabant*, un hymne pour son pays natal et pour la nature avec laquelle il vécut en symbiose.

D'autres paysages que ceux de la région wavrienne ou ceux de la solitude abbatiale l'inspirèrent ; ceux de la Mer du Nord à Coxyde ou à Heist (Belgique). À Coxyde, il séjourne chez son ami, le peintre Henri-Victor Wolvens (1896–1977) avec qui il poursuit une collaboration artistique : en 1968 et en 1971, Carême publia deux œuvres sur la Mer du Nord avec des dessins d'Henri-Victor Wolvens. Le peintre illustra deux recueils écrit pour les enfants, en 1968 *À cloche-pied* et en 1977 *Au claire de la lune* et, la 3^e édition du recueil *Brabant* en partenariat avec les peintres Hubert Malfait (1898–1971) et Félix De Boeck (1898–1995) parue en 1976.

Les collaborations artistiques eurent une grande importance dans l'œuvre de Carême. Plusieurs peintres illustrèrent ses recueils : Michel Ciry (1919–2018) *La lanterne magique* (1947) et *Contes pour Caprine* (1948) ; Félix De Boeck contribua à l'édition du recueil *Complaintes* paru en 1975 ; Serge Creuz (1924–1996) participa aux éditions adaptées pour les enfants comme *La grange bleue* (1961), *Fleurs de soleils* (1965), *Pomme de reinette* (1962) ; Léon Navez (1900–1967) apporta son concours au livre *La Bien-Aimée* (1965) ; Roger Somville (1923–2014) réalisa des illustrations pour *L'arlequin* de 1970 et dans l'édition d'un album de grand luxe, *Une vie*, publié en 1972. Au-delà des ouvrages issus de ses relations avec les peintres, il faut aussi mentionner le recueil *Bruges*, paru en 1963, accompagné de photos de Fulvio Roiter (1926–2016).

⁴² Cf. *Idem*.

⁴³ Né dans le village Ruisbroeck, en Brabant, vécut de 1293 à 1381, il est un grand mystique flamand. Son mysticisme, souvent lié au celui de Maître Eckhart, – d'après Benoît Beyer De Ryke – « s'inscrit en fait davantage dans la ligne de la mystique amoureuse des cisterciens et des béguines ». Cf. BEYER DE RYKE, Benoît, « Ruusbroec, en son temps et dans les siècles », *Textyles*, Revue des lettres belges de langue française, 28 | 2005, « La Belgique avant la Belgique », p. 19–29. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/426> [consulté le 19/05/2020]

⁴⁴ CARÊME, Maurice, *Heure de grâce*, Bruxelles, chez l'auteur, 1957, p. 7.

En 1973, il se lie d'amitié avec le peintre Marcel Delmotte (1901–1984) qui illustra trois de ses recueils : *L'envers du miroir* et *Almanach du ciel* en 1973, *Figures* en 1977 qui fut un de ses derniers recueils publiés avant sa mort.

Vers la fin de sa vie, des sujets plus graves dominent ses livres ; par exemple, dans *Le sablier* (1969), *Entre deux mondes* (1970), *L'envers du miroir* (1973), *Pourquoi crier miséricorde ?* (1974), *De feu et de cendre* (1974) ou *Complaintes* (1975) ; la voix inquiète du poète envoûte sa production poétique. Il en est de même de sa prose, où cette voix prime sur le fond ; par exemple, dans le roman *Trou dans la tête*, publié en 1964. Parmi ses dernières publications figure la nouvelle fantastique *Médua*, paru en 1976, une histoire hallucinante commencée en 1950 et retravaillée plusieurs fois avant sa parution en même temps que la nouvelle *Nausica*.

Maurice Carême est décédé à Anderlecht, le 13 janvier 1978, en laissant plusieurs œuvres inédites. Après sa mort, onze recueils ont été publiés à titre posthume sous la direction de la Fondation Maurice Carême ; en ordre chronologique : *Défier le destin* (1987), *De plus loin que la nuit* (1993), *Et puis après...* (2004), *Être ou ne pas être* (2008), *Le château sur la mer – Contes fantastiques. Contes insolites* (2008), *Du ciel dans l'eau* (2010), *Souvenirs* (2011), *Le Jongleur* (2012), *L'Évangile selon Saint Carême* (2013), *Fables* (2014) et *Sac au dos* (2015).

2. Maurice Carême aux mille visages ?

László Ferenczi clôt son *Dossier* sur Carême par les mots suivants : « Un poète de la stature de Carême a mille visages. Et c'est ainsi qu'il est devenu un poète lu et relu dans le monde entier⁴⁵. » Dans la suite, nous esquisserons la pluralité de la réception critique de Maurice Carême, ses « mille visages » qui se sont profilés déjà durant sa vie, puis jusqu'à la dernière parution des critiques de son œuvre.

Le visage le plus connu, répandu communément par la critique, de Carême est sa réputation en tant que poète des enfants. L'introduction d'une anthologie sur la littérature belge, parue en 2008, ne laisse aucun doute ; « Maurice Carême s'est acquis une place de choix dans le cœur des écoliers en construisant une ode au bonheur⁴⁶ ». Ses poèmes adoptés par les enfants lui font très tôt une notoriété qui fait de lui un poète aimé et récité par les enfants ; ceci déjà durant sa vie. La réception critique enferme d'habitude Carême dans ce rôle, même si une autre interprétation est souvent évoquée. Par exemple, l'ouvrage *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours* de Robert Frickx et Michel Joiret, paru en 1977, un an avant la mort de Carême ; cet ouvrage présente l'œuvre « considérée parfois comme destinée aux enfants » chargée, au contraire, de gravité par « des poèmes d'une densité surprenante chez celui qui demeure aux yeux du plus grand nombre "le voleur d'étincelles"⁴⁷ ».

Le poète, lui-même, s'exprime ainsi à cet égard : « La critique a souvent voulu masquer chez moi le poète profond pour exalter le poète "pour enfants". Or, je n'ai jamais écrit spécialement pour les enfants. J'ai écrit des poèmes dont la simplicité convenait aux enfants⁴⁸. » Juste après la mort de Carême, l'écrivain et journaliste Jacques De Decker (1945–2020) lui rend hommage dans *Le Soir*, quotidien belge de langue française, comme suit :

Il faut souhaiter maintenant que la postérité retienne aussi l'« autre » Carême, celui qui n'écrivait pas pour les petits (il n'a jamais caché qu'il fut lui-même le premier surpris par le succès auprès des enfants d'un livre comme *La Lanterne magique*, par exemple) mais

⁴⁵ FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ QUAGHEBEUR, Marc, *La Belgique en toutes lettres*, Textes assemblés par JAGO-ANTOINE, Véronique et ROBAYE, Hugues Vol. I : *Le pays* ; Vol. II : *L'Histoire et les hommes* ; Vol. III : *Tranches de vie*, Bruxelles, Luc Pire, Collection « Espace Nord », 2008. Maurice Carême figure avec son poème *L'artiste*, dans le Volume III, dans le chapitre « Les Travaux et les Jours », sous-chapitre « Beaux-Arts », p. 175.

⁴⁷ FRICKX, Robert, JOIRET, Michel, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, Paris, Fernand Nathan ; Bruxelles, Éditions Labor, 1977, p. 199.

⁴⁸ « Carême par lui-même », entretien avec GRODENT, Michel, *Le Soir Illustré*, quotidien belge de langue française, Bruxelles, article paru le 25/09/1975 à l'occasion de la parution du disque des récitations du poète, intitulé *Carême par lui-même*.

qui a trouvé les mots les plus denses et les plus évidents pour exprimer quelques grands thèmes de la condition humaine⁴⁹.

Pour De Decker, le poète est « avant tout un grand initiateur⁵⁰ » qui fait lire les enfants, et qui est en même temps « ce grand incompris paradoxal⁵¹ » qui cache beaucoup d'énigmes à dévoiler.

L'enfance reste toujours une clé importante dans l'interprétation de l'œuvre du poète. Robert Frickx et Jean Muno dans *La littérature française de Belgique*, paru en 1979, mentionnent le poète avec Pierre Coran (1934–) parmi ceux qui ont fait « de l'enfance leur fief réservé⁵² ». Selon le poète Jacques Charpentreau (1928–2016), le message de Carême passe « à travers le filtre de l'enfance⁵³ ». Par ailleurs, le poète Pierre Emmanuel (1916–1984) y perçoit la sagesse du poète qui garde la « jeunesse de l'accueil⁵⁴ ». Selon François-Xavier Lavenne, directeur de la Fondation Maurice Carême, l'enfance « donne à l'écriture de Maurice Carême sa "structure d'horizon"⁵⁵ », elle est la « puissance de déterritorialisation qui insuffle la légèreté au creux de la gravité⁵⁶ ».

Le poète de la joie, celui qui chante la légèreté, le bonheur de vivre, c'est un autre visage de Carême qui s'est répandu. Un choix de poèmes publié en 1971 porte même le titre *Maurice Carême, poète de la joie*⁵⁷. Par cette joie de vivre, il est rapproché de Géo Norge⁵⁸,

⁴⁹ DE DECKER, Jacques, « Ce ciseleur qui était un initiateur... », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles, article paru le 17/01/1978.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ DE DECKER, Jacques, « 1945–1970 : les exils et le Royaume », In TROUSSON, Raymond, CELS, Jacques, DE DECKER, Jacques, ENGEL, Vincent, GOOSSE, André, DELSEMME, Paul, *1920–1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995, p. 78.

⁵² FRICKX, Robert, MUNO, Jean, *La littérature française de Belgique*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, 1979, p. 91.

⁵³ CHARPENTREAU, Jacques, « Maurice Carême et l'enfance », In *Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 132.

⁵⁴ EMMANUEL, Pierre, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême. « Le don de voir les choses avec des yeux d'enfant, comme au commencement du monde, cette tendresse, cette jeunesse de l'accueil, qui n'appartiennent qu'à ceux qui ont beaucoup compris, beaucoup aimé ; cette confiance inépuisable dans les mots de tout le monde, parce qu'ils sont à tous, parce qu'ils donnent tout à tous ; telle est, me semble-t-il, la sagesse de Maurice Carême. »

⁵⁵ LAVENNE, François-Xavier, « La clef de la raison et la clef des merveilles. La poésie entre désenchantement et réenchantement du monde », *Bulletin Maurice Carême* n°58, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2012, p. 29. URL : <https://www.mauricecareme.be/bulletinMC.php> [consulté le 19/05/2020] François-Xavier Lavenne se réfère à COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Maurice Carême, poète de la joie* (1971), Poèmes choisis par NICOULIN, Maurice, Vevey, Éditions Delta, 3^e édition, 1975.

⁵⁸ FRICKX, Robert, MUNO, Jean, *La littérature française de Belgique*, *Op. cit.*, 1979, p. 56.

avec qui il se lie d'amitié durant toute sa vie ce dont témoigne une correspondance abondante⁵⁹.

Dans son essai sur Maurice Carême, intégré dans son ouvrage *Écrivains belges devant la réalité* daté de 1964, David Scheinert (1916–1996) va à la recherche des sources de cette joie : à part l'amour joyeux pour les choses simples, la nature, la famille, les enfants, il aborde également la voix inquiète du poète qui fait contrepoids à cette joie⁶⁰. Par ailleurs, avant Scheinert, dans la deuxième anthologie des collaborateurs du *Journal des Poètes* intitulé *Anthologie de la deuxième décennie 1941–1950*, parue en 1954, le portrait de Carême contient une autre approche : « [...] Maurice Carême laisse paraître depuis quelques temps, sous les cris de la joie qui caractérisent sa poésie, une angoisse qui est bien celle de l'homme pris comme tout le monde dans les rôles d'un temps dont la fuite se fait de plus en plus déterminante si l'on est artiste⁶¹. »

Robert Frickx et Jean Muno dans *La littérature française de Belgique* relèvent également l'autre voix de Carême : « L'angoisse, la détresse, la douleur semblent à première vue totalement absente de cette œuvre allègre et joyeuse ; cependant à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'ingénuité de Carême n'est pas exempte de gravité et que sa confiance instinctive se nuance, dans les derniers recueils, d'une vague inquiétude⁶². » Roger Foulon (1923–2008) dans un chapitre des *Lettres vivantes : deux générations d'écrivains français en Belgique, 1945–1975*, sous le titre *La poésie depuis 1945*, présente Carême comme le poète qui chante l'« existence édénique », chez qui le monde « a toujours une résonance heureuse », mais qui évoque cet horizon heureux « dans une fresque où se devine parfois pourtant une touche grave⁶³. »

Dans le chant du poète une autre voix se mêle, « un Carême métaphysique qui s'interroge sur la Providence⁶⁴ », dit László Ferenczi. Jacques De Decker relève également ce visage du poète dans son hommage écrit en 1978 : « Relire *Heure de grâce*, par exemple,

⁵⁹ Voici un extrait d'une des lettres de Géo Norge écrite à Maurice Carême le 7 janvier 1932 : « Crois bien que je suis ton véritable ami, Maurice. [...] Avoir écouté, entendu, perçu ensemble et intimement, quelques-uns de ces divers appels de la Poésie, dont le poète humblement doit rester l'instrument, le serviteur ; voilà une suffisante raison d'amitié ! [...] Oui vraiment, cette sympathie brutale, d'homme à homme, cet accord en bloc, – et avec nos différences. » Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁶⁰ SCHEINERT, David, « Les sources de la joie chez Maurice Carême », In SCHEINERT, David, *Écrivains belges devant la réalité*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1964, p. 69–84.

⁶¹ *Anthologie de la deuxième décennie : 1941–1950*, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, 1954, p. 68.

⁶² FRICKX, Robert, MUNO, Jean, *La littérature française de Belgique*, Op. cit., 1979, p. 55.

⁶³ FOULON, Roger, « La poésie depuis 1945 », In JANS, Adrien (dir.), *Lettres vivantes : deux générations d'écrivains français en Belgique, 1945–1975*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975, p. 253.

⁶⁴ FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, essai conservé auprès de la Fondation Maurice Carême, 1991, p. 8.

c'est découvrir un lyrisme métaphysique parfaitement contemporain, un stoïcisme lucide devant les grandes interrogations⁶⁵. » Sous le titre *Notes sur la métaphysique de Maurice Carême*⁶⁶, Dumitru Constantin (1938–), médecin neurologue et psychiatre de Roumanie, consacre un essai mettant en valeur l'expression d'une philosophie de l'existence dans l'œuvre du poète ; il y fait valoir sa voix tragique comme condition indispensable de celle de la joie.

László Ferenczi exhause surtout la dimension tragique de l'écriture de Carême qu'il perçoit comme étant d'abord le poète de la tragédie et de la misère de l'homme ; d'après Ferenczi, c'est le tragique qui est au premier rang du message du poète où « la clarté de l'expression, la sérénité des images contrebalance la situation tragique [...]»⁶⁷. Pour lui, Carême est tout d'abord le poète de la révolte contre toutes les injustices, de la solitude profonde, du doute, de l'angoisse. Dans son essai, *Relire Maurice Carême*, étude qui lui valut le Prix d'études littéraires Maurice Carême en 1991, Ferenczi se demande pourquoi la critique voit le poète unilatéralement :

Pourquoi la critique parle-t-elle du visage apollonien du poète et néglige-t-elle totalement ou presque son visage dionysiaque ? Cependant, sans son visage dionysiaque, on ne peut pas comprendre son visage apollinien. Le poète de la joie ne fut pas une dupe, un versificateur, un imbécile, ou un falsificateur. Il ne devint pas le poète de la joie par naïveté, complicité, ignorance ou insensibilité. Il devint le poète de la joie par obligation éthique, par devoir. Ce poète des simples mots n'était pas un simple d'esprit. Pourquoi la critique le traitait-elle et le traite-t-elle encore aujourd'hui unilatéralement ? Pourquoi la critique ne voit-elle pas la dimension tragique de l'œuvre de Carême⁶⁸ ?

Ferenczi, contrairement à David Scheinert, – comme il le souligne – voit d'abord Carême comme le poète de la tragédie et de l'angoisse, qui devient ensuite le poète de la joie, conscient « de la misère personnelle et universelle de l'homme⁶⁹ ».

Pierre Coran, confrère déjà mentionné de Maurice Carême et auteur de littérature pour la jeunesse, témoigne de même en 1982 :

Il ne faut pas se contenter de lire Carême, il faut surtout le relire. On y découvre alors, en filigrane, tout un monde caché, une pensée personnelle, des interrogations, des cris, de l'ironie, de la douleur, des angoisses... La poésie de Maurice Carême revêt l'apparence d'une eau pure. Elle dissimule pourtant un lit de sable lourd et des algues. Et il en est de même pour sa prose⁷⁰.

⁶⁵ DE DECKER, Jacques, « Ce ciseleur qui était un initiateur... », *Le Soir, Art. cit.*

⁶⁶ CONSTANTIN, Dumitru, *Notes sur la métaphysique de Maurice Carême*, Bucarest, Édition Militaires, 2002 ; Lauréat du Prix d'études littéraires Maurice Carême en 2003.

⁶⁷ FERENCZI László, *Relire Maurice Carême, Op. cit.*, p. 32. Ferenczi s'y réfère au recueil *Mère*, paru en 1935.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰ CORAN, Pierre, « Maurice Carême », *In TREKKER, Anne-Marie, VANDER STRAETEN, Jean-Pierre, Cent auteurs, Anthologie de la littérature française de Belgique*, Bruxelles, Éditions de la Francité, 1982, p. 60.

Le portrait du prosateur se distingue aussi des visages de Carême. Il débute avec le roman *Le Martyre d'un supporter* en 1928, à la suite duquel, comme Pierre Coran le note, l'écrivain Marcel Thiry (1897–1977) l'accueille comme le successeur de Camille Lemonnier (1844–1913), auteur du roman naturaliste *Un Mâle*⁷¹. L'œuvre romanesque de Carême n'est pas prédominante par rapport à sa poésie, mais il publie plusieurs contes, romans et récits fantastiques. Cette partie de son œuvre est peu répandue dans le grand public. Jacques De Decker regrette « les récits trop méconnus de Maurice Carême, notamment son admirable *Bille de verre*⁷² ». Rodica Lascu-Pop évoque sa prose fantastique, avec son ton plus sombre, injustement méconnue⁷³. Renata Bizek-Tatara retient Carême parmi les fantastiqueurs belges les plus importants comme Jean Ray (1887–1964), Thomas Owen (1910–2002), Marcel Thiry, Jean Muno (1924–1988)⁷⁴.

Carême, le conteur de l'émerveillement et le poète qui écrit pour les enfants est à la base de sa notoriété et de sa popularité qui furent la source d'une autre image du poète. Sa renommée s'établit non seulement dans son pays mais hors de Belgique par la traduction de son œuvre en plusieurs langues⁷⁵. *L'Alphabet des lettres belges de langue française* daté de 1982 le présente comme « le plus populaire de nos poètes, et celui qui bénéficie de la plus large diffusion dans le monde ». La présentation continue ainsi : « Son originalité, à une époque où la poésie s'était délibérément coupée de l'audience du grand public à force d'intellectualisme et de recherches formalistes, fut de miser sur le contact immédiat avec le lecteur, lui parlant de cœur à cœur un langage familier⁷⁶. » Cette popularité remportée déjà du vivant du poète, crée des tensions autour de lui : « Nous étions quelques-uns à le savoir : le plus populaire de nos écrivains souffrait d'être mal compris⁷⁷ », comme le mentionne Liliane Wouters (1930–2016) dans la préface de son recueil *La saveur du pain* de Maurice Carême, un choix de poèmes réunis en 1982. Jacques De Decker parle aussi du « malentendu autour

⁷¹ *Idem*.

⁷² DE DECKER, Jacques, « 1945–1970 : les exils et le Royaume », *Op. cit.*, p. 81.

⁷³ LASCU-POP, Rodica, « Maurice Carême dans l'orbite du fantastique », In BLANCART-CASSOU, Jacqueline (dir.), *La Littérature belge de langue française : Au-delà du réel*, Centre d'études littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 122.

⁷⁴ Cf. BIZEK-TATARA, Renata, « Le fantastique belge contemporain : écriture métissée », *Kwartalnik neofilologiczny*, Warszawa, LXV 3/2018, p. 419. URL : <http://journals.pan.pl/dlibra/publication/123500/edition/107716/content/le-fantastique-belge-contemporain-ecriture-metisse-bizek-tatara-renata> [consulté le 19/05/2020]

⁷⁵ Cf. DELMELLE, Joseph, *Quinze ans de poésie française et néerlandaise en Belgique (1945–1960)*, Bruxelles, Chez l'auteur, 1960, p. 23 : « De tous les poètes vivants de la Belgique française Maurice Carême est celui qui bénéficie de la plus large audience. Sa renommée a dépassé les frontières du pays. »

⁷⁶ *Alphabet des lettres belges de langue française*, notices rassemblées et collationnées par SPINETTE, Alberte, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982, p. 216.

⁷⁷ WOUTERS, Liliane, Préface à CARÊME, Maurice, *La saveur du pain*, Poèmes choisis par WOUTERS, Liliane et GASCHT, André (1982), Bruxelles, Les Eperonniers, Collection « Passé Présent », 2^e édition, 1987, p. 7.

de Carême⁷⁸ », constatant qu'à l'époque il n'était pas bien considéré de gagner sa vie par sa plume ; il en était ainsi pour les fantastiqueurs et les auteurs de romans policiers. La polémique autour de l'œuvre de Carême et son interprétation excessive émergent également de cette citation extraite de l'ouvrage *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours* :

Sans révolutionner pour autant les courants et les modes, son œuvre fut traduite et diffusée dans la plupart des pays du monde. En fait, l'art de Carême suscite bien des commentaires et sa poésie, pour être souvent controversée, n'en demeure pas moins lue et défendue par un très large public. D'aucuns la considèrent comme « facile », d'autres comme « inimitable ». Cherchant l'adhésion du plus grand nombre et assuré d'un intérêt auquel bien peu pourraient prétendre, le poète de *Mère* (1935) entend réagir contre l'abscons et le pseudo-intellectualisme⁷⁹.

Carême commence sa carrière dans l'entourage de nouvelles tendances de l'époque ; ses premières œuvres ont été marquées par les courants futuriste et surréaliste, mais il s'en éloigne suite à quelques tentatives initiales. D'après Paul Aron, « il traverse le siècle à l'écart des soubresauts et des engagements⁸⁰ ». L'écrivain Jacques Crickillon (1940–) s'exprime dans le même esprit : « À l'écart des modes littéraires, Carême a assumé sa propre voix, il a créé son espace poétique⁸¹. » À l'analyse de la réception critique, des histoires littéraires et des textes introductifs des anthologies, nous y percevons l'image d'un individualiste qui s'est formée autour de Maurice Carême. « Un grand individualiste⁸² », dira de lui László Ferenczi, qui émerge à contre-courant : « Loin des écoles et des tendances littéraires, et surtout loin des partis politiques, Carême, esprit indépendant, n'obéit qu'à sa propre conscience⁸³. » La distanciation n'est pas un phénomène unique ; elle fait partie de la recherche d'une voie personnelle qui stimule plusieurs de ses contemporains vers un individualisme conscient : l'immédiateté de Géo Norge, l'idéalisme de René Verboom (1891–1955), l'inquiétude métaphysique de la poésie d'Armand Bernier (1902–1969), le jazz pour Robert Goffin (1898–1984), la prosodie classique chez Edmond Vandercammen⁸⁴, autant d'exemples de la

⁷⁸ « Entretiens de Paul Emond avec Jacques De Decker », In *Lettres françaises de Belgique : Mutations*, « Entretiens de Paul Emond avec Jacques De Decker, Frans De Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur, Fernand Verhesen et un texte de Henri Ronse », Bruxelles, Éditions Universitaires, Archives de Futur, 1980, p. 25.

⁷⁹ FRICKX, Robert, JOIRET, Michel, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, *Op. cit.*, p. 198.

⁸⁰ ARON, Paul, « Des années folles à la drôle de guerre », *Op. cit.*, p. 143.

⁸¹ CRICKILLON, Jacques, « Au seul nom de Carême ou le miracle du naturel », In *Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 189.

⁸² FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 20.

⁸³ FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique*, *Op. cit.*, p. 30. Dans son essai déjà cité, *Relire Maurice Carême* (1991), Ferenczi tout en déclarant que la politique est totalement absente de la poésie de Maurice Carême, souligne également la facette possible d'estimer Carême en tant qu'un poète politique indépendant des partis politiques, en tant qu'un poète combattant, possible trait secret du poète. « La poésie de Carême est une révolte contre toute l'injustice et qui s'interroge sur le silence de Dieu, cette poésie qui est imprégnée par un humanisme lucide et même, j'ose le dire, par un humanisme combattant, cette poésie a échappé aux dangers de la politique. » Cf. FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 19–21.

⁸⁴ Cf. ARON, Paul, « Des années folles à la drôle de guerre », *Op. cit.*, p. 143.

recherche d'une voie qui leur soit personnelle. László Ferenczi voit la distanciation des modes littéraires dans la parution d'une thématique inhabituelle ou pas trop habituelle, notamment l'importance de la mère, thématique commune chez Carême, Goffin et Vandercammen qui devient une sorte de révolte par laquelle ils « prêchent la continuité⁸⁵ ».

La continuité et la tradition appartiennent également au registre critique concernant l'œuvre de Maurice Carême. Dans sa réception littéraire, selon son lexique limpide, la forme traditionnelle de ses vers et leur musicalité, les poèmes de Carême sont souvent mis en parallèle avec la chanson et la poésie populaire⁸⁶. Le poète, lui-même confesse sa prédilection pour la « poésie-chanson » à laquelle il n'hésite pas à recourir⁸⁷. L'écrivain et critique d'art, Jean Cassou (1897–1986), dans son hommage écrit après la mort de Carême, met en évidence l'originalité du ton populaire mis en œuvre par le poète⁸⁸.

L'art poétique de Carême se caractérise par une recherche formelle. Après l'expérimentation du vers libre, Carême retourne aux formes traditionnelles ; il se laisse inspirer par les formes fixes de la poésie et, comme le dit Marc Quaghebeur, il « retrouve une pratique fluide du vers classique⁸⁹ ». László Ferenczi le nomme poète « post-avant-garde » qui, se référant aux expériences faites par le vers libre, renoue avec la tradition d'être précis et laconique ; dans ses vers rythmés chaque mot a son importance⁹⁰. Jacques De Decker voit l'assiduité derrière cette écriture : selon lui, Carême est un « ciseleur, un remarquable artisan » qui retravaille ses poèmes, ne les publie pas pendant longtemps ; par contre, ses vers – c'est l'originalité du poète – ne perdent pas leur « innocence première⁹¹ ».

⁸⁵ FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 26.

⁸⁶ CHARPENTREAU, Jacques, « Maurice Carême et l'enfance », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 116 : « un chant traditionnel de la poésie francophone ». GUISLAIN, Albert « Poésie et musique », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles, article paru le 27–28/05/1962 : « Ses poèmes offrent souvent la spontanéité, l'allégresse de la chanson populaire. » KLINGSOR, Tristan, « Maurice Carême », *Points et contreponts*, Revue de poésie et de littérature de périodicité trimestrielle (1935–1979) ; article paru en avril 1951, p. 13 : « Au premier examen, il est pareil à celui de la chanson populaire [...] Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que cela n'est pas dénué de recherche. »

⁸⁷ CARÊME, Maurice, *Poésie populaire et poésie pure*, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁸⁸ « La poésie populaire est un genre qui ne propose ni ne suit de modèles. Elle me semble faite que de perpétuelle spontanéité et d'inépuisable invention. Certes, la critique, surtout selon ses méthodes actuelles, y découvre de constantes analogies structurelles et thématiques. Mais là n'est pas l'essentiel de ce lyrisme : il est dans un certain ton, lequel peut prendre les formes les plus diverses, mais en tous lieux, en tous temps, garde sa mystérieuse et inimitable, presque indéfinissable spécificité. La poésie belge a le privilège de posséder ce ton. Et Maurice Carême le possédait à merveille. Comme les autres, et en même temps pas comme les autres. Comme lui seul. [...] » CASSOU, Jean, texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême

⁸⁹ QUAGHEBEUR, Marc, « Poésie – Belgique francophone », *In BONN, Charles, GARNIER, Xavier (dir.), Littérature francophone, 2. Récits courts, poésie, théâtre*, Paris, Hatier – Agence Universitaire de la Francophonie, 1999, p. 78.

⁹⁰ FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique*, *Op. cit.*, p. 30 ; FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 13.

⁹¹ DE DECKER, Jacques, « Ce ciseleur qui était un initiateur... », *Le Soir*, *Art. cit.*

L'abandon des vers libres n'est pas unique parmi ses contemporains. Le poète et l'essayiste, Roger Bodart (1910–1973) parle en 1947 d'« une nostalgie des disciplines formelles⁹² ». Géo Norge, Armand Bernier, Edmond Vandercammen, Robert Vivier (1894–1989) appliquent également le mètre régulier. « Le vers existe », déclare Marcel Thiry ; le mouvement général est le même en Belgique qu'en France où, avec Louis Aragon (1897–1982) et Paul Éluard (1895–1952), la poésie française vit « l'épisode de son retour à une expression traditionnelle comme un trait saillant dans le portrait de l'époque⁹³ ».

Carême retourne très tôt à la forme traditionnelle ; toutefois il redéfinit sa valeur poétique. En respectant les règles d'un système prosodique, il se fraie sa propre voie. Son choix est devenu idéologique. Le déclencheur est son contact avec les enfants, la découverte de la poésie adoptée par les enfants, de leur langue simple, mais pourtant avec un haut degré connotatif. Voici ses confessions concernant cette période : « La découverte de la poésie enfantine me fit profondément réfléchir [...] elle me remit sur le chemin de la simplicité. [...] Cette voie de la simplicité, de la sincérité est devenue la mienne depuis 1930, date qui marque la naissance des premiers poèmes du recueil *Mère*⁹⁴. »

Le poète obsédé par la forme épurée, par la sincérité, par la clarté, devient, au début de sa carrière, le poète de la simplicité qui signifie le saisi poétique de la pure profondeur du langage. Lui-même se définit ainsi : « J'essaye d'écrire des poèmes très simples et de trouver une forme si nue qu'elle deviendrait transparente comme une vitre sous laquelle on verrait battre mon cœur⁹⁵. » Dans les réceptions critiques, c'est le caractère le plus souvent mis en évidence. Géo Norge dans son essai *Poètes Français de Belgique*, écrit de lui en 1936 : « [...] l'art de Maurice Carême trouve son harmonie personnelle en s'épurant⁹⁶ ». Dans une lettre amicale datée de 1935, il se confie à son confrère comme suit : « Tu as renoué avec ce qui fait la vertu de ta poésie une simplicité dont le mystère n'est pas exclu, une foi qui force le cœur à ses visions⁹⁷. » Les portraits introductifs de Maurice Carême dans les grandes anthologies des collaborateurs du *Journal des Poètes*, publiées aux Éditions de la Maison du Poète, notamment : *Anthologie de la décennie (1930–1940)*, *Anthologie de la deuxième décennie (1941–*

⁹² DELMELLE, Joseph, *Quinze ans de poésie française et néerlandaise en Belgique (1945–1960)*, *Op. cit.*, p. 11.

⁹³ THIRY, Marcel, « La poésie », In JANS, Adrien (dir.), *Lettres vivantes : deux générations d'écrivains français en Belgique, 1945–1975*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975, p. 238.

⁹⁴ CARÊME, Maurice, *Mon évolution poétique*, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁹⁵ CARÊME, Maurice, « La poésie », *Lettres 55*, Numéro spécial de la *Revue Littéraire et Artistique : Poésie belge*, réalisé par LECHANTEUR, Jean et COLETTE, Jean, Liège, 1957, pas de page numérotée.

⁹⁶ NORGE, Géo, *Poètes Français de Belgique*, Charleroi, Les Nouvelles Éditions Européennes, Collection « Sang Nouveau », 1936, p. 10.

⁹⁷ NORGE, Géo, Lettre à Maurice Carême, écrite le 11 décembre 1935 à La Haye, à l'occasion de la parution du recueil *Mère* de Maurice Carême. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

1950), *Anthologie de la troisième décennie (1950–1960)*, montrent également un poète incliné vers la simplicité, avec « le goût des choses simples », ayant un contact direct avec le public, cherchant une forme simple et nue⁹⁸. Joseph Delmelle dans son essai *Quinze ans de poésie française et néerlandaise en Belgique (1945–1960)*, publié en 1960, commente ainsi l’œuvre du poète : « Maurice Carême ne se départit jamais de sa simplicité. [...] Pas de complications, pas d’ornementation inutile mais un heureux dépouillement [...]»⁹⁹. En 1964, David Scheinert évoque chez Carême la pratique d’une simplicité inimitable où chaque mot à son poids dans l’énoncé poétique¹⁰⁰. Jacques De Caluwé, dans son ouvrage publié en 1974, intitulé *Textes littéraires français de Belgique XIX^e et XX^e siècles*, dans le chapitre *La poésie*, affirme d’abord le problème de la difficulté d’un classement possible des poètes n’appartenant à aucune catégorie. Il place pourtant Carême dans le sous-chapitre *La poésie simple* avec Franz Hellens (1881–1972), Louis Boumal (1890–1918), Lucien Christophe (1891–1975). Selon De Caluwé, chez Carême « tout se veut et tout paraît simple. On a l’impression que le poète se cache lorsqu’il accomplit l’une ou l’autre recherche formelle. [...] il érige en art poétique sa volonté de chanter “en sourdine”¹⁰¹ ». La simplicité en tant qu’art poétique spécifique de Carême apparaît, comme suit, dans *La littérature française de Belgique* de Robert Frickx, datée de 1979 : « Quant à Maurice Carême, la simplicité n’est pas seulement le caractère dominant de sa poésie, elle est chez lui un art d’écrire et, plus encore, un art de vivre et de penser. [...] ; il s’est efforcé d’ériger la simplicité en art poétique¹⁰². » La critique n’oublie pas de rehausser le travail énorme qui mène à cette simplicité : pour Jacques De Decker, il est le ciseleur, l’artisan qui retravaille ces poèmes pour atteindre cette simplicité¹⁰³ ; Pierre Coran y voit « le résultat heureux d’un travail énorme¹⁰⁴ » ; plus récemment Pascal Toussaint, dans une anthologie des poètes belges, parue en 2015, présente ainsi Carême : « Il est séduit par la simplicité naturelle de l’imagination des enfants et adopte alors une écriture plus fraîche et moins intellectualisante. [...] Le poète, décrié souvent pour sa naïveté, travaille

⁹⁸ *Anthologie de la décennie : 1930–1940*, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, 1942, Tome Premier, p. 101 ; *Anthologie de la deuxième décennie : 1941–1950*, *Op. cit.*, p. 68 ; *Anthologie de la troisième décennie : 1950–1960*, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, 1963, p. 81.

⁹⁹ DELMELLE, Joseph, *Quinze ans de poésie française et néerlandaise en Belgique (1945–1960)*, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ SCHEINERT, David, « Les sources de la joie chez Maurice Carême », *Op. cit.*, p. 83.

¹⁰¹ DE CALUWÉ, Jacques, *Textes littéraires français de Belgique XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Hachette, Collection « Chassang Senninger », 1974, p. 130–131. Il se réfère à un des recueils de Maurice Carême, *En sourdine*, publié en 1964.

¹⁰² FRICKX, Robert, MUNO, Jean, *La littérature française de Belgique*, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁰³ DE DECKER, Jacques, « Ce ciseleur qui était un initiateur... », *Le Soir*, *Art. cit.*

¹⁰⁴ CORAN, Pierre, « Maurice Carême », In TREKKER, Anne-Marie, VANDER STRAETEN, Jean-Pierre, *Cent auteurs, Anthologie de la littérature française de Belgique*, *Op. cit.*, p. 59.

plus qu'il n'y paraît pour arriver à la simplicité qui se dégage de ses textes¹⁰⁵. » La postface d'une parution plus récente encore, le choix anthologique des poèmes de Carême paru en 2017 chez l'éditeur Espace Nord, reprend les propos de l'académicien français Marcel Brion (1895–1984) : « La simplicité de Maurice Carême ? Mais c'est le comble de l'art. Qu'a-t-il dû travailler pour arriver à un tel dépouillement¹⁰⁶ ! »

D'après László Ferenczi, la simplicité de Carême est « très complexe, savamment structurée » par la musicalité et par la richesse des images de ses poèmes¹⁰⁷ ; le critique littéraire voit, derrière le ton épuré, presque de la révolte. Selon lui, Carême « invente une simplicité raffinée, hautement complexe et ambiguë. Par le jeu du concret et de l'imaginaire, du quotidien et du miraculeux, apparaissent la révolte et l'hérécité¹⁰⁸ ». Jalel El Gharbi, dans son essai, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, étude qui lui valut le Prix d'études littéraires Maurice Carême en 2001, relève l'immanence du sacré dans cet art poétique, la simplicité sans détour d'où émerge le sacré. La leçon de la poésie de Maurice Carême réside, selon Jalel El Gharbi, « [...] dans cette proximité du sacré. Ce que le poète s'attelle à dire, c'est le sacré du profane¹⁰⁹ ». Jacques Dumont dans son essai, *La narration lyrique de Maurice Carême*, pour lequel il reçut également le Prix d'études littéraires Maurice Carême en 1995, voit, dans la simplicité, un moyen efficient de faire surgir l'imaginaire au cœur du concret. Dans un style simple, la langue apparaît, écrit Jacques Dumont, « [...] en sa nudité nouveau-née. C'est la langue hyper-symbolique de l'enfance, la langue mythologique des peuples-enfants. La langue encore pauvre de ses mots mais riche *a contrario* des surmultiplications de sens de chacun d'entre eux¹¹⁰ ».

¹⁰⁵ TOUSSAINT, Pascal, *C'est trop beau ! trop ! Cinquante écrivains belges Anthologie thématique*, *Op. cit.*, p. 195–196.

¹⁰⁶ DEMAESENEER, Rony, LIBENS, Christian et ROSI, Rossano, Postface à CARÊME, Maurice, *Nonante-neuf poèmes*, p. 124. En 2018, après la parution du recueil, le quotidien belge de langue française, *Le Soir* édite un entretien avec Christian Libens et Rony Demaeseneer, deux des auteurs de la postface. Le titre de l'article reprend la citation « La simplicité, c'est le comble de l'art », avec le sous-titre « Espace Nord organise une opération de réhabilitation de Maurice Carême ». Voici deux extraits des réponses données à la question « Ce recueil, c'est une entreprise de réhabilitation ? » Rony Demaeseneer : « Il n'y avait rien de Carême dans les 300 titres d'Espace Nord, qui est une collection patrimoniale de notre littérature. » Christian Libens : « On a assimilé sa simplicité à du simplisme. À tort. » Propos recueillis par VANTROYEN, Jean-Claude, « La simplicité, c'est le comble de l'art », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles ; mis en ligne le 22/05/2018. URL : <https://plus.lesoir.be/157991/article/2018-05-22/la-simplicité-cest-le-comble-de-lart> [consulté le 19/05/2020]

¹⁰⁷ Cf. FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique*, *Op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁸ FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, essai conservé à la Fondation Maurice Carême, 2001, p. 38.

¹¹⁰ DUMONT, Jacques, *La narration lyrique de Maurice Carême*, Bruxelles, Bruylant, 1996, p. 17. Prix d'études littéraires Maurice Carême en 1995. (En italique dans l'original.)

En écho au « poète de la simplicité », une autre référence est étroitement liée, celle de la transparence¹¹¹ qui caractérise également la poétique de Carême. Jacques De Decker le nomme « un poète de la transparence par excellence¹¹² ». Ferenczi László parle de sa « nudité transparente¹¹³ ». Le poète « anarchisto-classique¹¹⁴ », Jules Supervielle (1884–1960), lui écrit dans une lettre datée du 30 juin 1949 : « Chacun de vos livres ajoute plus de poésie véritable à votre œuvre. Et sans quitter la transparence vous allez vers un mystère plus sensible et plus profond [...] Et chacun de vos poèmes touche par la justesse de son accent. C’est beau de pouvoir ainsi faire confiance à la sensibilité et de lui confier le sort de son œuvre.¹¹⁵ » La poétesse essayiste, Claudine Bernier (1935–), dans son essai *Trois Mondes Transparents*, publié en 1966 présente Maurice Carême et son œuvre poétique en parallèle avec deux poètes : son père, Armand Bernier, et son parrain, Auguste Marin (1911–1940). Elle les associe par « leur langage simple et limpide mais savamment décanté¹¹⁶ ». Maurice Carême est souvent rattaché à ces deux poètes qui ont en commun avec lui une voix lucide, une fluidité de l’expression et les mots familiers dans leur langage poétique¹¹⁷. Armand Bernier et Auguste Marin figurent – selon Pierre Guérande, auteur de l’étude *Pour une notion de transparence en art*, publiée en 2017, – parmi les représentants d’une école belge de la transparence du début du XX^e siècle, une école caractérisée par l’aspiration vers un « idéal de pureté » et par une « volonté de refléter la beauté immanente, en des mots justes et fidèles à la réalité perçue et vécue [...]»¹¹⁸. La poésie de Carême cadre avec cette école, même si la diversité de sa poétique contrecarre tout le classement exclusif.

¹¹¹ Nous y consacrerons dans la suite un chapitre qui traitera spécialement l’importance de cet aspect dans l’écriture du poète. Voir le chapitre « Jeux de transparence », p. 101–105.

¹¹² DE DECKER, Jacques, « Ce ciseleur qui était un initiateur... », *Le Soir, Art. cit.*

¹¹³ FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.*, p. 5.

¹¹⁴ ÉTIEMBLE, René, *Supervielle*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « La Bibliothèque Idéale », 1960, p. 104.

¹¹⁵ SUPERVIELLE, Jules, Lettre à Maurice Carême, écrite le 30 juin 1949. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

¹¹⁶ BERNIER, Claudine, *Trois Mondes Transparents : Auguste Marin, Armand Bernier, Maurice Carême*, Revue mensuelle de littérature et d’art, Bruxelles, Le Thyse, 1966, p. 22. L’essai se présente avec un titre révélateur : notamment le poète Armand Bernier qui publia en 1956 un recueil sous le titre *Le Monde Transparent*, dans lequel il réunit ses œuvres principales.

¹¹⁷ Cf. NORGE, Géo, *Poètes Français de Belgique, Op. cit.*, p. 22. Géo Norge lie les poètes, notamment Auguste Marin, Paul Neuhuys, Maurice Carême, René Verboom par leur voix mesurée.

¹¹⁸ GUÉRANDE, Pierre, « Pour une notion de transparence en art », *Transparence*, Revue de poésie et des idées, n°1, janvier 2017, Éditeurs responsables : José Havet, Ottawa, Canada ; Francis Van Dam, Pierre Guérande, Belgique, p. 16–18. Pierre Guérande considère cette tendance du début du XX^e siècle en Belgique comme devancière par rapport à la recherche d’un idéal de transparence présent au XX^e siècle, notamment chez les poètes Jean Rousselot (1913–2004), Charles Le Quintrec (1926–2008), Philippe Jaccottet (1925–). Guérande publie une autre étude sur le sujet, sur les représentants d’une école belge de la transparence, spécifiquement sur trois poètes : Odilon-Jean Périer (1901–1928), Auguste Marin et Armand Bernier. GUÉRANDE, Pierre, « Périer, Marin, Bernier, trois poètes de la transparence : portraits croisés », *Francophonie vivante*, Bruxelles, Revue de l’Association Charles Plisnier, 1997, p. 47–57.

Carême se garda toujours de définir sa poétique et s'abstint de s'enfermer dans un classement ou dans une école littéraire. Ainsi l'affirmait-il lui-même dans le numéro spécial sur la poésie belge de la revue *Lettres 55* en 1957 :

Je n'ai jamais eu une conception particulière de la poésie. Je crois que le poète n'a rien à gagner à se laisser enfermer dans une définition quelconque de son art. [...] À chercher l'originalité, on risque fort de ne jamais la trouver. Le tout, c'est d'avoir quelque chose à dire, de le dire en toute probité avec un ton à soi¹¹⁹.

Dans un entretien avec le journaliste, écrivain Marcel Lobet (1907–1992), paru en 1964 dans le quotidien belge de langue française, *Le Soir*, il déclare les mêmes convictions : « [...] je n'ai rien à dire sur ma technique, sur mon métier. S'interroger, c'est se limiter. Quand on devient trop lucide, on n'écrit plus, me disait le poète René Verboom¹²⁰. »

Les différents visages de Carême, examinés ci-dessus, attestent de cette conviction, et montrent également la précarité des critiques littéraires. Les différentes facettes de la réputation de Maurice Carême posent sans doute des questions diverses et proposent des relectures composites de son œuvre si vaste.

Dans notre relecture, nous contribuerons à nuancer les considérations ci-dessus tout en mettant en lumière un autre aspect de la poésie de Carême, poète tout court des arts : l'aspect d'une poétique de l'espace et du corps, qui déterminera dans la suite notre orientation de recherche.

Lors de la parution du premier recueil de Carême, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, en 1925, Edward Ewbank (1889–1959), dans son avant-propos, dénomme le poète « ymagier » en explicitant son art :

C'est l'art de reproduire très exactement avec une simplicité sous laquelle on a bien de la peine à découvrir un peu de ruse, des objets ou des spectacles familiers. Un coloris spécial s'y ajoute – que l'on devrait appeler coloriage. Un coloris dont la franchise peut choquer lorsqu'on étudie les rapports des tonalités, teintes contre teintes, mais dont l'ensemble s'harmonise, chatoie et chante¹²¹.

Victor Moremans (1890–1973), journaliste et critique littéraire, en présentant Carême parmi les poètes du Prix Verhaeren en 1930, reprend le terme « ymagier ». Selon lui, le poète écrit une poésie « avant tout visuelle », « avec des dons d'observation » ; il reste « ymagier », qualité par laquelle il occupe une place parmi les poètes. Une place qui, écrit Victor Moremans, « jusqu'à présent était vacante ». Il caractérise la technique de Carême selon des

¹¹⁹ CARÊME, Maurice, « La poésie », *Lettres 55, Rev. cit.*, pas de page numérotée.

¹²⁰ « Maurice Carême – Le réalisme est un tremplin pour bondir dans le fantastique, c'est-à-dire dans la poésie », entretien avec LOBET, Marcel, *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Rubrique « Aux écoutes des lettres belges », Bruxelles, article paru le 16/04/1964.

¹²¹ EWANK, Edward, Avant-propos à CARÊME, Maurice, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, Bruxelles, Édition « Revue sincère », 1925, p. VI.

termes picturaux : « la crudité de son coloris, la simplicité naïve de son coup de pinceau¹²² ». En 1931, la romaniste Émilie Noulet (1892–1978), dans un article paru dans le journal *Beaux-Arts*, remarque : « Maurice Carême est incontestablement un poète puisqu'il a le don de l'image [...] car un poète se reconnaît des mortels à l'usage spontané de l'image et des autres poètes à la qualité de ses images. Maurice Carême possède donc cette marque initiale¹²³. » Observateur, visuel dans son expression, artiste « des enluminures¹²⁴ », « poète miniaturiste¹²⁵ », « peintre descriptif¹²⁶ » sont les nominations répandues de Carême. Lors du colloque intitulé *Maurice Carême ou la clarté profonde*, organisé à Bruxelles en 1985 à l'honneur du poète, la poétesse Andrée Sodenkamp (1906–2004) met en avant « une vision de coloriste¹²⁷ » dans ses poèmes et le musicologue Jacques Chailley (1910–1999) souligne l'importance de l'image toujours présente dans la poésie de Carême « qui va dicter l'ensemble du poème et, par là, le travail du musicien¹²⁸ » ainsi que la mise en musique de ses poèmes. László Ferenczi souligne également l'importance de l'image chez Carême : dans son essai *Relire Maurice Carême*, après avoir souligné la simplicité « savamment structurée » et la musicalité des vers du poète, il continue en accentuant la visibilité de cette poésie : « Et il y a les images... Vous voyez les images de Carême, alors qu'en général, dans la poésie moderne, vous ne voyez pas les images parce que ces images ont une autre fonction¹²⁹. »

Dans les réflexions qui suivent, nous chercherons ce visage de Maurice Carême, le poète des images, l'observateur qui dans son intuition poétique donne un contenu à voir. Dans le choix des images consultées nous nous concentrerons sur la thématique de l'espace et du corps qui nous fera découvrir de nouveaux visages du poète. Maurice Carême, le poète de l'espace, le poète des mains, qui parle de la relation charnelle avec le monde, fort liée à la représentation de l'espace ou encore le poète des yeux, des organes de perception récepteurs et transmetteurs. Enclin à donner de la visualité à sa démarche poétique, Maurice Carême fut aussi très proche des peintres ; une proximité qui l'orientera sans doute vers l'utilisation

¹²² *Les Poètes du Prix Verhaeren (1923–1930)*, Présentation de MOREMANS, Victor, Liège, Aux Éditions de Vigie 30, 1930. p. 19. Dans les années qui suivent la parution de l'avant-propos d'Edward Ewbank, plusieurs critiques, journalistes reprendront le terme « ymagier ». À titre d'exemple : J. Conrardy dans le *Journal de Bruxelles* (10/01/1926) ; Maurice Maricel dans *La Wallonie de Liège* (16/01/1926) ; Victor Moeremans dans *La Gazette de Liège* (28/01/1926) ; Marc Augis dans le journal *Indépendance belge* (13/6/1929).

¹²³ NOULET, Émilie, « Poètes belges », *Beaux-Arts*, Revue d'art, Bruxelles, article paru le 24/04/1931.

¹²⁴ FLAMENT, A., CHAMPAGNE, Paul, *Écrivains belges d'aujourd'hui*, Bruxelles, Office de Publicité, 1933, p. 145.

¹²⁵ *Anthologie de Poèmes Inédits de Belgique*, Préface de BISQUE, Anatole, Bruxelles, Pylone, 1940.

¹²⁶ DELAHAYE, Gilbert, *Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 58.

¹²⁷ SODENKAMP, Andrée, « Maurice Carême et le Brabant », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 110.

¹²⁸ CHAILLEY, Jacques, « Maurice Carême vu par un musicien », *Ibid.*, p. 60.

¹²⁹ FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 1.

d'expressions picturales dans son écriture. Manifestement influencé par son entourage de peintres avec lesquels il noue des contacts d'amitié, il emploie des gestes picturaux où ceux-ci deviennent l'expression du tangible et du regard. L'analyse approfondie de ses images nous conduira vers une nouvelle perspective : une interférence possible entre les arts plastiques et poétiques dans l'œuvre de Maurice Carême.

Les passages transfrontaliers entre les arts offrent la possibilité d'une interprétation plus large : la représentation picturale est à la base d'une identité qui, en Belgique, a des racines géographiques et culturelles. La pensée visuelle est une spécificité catégorique de la culture belge, également soulignée par des suggestions selon lesquelles la représentation picturale est un code de lecture dans la littérature belge : par exemple, la présence d'une « isotopie picturale » dans le langage littéraire, théorie développée par Paul Aron¹³⁰.

La présence de gestes picturaux dans la poésie de Carême, ainsi que la publication des œuvres réalisées en commun avec des peintres et d'autres artistes, témoignent d'un franchissement des frontières entre les arts ; la double représentation, poétique et picturale, offre certainement un code de relecture de l'œuvre de Carême, qu'il s'agisse des images de l'espace ou du corps. Mais avant d'y parvenir, nous explorerons d'abord la représentation de l'espace et du corps dans un cadre plus large de l'œuvre du poète.

¹³⁰ ARON, Paul, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *ÉCRITURE* 36, Cahier de littérature et de poésie, Lausanne, Lettres Belges d'expression française, 1990, p. 88.

I. La représentation de l'espace

1. L'espace et sa poésie

1.1 Maurice Carême, poète de l'espace

Andrée Sodenkamp met en exergue, dans sa communication déjà évoquée lors du colloque *Maurice Carême ou la clarté profonde*, les propos suivants : « On sait combien Maurice Carême fut attaché à son pays natal. On se doit de parler de communion, d'osmose pour situer la relation profonde qui l'unissait aux paysages de sa province¹³¹ ». La poétesse continue par une évocation du recueil *Brabant* de Carême : « Une province tout entière tient dans un livre : deux cents poèmes. On y touche au végétal¹³². » Lors du même colloque, l'écrivain équatorien, Rigoberto Cordero y León nomme Maurice Carême « le maître de la nature¹³³ ». L'œuvre du poète est profondément ancrée dans la nature, et plus spécialement dans le paysage brabançon ; cette région et sa nature seront en quelque sorte celles de la périphérie de son intuition, celles qui marqueront et influenceront sa pensée.

Dans l'interprétation de sa poésie, la nature est souvent mise en valeur comme une source distincte de sa création poétique. Gilbert Delahaye dans son essai sur le poète dit : « C'est en face de la nature que le poète a forgé ses plus belles images¹³⁴. » David Scheinert, dans son livre *Écrivains belges devant la réalité*, traite explicitement du rôle de la nature sous le sous-titre « La grande maison verte¹³⁵ » de Maurice Carême, faisant allusion à la maison blanche du poète à Anderlecht qui sera le titre d'un de ses recueils. Jacques Charles, dans sa monographie intitulée *Maurice Carême*, souligne « la prépondérance seigneuriale » de la nature dans l'œuvre du poète où les mots surgissent dans « sa maison de feuilles et de bleu horizon¹³⁶ ». Marc Quaghebeur, dans les *Balises pour l'histoire des lettres belges*, mentionne la petite ville natale du poète, Wavre, « dont la campagne constitue l'immédiat horizon » et les cycles végétaux servent « de toile de fond à son œuvre poétique¹³⁷ ». Dans une étude plus récente, dans la postface du recueil de choix anthologique, *Nonante-neuf poèmes* de Maurice

¹³¹ SODENKAMP, Andrée, « Maurice Carême et le Brabant », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 103.

¹³² *Idem.*

¹³³ CORDERO Y LEÓN, Rigoberto, « La nature et Maurice Carême », *Ibid.*, p. 208.

¹³⁴ DELAHAYE, Gilbert, *Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 59.

¹³⁵ SCHEINERT, David, « Les sources de la joie chez Maurice Carême », *Op. cit.*, p. 71.

¹³⁶ CHARLES, Jacques, *Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 37.

¹³⁷ QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, *Op. cit.*, p. 263.

Carême paru en 2017, la poésie du poète est caractérisée comme une « ode de la nature toujours changeante, toujours renouvelée », comme une « célébration de l’immensité d’un univers [...] que seule la poésie serait capable de défricher [...] »¹³⁸.

En répertoriant le vocabulaire carémien¹³⁹, il s’y manifeste une prédilection pour l’environnement proche et lointain. Il y apparaît d’abord la prédominance d’une vision d’ensemble du monde, soulignant son immensité. Parmi les éléments sémiologiques les plus fréquents de l’œuvre poétique, nous trouvons les mots terre, eau, ciel, air, vent, nuée, soleil, lune, étoiles. Une grande importance s’y manifeste dans le rythme naturel du temps journalier où la poésie se jouera de la nuit et du jour par les occurrences des mots : aube, aurore, matin, soir, crépuscule, couchant. La fréquence de phénomènes météorologiques dans le lexique est aussi très prégnante où figurent le vent, la pluie, la neige, le brouillard, les nuages souvent avec une attraction manifeste pour l’ambiance et pour la force qu’ils développent. La poésie de Carême est parsemée de termes évocateurs du relief paysager : coteaux, sentiers, bosquets, prairies, bois, champs, forêts, plaines, autant de substantifs qui émaillent ses poèmes. L’eau fait aussi partie de l’important lexique de ses œuvres : les ruisseaux, les rivières, les étangs, les flaques, les mares. La mer y est aussi très présente avec un champ associatif (les vagues, les roches, les plages) : une mise en évidence surprenante pour un poète qu’inspire naturellement l’immédiateté de la campagne. Tout comme dans la nature de sa région, la végétation luxuriante qui la met en valeur selon les saisons fait partie intégrante de la poésie carémienne : le saule, le peuplier, le bouleau, le tilleul, le sorbier, la bruyère, le roseau, les fleurs de lilas, le chèvrefeuille. « Ce poète du Végétal¹⁴⁰ » – comme Andrée Sodenkamp le nomme – parle également des effets sensoriels de cette végétation : de l’odeur de menthe, du fenouil, de la chuchoterie des hêtres, pour en citer quelques exemples. Un riche lexique est aussi témoin de la vie rurale selon ses activités journalières et dont les animaux assurent leur part de sa mise en valeur, les chevaux brabançons, les bœufs, les coqs. Les oiseaux en particulier évoquent des images très chères au poète : le loriot, le pinson, le verdier, l’alouette, le moineau, le hochequeue, le corbeau, l’épervier, pour en citer quelques-uns. Son « œuvre-

¹³⁸ DEMAESENEER, Rony, LIBENS, Christian et ROSI, Rossano, Postface à CARÊME, Maurice, *Nonante-neuf poèmes*, p. 140.

¹³⁹ Dans la suite de notre présentation, il ne s’agira pas de procéder à un relevé exhaustif des occurrences de mots se rapportant à notre sujet dans l’œuvre de Maurice Carême. Nous tentons de donner un aperçu liminaire du vocabulaire.

¹⁴⁰ SODENKAMP, Andrée, « Maurice Carême et le Brabant », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 107.

volière¹⁴¹ » comprend de nombreux recueils (*Volière*, *Pigeon vole*, *L'oiseleur*), mais sa relation privilégiée avec les oiseaux ressort de plusieurs de ses poèmes.

Dans ce vaste paysage poétique, nous percevons les sentiers, les toits, les auvents, les jardins, les murs, les seuils, les portes, les fenêtres qui s'ouvrent et qui se ferment, les escaliers qui permettant de monter et de descendre, la maison, la chambre avec son intimité et où sont disposés le mobilier et les objets familiers comme la table, la lampe, l'horloge. Ces constructions humaines, en corrélation avec les éléments naturels, révèle l'enracinement dans le réel de la poésie, comme une manifestation de sa prise de conscience de notre existence au monde. À lire sa poésie où l'environnement est décrit avec tant de netteté, de lucidité, de clarté, de précision le lecteur garde l'impression d'y vivre ou d'y avoir vécu lui-même.

Cet environnement proche et lointain présent dans son œuvre est empreinte d'un écho biographique poétisé. Le paysage relève d'une biographie, il a une résonance intime. Mais Carême, en parlant ainsi de sa proximité avec le milieu dans lequel il a vécu, ne nous raconte pas seulement son histoire, il témoigne qu'à travers les images qui l'habitent se décrit notre expérience du monde, notre être-au-monde. Connaître un lieu, un milieu, ce n'est pas le reconnaître rationnellement, mais plutôt le dévoiler intimement par l'intérieur des images qui approfondissent notre « être-au-monde ». La poésie dispose les éléments du réel, elle les représente et questionne l'indépassable mystère de ce réel, elle en révèle la dimension secrète et le merveilleux quotidien. Comme Rigoberto Cordero y León révèle de Carême : « Il paraît décrire l'extérieur des choses, il le dépasse tant de fois qu'il atteint à la véritable connaissance¹⁴². »

En examinant de plus près les images spatiales chez Carême, la question se pose naturellement de la terminologie relative aux notions clés. Après discernement et compte tenu du sens du terme « espace » qui, dans la tradition phénoménologique, incarne, en plus de son sens direct, un reflet des opérations d'intentionnalité, nous avons choisi ce terme pour encadrer notre analyse. Dans l'esprit des théories phénoménologiques, la perception de l'espace se fait à un moment donné du temps et est fondé « intentionnellement sur l'état-de-choses phénoménologique¹⁴³ ». Comme Maurice Merleau-Ponty le souligne : « L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par

¹⁴¹ DEMAENEER, Rony, LIBENS, Christian et ROSI, Rossano, Postface à CARÊME, Maurice, *Nonante-neuf poèmes*, p. 139.

¹⁴² CORDERO Y LEÓN, Rigoberto, « La nature et Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 208.

¹⁴³ LAVIGNE, Jean-François, « Espace ou pensée : L'origine transcendantale de la spatialité chez Husserl », *In BARBARAS, Renaud (dir.), L'espace lui-même*, (Revue *Épikhè* n°4), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994, p. 118.

lequel la position des choses devient possible¹⁴⁴. » Chez Gaston Bachelard, dont les théories nous serviront principalement de base, les images de l'espace ne se résument jamais à un domaine étendu ou inerte. Il l'exprime dans son expression poétique de l'espace : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu¹⁴⁵. »

Chez Carême, nous inspirant des constatations évoquées ci-dessus, nous découvrirons les mêmes perspectives vers lesquelles les images de l'espace, (et du corps qui y est en mouvement) prennent forme. Le thème de l'espace tient une place importante dans son œuvre. Le poète manifeste une certaine prédilection pour les images de l'espace dont il est tout autant le témoin que l'acteur immédiat. L'espace perçu dans sa matérialité et vécu intentionnellement dans une rencontre en réciprocité constitue la source d'une gamme d'images profondément enracinées dans l'espace objectif. L'espace objectif où la nature joue un rôle majeur chez Carême, sera à la base des idées, de la réflexion, de l'extériorité en même temps que de l'intériorité qui lui furent ainsi perceptibles.

Pourtant la représentation poétique possible du réel, de l'« être-au-monde » et son secret nous font poser des questions théoriques qui doivent être éclaircies dès le début de notre démarche d'analyse. Pour délimiter la manière dont nous percevons le processus de la représentation poétique de l'espace, nous avons opté de nous laisser guider par la conception de Gaston Bachelard sur l'imaginaire poétique ; par le mode de la « variation eidétique¹⁴⁶ » qu'il exerce dans ses théories pour révéler la richesse de sens des images élémentaires et spatiales ; par une théorie où le thème de l'espace aboutit à une conception de l'image poétique. Ces théories seront notre fil conducteur pour relever les images fortes de la poésie de Carême tout en créant un enchaînement dans leur représentation.

¹⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1945, p. 281.

¹⁴⁵ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, 3^e édition, 1961, p. 17.

¹⁴⁶ COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Corti, 1988, Tome I « XIX^e siècle », p. 112. Collot emprunte l'expression à Edmund Husserl « chez qui elle désigne l'acte par lequel l'imagination envisage les diverses actualisations possibles d'une essence (*eidōs*). » (En italique dans l'original.)

1.2 Thème et/ou image : la méthode bachelardienne

L'œuvre de Gaston Bachelard (1884–1962) représente, en raison de sa double orientation (épistémologique et poétique), une source d'investigation théorique pluridimensionnelle. Cependant, selon les nouvelles considérations sur la philosophie bachelardienne, ces deux perspectives, abstraction scientifique et abstraction poétique, ne constituent pas deux voies inconciliables. Ainsi Julien Lamy, dans son étude *Entre Science et Poésie – L'œuvre plurielle de Gaston Bachelard*, après avoir retracé la réception critique de l'œuvre, propose le dépassement d'une approche où la pensée bachelardienne resterait « figée en "deux versants"¹⁴⁷ ». Jean-Jacques Wunenburger à son tour, voit, dans « les deux versants du bachelardisme », l'influence d'un double héritage philosophique (le positivisme français et l'idéalisme allemand) reconstitué dans un « véritable chiasme des sources philosophiques » où Bachelard, « loin de scinder de manière étanche les deux approches, n'a pas échappé à une relecture aussi bien de la rationalité sur un mode post-positiviste que de l'imaginaire en termes quasi positiviste¹⁴⁸ ». Selon Wunenburger, Bachelard cherchait incessamment « à comprendre les deux rapports fondamentaux de l'homme au monde, celui régi par l'abstraction scientifique et celui ouvert par la rêverie poétique¹⁴⁹ ». À cette ouverture remonte également chez Bachelard – écrit Wunenburger – une sorte de « poly-philosophie¹⁵⁰ » de l'imaginaire qui recouvre des approches différentes telles que « l'apport bachelardien ne se laisse donc pas enfermer dans une doctrine achevée ». Parmi les modulations méthodologiques, Wunenburger cite : la psychanalyse freudienne, la psychologie des profondeurs, l'herméneutique symbolique, la phénoménologie, ainsi que le structuralisme et l'anthropologie¹⁵¹.

Sans fonder explicitement une nouvelle méthodologie de critique littéraire bien circonscrite, Bachelard ouvre des perspectives novatrices qui exercent continuellement une influence significative sur les théories naissantes. Des travaux abondants traitent les effets

¹⁴⁷ LAMY, Julien, « Entre Science et Poésie – L'œuvre plurielle de Gaston Bachelard », In MOLINIER, Quentin (dir.), *La pensée de Gaston Bachelard*, Paris, Implications philosophiques – juin 2012, p. 43. URL : <http://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf> [consulté le 19/05/2020]

¹⁴⁸ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images », Paris, Mimesis, Collection « L'œil et l'esprit », 2012, In MOLINIER, Quentin (dir.), *La pensée de Gaston Bachelard*, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁹ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », In PAQUOT, Thierry, YOUNÈS, Chris (dir.), *Le territoire des philosophes – Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, Collection « Recherches », 2009, p. 47.

¹⁵⁰ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard », In DUFOURCQ, Annabelle (dir.), *Est-ce réel ? Phénoménologie de l'imaginaire*, Leiden / Boston, Brill, 2016, p. 144.

¹⁵¹ *Ibid.*, 145.

déterminants de son rôle de père fondateur ou révolutionnaire qui ressortent de ses nouvelles méthodes : parmi les premiers citons à titre d'exemple l'ouvrage de Michel Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*¹⁵², publié en 1967 ; l'article *Les Voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire*¹⁵³ de Hélène Tuzet, disciple de Bachelard, paru en 1968 ; et l'ouvrage érudit de Vincent Therrien, intitulé *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*¹⁵⁴ paru en 1970. Chacun de ces auteurs relève la multiplicité des méthodes du maître philosophe qui emploie les termes comme « psychanalyse », « phénoménologie », « poétique » dans un nouveau sens qui lui est propre. Ainsi Vincent Therrien parlant de « la méthode Bachelard », distingue plusieurs méthodes bachelardiennes en les classant selon différentes catégories : méthode classificatrice, thématique, scientifique, psychanalytique, structurale, rythmanalytique, phénoménologique. En soulignant l'effet décisif de l'œuvre de Bachelard sur la critique littéraire dans les années 1950–1960, Therrien met en rapport ses théories avec celles de Georges Poulet (1902–1991), de Jean Starobinski (1920–2019), de Jean Rousset (1910–2002) et de Jean-Pierre Richard (1922–2019). « La méthode Bachelard » – selon Therrien – « c'est le commun dénominateur d'une critique d'immanence et d'une démarche thématique aboutissant à la saisie de l'univers structuré propre à chaque écrivain, qui apparentent ces quatre critiques et les relie à Bachelard, au-delà de leur forte originalité¹⁵⁵ ».

Roland Barthes (1915–1980), sémiologue et théoricien, parle à son tour d'une « inspiration bachelardienne » dans son essai *Qu'est-ce que la critique ?*, daté de 1963 ; il se réfère lui aussi aux critiques Georges Poulet, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard : « [...] partant d'une analyse des substances (et non des œuvres), suivant les déformations dynamiques de l'image chez de très nombreux poètes, G. Bachelard a fondé une véritable école critique [...]»¹⁵⁶. Barthes introduit cette « école critique » sous le nom de la « psychanalyse "marginale" » distinguée de la « critique psychanalytique d'obédience freudienne » qui était représentée en France par Charles Mauron (1899–1966)¹⁵⁷.

¹⁵² Cf. MANSUY, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, Librairie José Corti, 1967.

¹⁵³ Cf. TUZET, Hélène, « Les Voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire », In POULET, Georges, ANTOINE, Gerald (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1968, p. 201–213.

¹⁵⁴ Cf. THERRIEN, Vincent, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 24.

¹⁵⁶ BARTHES, Roland, « Qu'est-ce que la critique ? », In BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points », 1964, p. 252–253.

¹⁵⁷ Charles Mauron suivant la critique littéraire psychanalytique, établit les bases de la méthode psychocritique, explicitée dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963.

Quant au classement, Bachelard apparaît dans les synthèses des méthodes littéraires, principalement sous l'étiquette du fondateur de « la critique thématique¹⁵⁸ ». « Dans la voie ouverte par Gaston Bachelard » – dit Michel Collot – se déploie cette critique, « type d'approche des thèmes et des textes¹⁵⁹ ». Dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Antoine Compagnon mentionne Bachelard avec Jean-Pierre Richard, comme théoriciens de la critique thématique française pour lesquels la catégorie fondamentale est l'imaginaire¹⁶⁰. Jean-Yves Tadié, dans sa synthèse des critiques littéraires, omettant la terminologie « thématique », fait état de Bachelard sous la catégorie de la critique imaginaire dans le même contexte que ses disciples, Jean-Pierre Richard, Gilbert Durand (1921–2012), Hélène Tuzet (1901–1987) et le théoricien canadien Northrop Frye (1912–1991)¹⁶¹. Il en est de même pour Élisabeth Ravoux Rallo : en tant qu'auteur d'une philosophie de l'image littéraire, Bachelard est mentionné comme le déclencheur d'une théorie affirmant la primauté de l'imagination¹⁶². Daniel Couty, dans le cadre de la critique thématique, propose de « remonter aux théories de Bachelard pour saisir les fondements d'une analyse qui est avant tout une critique de l'imaginaire ». Il insiste : « [...] c'est à une véritable reconstruction de l'activité critique que s'attache Bachelard en réinstallant au centre de toute lecture "la fonction poétique" qui transforme le sens et la forme dans un incessant processus d'imagination¹⁶³ ». Michel Jarrety dans son aperçu des critiques littéraires françaises évoque Bachelard en parallèle avec Jean-Paul Sartre (1905–1980) et Maurice Blanchot (1907–2003) dans un chapitre intitulé *Critique seconde*. Comme il le souligne : « son intention visée n'est pas

¹⁵⁸ Cf. BERGEZ, Daniel (éd.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, collaborateurs : BARBERIS, Pierre, DE BIASI, Pierre-Marc, MARINI, Marcelle et VALENCY, Gisèle, Paris, Bordas, 1990, p. 86. ROHOU, Jean, *Les études littéraires – Méthodes et perspectives*, Paris, Édition Nathan, 1993, p. 107.

¹⁵⁹ COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n°47, numéro thématique : « Variations sur le thème. Pour une thématique », 1988, p. 79. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707 [consulté le 10/05/2018]

¹⁶⁰ Cf. COMPAGNON, Antoine, « Littéraire Critique », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, Collection « Encyclopaedia Universalis », 1997, p. 421–422. Antoine Compagnon regroupe la critique des thèmes avec celle de la conscience et des profondeurs, les attachant sous les mêmes principes : l'importance de l'imaginaire, l'unité d'une conscience créatrice. Il cite parmi les représentants : Albert Thibaudet (1874–1936), Charles Du Bos (1882–1939), l'« École de Genève » avec Albert Béguin (1901–1957), Marcel Raymond (1897–1981) et Georges Poulet, aussi bien que la nouvelle génération : Jean Rousset et Jean Starobinski.

¹⁶¹ Cf. TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, Collection « Agora », 1987, p. 107–130. L'auteur traite des représentants de la critique thématique dans deux chapitres différents sous les titres : « La critique de la conscience » et « La critique de l'imaginaire ». Dans le chapitre « La critique de la conscience », Tadié se réfère à l'ouvrage de Georges Poulet, *La Conscience critique* (1971), d'où le titre du chapitre consacré entièrement à l'« École de Genève » avec les membres : Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset et Jean Starobinski.

¹⁶² Cf. RAVOUX RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 17.

¹⁶³ BRUNEL, Pierre, MADELENAT, Daniel, GLIKSOHN, Jean-Michel, COUTY, Daniel (dir.), *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1977. Daniel Couty est l'auteur du chapitre IV intitulé « Comprendre », à l'intérieur duquel le sous-titre « Variations sur le thème » introduit les thématiciens : Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Jean Rousset.

critique, mais une philosophie de l'imagination » dont l'influence est déterminante. Jarrety met l'accent sur une conception dynamique de l'image chez Bachelard : « [...] les images dont il analyse le devenir permettent de saisir la réalité, dès la matière qui les suscite et dont elles révèlent la beauté¹⁶⁴. ».

Les théories de Bachelard en dégageant de la critique thématique celle de l'imaginaire, fournissent également des contributions importantes à la discussion de l'espace. Sa « topo-analyse » développée dans son chef d'œuvre, *La poétique de l'espace* (1957) est l'un des apports fondamentaux concernant la problématique nommée le « tournant spatial » qui entraîne de nouvelles tendances dans les sciences sociales et humaines dans les dernières décennies du XX^e siècle.

Bachelard traite de la notion d'espace dès les années 1930 ; il contribue aux révolutions scientifiques de la microphysique qui révisent les relations de l'espace-temps dans les phénomènes physico-chimiques. Dans *L'intuition de l'instant* publié en 1932, il relate le principe de l'instant comme un point de l'espace-temps¹⁶⁵, dans *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*¹⁶⁶ en 1937, il développe ses premières théories de l'espace, passant de l'espace homogène euclidien à un espace configuré en nouvelles dimensions, pour aboutir enfin dans *La philosophie du non*¹⁶⁷ paru en 1940, à un concept de l'espace épistémologique décrit à travers ses théories dialectiques.

Dans ses œuvres consacrées à l'imagination poétique, il souligne tout d'abord l'importance de l'apport des modalités matérielles, de l'expérience sensible de l'homme face au monde, principes relatés dans ses études sur les quatre éléments de la tétralogie cosmologique, le feu, l'eau, l'air et la terre : *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et les rêves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries du repos* (1946), *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), *La flamme d'une chandelle* (1961)¹⁶⁸. Par ces théories,

¹⁶⁴ JARRETY, Michel, *La critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1998, p. 53–55.

¹⁶⁵ BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, Collection « Bibliothèque Médiations », 1932, p. 37.

¹⁶⁶ BACHELARD, Gaston, *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Librairie Félix Alcan, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1937.

¹⁶⁷ BACHELARD, Gaston, *La philosophie du non – Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940), Paris, Presses Universitaires de France, 4^e édition, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1966.

¹⁶⁸ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu* (1938), Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1992 ; *L'eau et les rêves – Essai sur l'imaginaires de la matière* (1942), Paris, Librairie José Corti, Collection « Les Essais », 25^e édition, 1997 ; *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Le Livre de Poche, Collection « Biblio-Essais », 2001 ; *La terre et les rêveries de la volonté – Essai sur l'imagination des forces*, Paris, Librairie José Corti, 1948 ; *La terre et les rêveries du repos – Essai sur les images de l'intimité* (1948), Paris, Librairie José Corti, 18^e édition, 1982 ; *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

Bachelard élabore l'importance de la spatialité, en y faisant ressortir notre relation à l'espace, notre manière d'habiter le monde. Dans son œuvre déjà évoquée, *La poétique de l'espace*, Bachelard se positionne face à Bergson déclarant que la mémoire du passé est essentiellement de nature spatiale et non temporelle, puisque – selon lui – la mémoire ne se souvient pas de processus temporels au sens bergsonien, mais seulement de leurs fixations spatiales. Il définit ainsi sa méthode dite « topo-analyse » :

La topo-analyse serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime. Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça¹⁶⁹.

Bachelard développe ses théories sur l'espace dans une période où le recours à la notion de l'espace prend de plus en plus d'importance : telle est ainsi la perception d'une spatialité chez Maurice Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* publiée en 1945, tel aussi, mais au sens figuré, l'espace en tant que condition de la littérature dans *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot, publié en 1955.

Les interrogations sur l'espace, sur sa fonction au sein des textes littéraires aboutissent à un essor théorique dans la deuxième moitié du XX^e siècle et le début XXI^e siècle. Un intérêt de transdisciplinarité influence les approches différentes, souvent orientées vers les problématiques territoriales et identitaires. Parmi celles-ci, citons les orientations telles que les romans-géographes¹⁷⁰, la géographie de la littérature¹⁷¹, la géocritique¹⁷², la géopoétique¹⁷³, la pensée-paysage¹⁷⁴ ou encore l'écocritique¹⁷⁵.

Dans les théories bachelardiennes, l'accent se pose sur les images poétiques de l'espace et le processus de leur réalisation. Bachelard discute des images de l'espace dans leur dynamisme rendant possible une relation réciproque entre le sujet et le monde. En outre de la

¹⁶⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁰ BROSSEAU, Marc, *Des Romans-géographes – Essai*, Paris, L'Harmattan, 1996.

¹⁷¹ MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen (1800–1900)*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

¹⁷² WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

¹⁷³ WHITE, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros – Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

BOUVET, Rachel, WHITE, Kenneth (dir.), *Le nouveau territoire – L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, 2008.

¹⁷⁴ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud /ENSP, 2011. La théorie de Michel Collot sera présentée plus en détail dans le chapitre « Faire corps avec l'espace selon Maurice Merleau-Ponty et Michel Collot », p. 117–120.

¹⁷⁵ POSTHUMUS, Stéphanie, « Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic : A Journal for the interdisciplinary study of literature*, vol. 44, n°2, Winnipeg, 85–100, 2011.

SUBERCHICOT, Alain, *Littérature et environnement – Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, 2012.

signification archétypale des images au sens jungien du terme, Bachelard relève des significations nouvelles liées aux expériences sensibles et intimes qui sont à la base de ses réflexions sur l'imagination matérielle et sur sa topo-analyse de l'espace. Dans cette perspective, l'image se dégage comme une manière d'être au monde. Les images de l'espace sont des productions vécues qui captent les effets de la rencontre entre la matière et le sujet, entre le dehors et le dedans, dans un rythme dialectique ; une pensée chère du philosophe. Comme l'exprime Bachelard dans son essai, *La terre et rêverie de la volonté* :

L'image matérielle est un dépassement de l'être immédiat, un approfondissement de l'être superficiel. Et cet approfondissement ouvre une double perspective : vers l'intimité du sujet agissant et dans l'intérieur substantiel de l'objet inerte rencontré par la perception. Alors, dans le travail de la matière, se renverse celle double perspective ; les intimités du sujet et de l'objet s'échangent ; il naît ainsi dans l'âme du travailleur un rythme salutaire d'introversion et d'extraversion¹⁷⁶.

Selon Bachelard, l'image n'est ni objet ni substitut d'objet. Pour en saisir la spécificité il faut « associer systématiquement, l'acte de la conscience donatrice au produit le plus fugace de la conscience : l'image poétique. Au niveau de l'image poétique, la dualité du sujet et de l'objet est irisée, miroitante, sans cesse active dans ses inversions¹⁷⁷ ».

Ses recherches multi-méthodologiques conduisent Bachelard à développer une théorie de l'image poétique qui devient visuelle et tactile dans sa verbalisation, un processus de création qui ouvre une nouvelle perspective pour valoriser ses pensées. Comme Jean-Jacques Wunenburger, spécialiste de l'imaginaire, le constate : « Bachelard repense l'image poétique de manière très novatrice¹⁷⁸ ». Au sujet des méthodes bachelardiennes, Wunenburger note : « Cette manière dialectique de penser l'imaginaire, en le libérant de la tutelle de la perception et de la cognition, en le dotant aussi d'une énergétique infra-iconique, infra-verbale, en lui affectant enfin une orientation herméneutique activant des chaînes de significations emboîtées, résulte en fait d'une approche non systématique, non unifiée par une méthode dogmatique¹⁷⁹. »

Pour faire une synthèse des éléments thématiques les plus forts de l'œuvre de Maurice Carême, en particulier de ceux qui évoquent des images de l'espace, nous avons choisi de suivre la théorie bachelardienne de l'imagination. Dans le chapitre suivant, nous appuyant sur les analyses de Jean-Jacques Wunenburger, nous résumerons brièvement les pensées de Bachelard sur la création poétique, sans nous enfermer dans une « méthode dogmatique »

¹⁷⁶ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op. cit.*, p. 32–33.

¹⁷⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 3–4.

¹⁷⁸ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard », *Op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 144.

mais en regroupant les concepts selon trois axes importants : « Image : matérialité », « Image : une façon d'être au monde » et « Image : polarité et passage ».

1.3 Le processus de création selon Gaston Bachelard

Image : matérialité

Dans ses théories relatives au processus de création et à la créativité imaginative, Gaston Bachelard se réfère en premier lieu aux images langagières. Selon l'épistémologue français, l'image poétique est un « événement du logos », elle « nous met à l'origine de l'être parlant », elle démontre « la créativité de l'être parlant¹⁸⁰ ». Dans son étude intitulée *Une psychologie du langage littéraire : Jean Paulhan*, publiée dans la *Revue philosophique* (1942–1943) des Presses Universitaires de France, et reprise dans son ouvrage posthume *Le droit de rêver*, Bachelard déclare : « [...] l'être écrivant est l'être le plus original » qui travaille avec la langue, qui découvre « la perspective verbale interne » et qui entend la résonance des mots où « on entend [...] plus qu'on ne voit dans les choses¹⁸¹ ».

Bachelard est un défenseur des mots ; pour lui la créativité imaginative se produit – comme Jean-Jacques Wunenburger le souligne – « avant tout dans le langage, véritable support et même chair de l'imaginaire ». Comme Freud, Bachelard adhère – continue Wunenburger – « à une théorie de la force de l'image relayée par le *logos*, par l'inscription du visuel dans le verbal¹⁸². » Dans *La flamme d'une chandelle*, Bachelard vise : « Le paradoxe de nos enquêtes sur l'imagination littéraire : trouver la réalité par la parole, dessiner avec les mots [...]¹⁸³ ». Dans la conclusion de son essai *L'air et les songes*, nous lisons : « la plume à la main », l'imagination créative trouve aisément le signe et sa signification¹⁸⁴. Mais ce signe écrit, et comme dessiné, n'est pas un rappel, un souvenir ou une réalité fixée qui serait la base de nos connaissances, mais plutôt le signe d'une réalisation, le produit d'une relation active

¹⁸⁰ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 7–8.

¹⁸¹ BACHELARD, Gaston, « Une psychologie du langage littéraire : Jean Paulhan », In BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, collection « À la pensée », 1970, p. 184. *Le droit de rêver* est le titre d'un livre posthume de Gaston Bachelard. Celui-ci contient un ensemble d'études, d'articles, de préfaces que le philosophe a écrits entre 1939 et 1962 et que l'éditeur a organisé en trois parties intitulées : « Arts », « Littérature », « Rêveries ». À l'arrière-plan de ces textes, se dessine l'engagement du philosophe auprès des artistes, des écrivains et des poètes.

¹⁸² WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images », *Op. cit.*, p. 12. (En italique dans l'original.)

¹⁸³ BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁴ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 323.

entre un sujet et un objet sur « l'axe de l'intentionnalité », propre au concept phénoménologique ; ou plus précisément, sur l'axe de « l'intentionnalité de l'imagination poétique¹⁸⁵ ». Selon Bachelard, le principe de celle-ci est le partage dans un dynamisme, où le lecteur est invité de « vivre l'*intentionnalité poétique*¹⁸⁶ ». Bachelard conçoit les images, moins en tant que représentations imagées, que, selon leur dynamique, comme manière de souligner le processus naissant de l'image : méthode que Jean-Jacques Wunenburger appelle « dé-représentation », représenter la déformation et la transformation perpétuelles de l'image, le pouvoir de métamorphose de l'imagination¹⁸⁷.

Pour qu'une rêverie se constitue et se poursuive, « il faut qu'elle trouve sa *matière* » – dit Bachelard –, « il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique¹⁸⁸ ». Parmi les matières, les quatre éléments, le feu, l'eau, l'air et la terre sont à la base de l'imagination créatrice de Bachelard ; dans ses essais il analyse la valeur féconde des images matérielles pour la création artistique. Les éléments sont particulièrement dynamiques pour refléter la variété et la complexité du monde. Ils sont des « hormones de l'imagination¹⁸⁹ ». Ces matières archétypales aident le passage du perçu au pensé, parce qu'elles s'activent au contact d'expériences empiriques où les gestes gagnent plus d'importance. Comme l'explique Bachelard dans *La poétique de l'espace* : « J'ai beau parfois toucher des choses, je rêve toujours *élément*¹⁹⁰ ». Sa théorie des éléments est une sorte de spatialisation imaginaire où – selon Wunenburger – « l'imagination permet au rêveur de "faire corps" avec le monde, de dilater son être à l'échelle du cosmos pour participer à sa totalité vivante¹⁹¹. » Cette spatialisation est une image naturelle qui se distingue d'une représentation statique, elle est plutôt une orientation dynamique, une production vivante. Selon Bachelard : « [...] la phénoménologie de l'imagination ne peut se satisfaire d'une réduction qui fait des images des moyens subalternes d'expression : la phénoménologie de l'imagination demande qu'on vive directement les images, qu'on prenne les images comme des événements subits de la vie¹⁹². » L'image en tant qu'événement est vécue, l'imagination

¹⁸⁵ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie* (1960), Paris, Presses Universitaires de France, 4^e édition, 1968, p. 4.

¹⁸⁶ *Idem.* (En italique dans l'original.)

¹⁸⁷ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images », *Op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 5. (En italique dans l'original.)

¹⁸⁹ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁰ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 19. (En italique dans l'original.)

¹⁹¹ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images », *Op. cit.*, p. 9.

¹⁹² BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 58.

productrice et créatrice saisit l'existence dans son actualité et son immédiateté : « l'image poétique apporte une des expériences les plus simples de langage vécu¹⁹³. »

Dans la conclusion de *L'eau et les rêves*, tout en mettant en valeur la primauté de « l'imagination par la parole, l'imagination par le *parler*¹⁹⁴ », Bachelard fait la distinction entre l'imagination reproductrice liée étroitement à une expérience empirique, nommée la représentation mimétique, et l'imagination productrice et créatrice qui suit le réel par la perception immédiate en lui captant sa matière, en étant sa représentation créatrice. Pour Bachelard, l'imagination créatrice a, par sa matérialité et par sa dynamique, un « rôle premier¹⁹⁵ » qui lui permet, par une sorte de simplicité et de naïveté¹⁹⁶, le saisissement de la variété et du dynamisme de l'expérience objective et subjective de l'existence.

Image : une façon d'être-au-monde

L'intérêt que Bachelard porte à la matière n'est pas sa représentation physique mais l'opportunité de capter, par l'écriture poétique, les effets de la rencontre entre la matière et le sujet. Le « *Monde comme volonté et représentation* », comme l'exprime Bachelard dans *L'eau et les rêves*, adhérant ainsi aux pensées de Schopenhauer, est « *ma provocation. Je comprends le monde parce que je le surprends avec mes forces incisives, avec mes forces dirigées [...]*¹⁹⁷ ».

Toutes ces forces, ces expériences ressenties, transposées par l'art, sont de l'ordre de l'existence, d'une façon d'être-au-monde. L'image dispose d'une présence, d'une force d'insérer l'homme au monde. Dans *L'air et les songes*, Bachelard dit : « La parole énoncée nous prend trop de force, elle exige trop de présence [...]¹⁹⁸ ». Participant ainsi au monde, c'est vivre une présence d'une vérité de l'être qui comporte la profondeur cachée de l'être du monde. « Tout l'être du monde s'amasse poétiquement autour du *cogito* du rêveur¹⁹⁹. » L'imagination poétique, « le *cogito* du rêveur », permet de découvrir cette profondeur en dévoilant la face invisible du monde au-delà du perçu, tout en la rendant présente. « Chez Bachelard – déclare Wunenburger – l'image est dotée d'un coefficient d'existence qui lui

¹⁹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁴ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 253. (En italique dans l'original.)

¹⁹⁵ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 66–67.

¹⁹⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.* : « L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. » p. 4.

¹⁹⁷ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 214. (En italique dans l'original.)

¹⁹⁸ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 326.

¹⁹⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, *Op. cit.*, p. 140. (En italique dans l'original.)

permet phénoménologiquement de se manifester comme une présence, une épiphanie d'être²⁰⁰. » En conséquence, l'image poétique pour Bachelard est une force de « monstration », de « présentation²⁰¹ », où l'irréel est tout aussi présent que le réel²⁰². L'imagination fait état d'une « présentification²⁰³ » où s'efface la différence entre le comparé et le comparant ; ils peuvent inverser leurs rôles²⁰⁴. L'image créée ainsi vise à déterminer la valeur forte de l'existence, et plus particulièrement, chez Bachelard, du bien-être. Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard opte pour conférer aux images d'un espace heureux le statut de porteur de cette valeur qu'il nomme la « topophilie »²⁰⁵.

L'intérêt de représenter un milieu est, pour Bachelard, celui de créer « un espace habitable²⁰⁶ », de pouvoir habiter le monde, de s'y réaliser existentiellement. Comme l'écrit Wunenburger, Bachelard est « peu sensible aux espaces vides, désertifiés, immenses ; il accorde sa préférence onirique aux espaces qui accueillent un mode d'existence du sujet²⁰⁷ ». Dans un tel espace habitable, « l'être humain est déposé dans un être-bien, dans le bien-être associé primitivement à l'être²⁰⁸ ». L'intimité de ces espaces heureux et habitables joue un rôle très important dans la théorie de Bachelard. Cependant, par son attachement aux tensions entre les oppositions, Bachelard oppose à l'espace intime l'immensité du cosmos ; il développe une « cosmo-analyse²⁰⁹ » tout en gardant la réversibilité des deux orientations. Dans *L'immensité intime* (titre du 8^e chapitre de son essai *La poétique de l'espace*), Bachelard

²⁰⁰ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard », *Op. cit.*, p. 136.

²⁰¹ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images », *Op. cit.* : « G. Bachelard a pris soin de lier l'image à une monstration, à une présentation et non à la visée d'une absence. » p. 16.

²⁰² Il faut noter la différence par rapport à la phénoménologie de l'imagination chez Jean-Paul Sartre chez qui l'imagination est une intention dans l'absence de l'objet, un « étant ». Merleau-Ponty rapproche sa théorie à celle de Bachelard tout en gardant la primauté de la perception : « L'être et l'imaginaire sont pour Sartre des "objets", des "étants" – Pour moi ils sont des "éléments" (au sens de Bachelard), c'est-à-dire non pas des objets, mais des champs, être doux, non-thétiques, être avant l'être, – et d'ailleurs comportant leur auto-inscription leur "corrélat subjectif" fait partie d'eux. » MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1964, p. 314.

²⁰³ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017/2 n°20 « Les amateurs », p. 99–111. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-99.htm> [consulté le 19/05/2020], p. 108.

²⁰⁴ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 73 : « Mais alors si l'on veut bien, comme nous le proposons, matérialiser et dynamiser les images littéraires, il n'y a plus de métaphores au sens traditionnel du terme. Toute métaphore contient en soi une puissance de réversibilité ; les deux pôles d'une métaphore peuvent alternativement jouer le rôle réel ou idéal. »

²⁰⁵ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁷ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Art. cit.*, p. 108.

²⁰⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 26.

²⁰⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, *Op. cit.*, p. 21.

trouve la possibilité d'une coexistence avec l'extériorité : « L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion. Il appartient à la phénoménologie de l'*ex*²¹⁰. »

Image : polarité et passage

La « phénoménologie de l'*ex* » nous conduit à appréhender la représentation comme un passage. Dans cette théorie, deux forces sont à l'œuvre, l'une est celle de l'intériorité, de l'intimité, l'autre celle de l'extériorité, de l'expansion. L'écriture poétique mobilise les deux directions et, dans son statut d'ouverture absolue, elle traduit l'interaction intérieur-extérieur comme création et représentation du monde. Par la création, l'homme regarde le monde, approfondit l'apparence des choses, mais le monde le regarde à son tour : « [...] tout ce que je regarde me regarde », – écrit Bachelard dans *La poétique de la rêverie* – « Le monde veut se voir, le monde vit dans une curiosité active avec des yeux toujours ouverts²¹¹. » Pour saisir ce regard, pour le comprendre, il faut dépasser la distinction constitutive entre l'objet et le sujet : « Le monde ne lui fait plus vis-à-vis. Le moi ne s'oppose plus au monde. Dans la rêverie, il n'y a plus de non-moi. Dans la rêverie, le *non* n'a plus de fonction : tout est accueil²¹². » Ce « non-moi » dans la réflexion bachelardienne devient « le bien du moi » ou davantage encore, « le non-moi mien », signe d'immersion du moi dans le monde et de fusion avec le monde : « C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur et que les poètes savent nous faire partager. Pour mon moi rêveur, c'est ce *non-moi mien* qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde²¹³. »

Bachelard déploie cette théorie d'interférence, nommée dialectique, dans plusieurs de ses travaux. Il met en place une théorie de polarité par laquelle il crée des schèmes pour caractériser et appréhender le dynamisme de l'espace. L'espace n'est jamais l'étendu inerte, au contraire il est plein de tensions sur un axe vertical ou horizontal, il est perçu à travers l'expérience de la limite à passer selon laquelle la conscience elle-même s'élargit en participant au monde. Les images se mobilisent sur ces axes, elles vivent une sorte de rythme, « une rythmique cognitive²¹⁴ » entre le dehors et le dedans, entre le dessous et le dessus, entre le centre et l'horizon, entre l'immensité et la profondeur. D'après Wunenburger :

²¹⁰ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 183. (En italique dans l'original.)

²¹¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, *Op. cit.*, p. 159.

²¹² *Ibid.*, p. 144. (En italique dans l'original.)

²¹³ *Ibid.*, p. 12. (En italique dans l'original.)

²¹⁴ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Art. cit.*, p. 107.

L'imagination est donc moins une faculté qu'un processus, l'image est moins une représentation qu'un flux rythmique et tensoriel, l'imaginaire est moins une irréalisation du monde que sa surréalisation qui oppose au monde objectif un autre monde. Celui-ci est moins subjectif, car il ne serait alors que son envers, que trans-subjectif, c'est-à-dire à la frontière du dedans et du dehors, du moi et du non-moi, ce que Merleau-Ponty appelle « chair », et Bachelard appelle rêverie cosmique et intime²¹⁵.

Dans et par cette dialectique, Bachelard définit un dynamisme qui est à la base de sa théorie poétique : l'opposition, la tension et le rythme donnent « aux images leur valeur ontologique²¹⁶ ». Bachelard cherche la portée profonde et ontologique de l'image : dans sa théorie de l'imagination, celle-ci tente de décrire les images, mais aussi de les saisir comme une expérience interne-externe, d'une manière herméneutique : découvrir les liaisons entre les images et les attitudes de l'homme face à l'existence.

²¹⁵ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard », *Op. cit.*, p. 146.

²¹⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 20.

2. L'espace poétique chez Maurice Carême

Notre étude est une approche de l'espace poétique tel qu'il se laisse percevoir chez Maurice Carême ; nous souhaitons, pour ce faire, comparer cette étude avec une entité de référence. Nous avons choisi de considérer en parallèle l'approche de l'espace poétique chez Gaston Bachelard. Notre intention est ainsi d'analyser si, selon les deux manières d'évoquer cette même réalité, il s'y trouve des échos communs. Une mise en parallèle des approches respectives de l'un et l'autre pourrait, en effet, conduire à approfondir la démarche de Maurice Carême, telle que nous la découvrons dans son œuvre.

Les éléments matériels, l'insertion de l'homme dans son entourage, une sorte de topophilie, l'expérience de la limite, la recherche continue du passage sont au cœur même de la poésie de Carême. L'importance donnée à la matière, sa perception immédiate, les effets de la rencontre avec celle-ci, dans le dynamisme de l'expérience objective et subjective de l'existence, sont des approches très prégnantes chez Carême. Exprimer la vérité de l'être, sa profondeur cachée, tout en restant proche d'une matérialité objective perçue dans son immédiateté, puis traduire cette expérience par l'art poétique est le défi carémien que nous examinerons.

Dans les différentes matières élémentaires qui structurent la diversité de nos perceptions, nous considérerons d'abord l'élément liquide, selon ses aspects multiples, très présent chez Carême. En questionnant l'élément tellurique, nous découvrirons l'importance que Carême accorde à l'abri protecteur ainsi qu'à l'espace habitable et à son intimité. Le bien-être existentiel appartient aux images de protection, tel qu'il se manifeste dans ses poèmes : maison, nid, jardin. Dans son écriture poétique, la quête d'intériorité coexiste avec celle de l'extériorité. L'expérience de la limite à dépasser est limpide et explicite dans les images de passage ; celles-ci seront analysées dans le chapitre *Les images de passage : dedans et dehors*, ainsi que dans le chapitre consacré au dynamisme humain, extérieur et intérieur, telles qu'elles sont imaginées ou vécues sur les chemins d'un chacun.

La dynamique de l'ascension liée à l'élément de l'air, est le sujet du chapitre *L'univers entre le haut et le bas* où il sera explicitement analysé. Y figurera également un répertoire regroupant les images telles que le front, l'arc-en-ciel, l'échelle, l'escalier, la tour, le puits, qui sensibilisent à la hauteur. Compte tenu de son importance primordiale dans la poésie de Carême, la lumière, étroitement liée au dynamisme de l'élévation, est traitée dans un chapitre

spécifique. Dans un autre chapitre, il sera également fait écho à la transparence, qui sous-tend la poésie de Carême.

Dans la théorie bachelardienne, en général, la matière garde sa priorité par rapport à la forme. Toutefois, si nous considérons l'œuvre du philosophe dans son évolution, nous constatons que dans l'essai *L'espace poétique*, la forme devient de plus en plus importante ; Bachelard consacre un chapitre à la forme du rond, au sens ontologique du terme. L'image du rond, dans son sens archétypal par sa forme et par sa dynamique, sera la base du dernier chapitre de cet ensemble qui porte sur l'espace poétique de Carême. La matérialité, le dynamisme et la forme de l'image poétique sont au cœur de notre analyse ; le processus de création et de représentation poétique y est également mis en évidence.

2.1 L'espace liquide

La prédilection pour les matériaux liquides dans l'œuvres de Carême démontre un important lexique de l'eau dans laquelle figurent la mer, les fleuves, les rivières, les ruisseaux, les sources, les étangs, les lacs, les flaques, les mares, mais aussi le jet d'eau, la fontaine, le puits, la rosée, la pluie, la goutte d'eau, la larme selon leur consistance onirique. De multiples emplois de verbes ou d'adjectifs ayant un « noyau sémique commun²¹⁷ », appartenant ainsi à la même isotopie liquide, tels que couler, pleuvoir, boire, laver, se baigner renforcent également la fonction de figuration, de conceptualisation et d'abstraction de cet élément archétypal. À titre d'exemple voici un extrait du recueil posthume *Du ciel dans l'eau* :

Debout sous les hauts cerisiers
Où pleut à verse la clarté,
La vie venue me saluer²¹⁸.

Dès le titre, trois recueils du poète se réfèrent à l'élément liquide : *L'eau passe*, *Mer du Nord* et *Du ciel dans l'eau*²¹⁹. Mais la symbolique de l'eau se retrouve dans divers recueils de l'auteur, et apparaît également dans les titres de plusieurs poèmes. Entre autres, dans le recueil *Chansons pour Caprine : Étang, Pluie* ; dans *La flûte au verger : L'étang cache un*

²¹⁷ MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 2^e édition, 2001, p. 279.

²¹⁸ CARÊME, Maurice, « À ma fenêtre », *In Du ciel dans l'eau*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, Collection « La Petite Belgique », 2010, p. 38.

²¹⁹ La plupart des poèmes analysés dans ce chapitre seront repris dans les recueils *L'eau passe* (1952) et *Du ciel dans l'eau* (2010). *Mer du Nord* (1968, 1971) sera objet d'un chapitre particulier, voir p. 164–170. Outre de ces recueils, nous soutenons notre démarche d'analyse par des poèmes choisis de divers recueils.

visage, Où court-il, ce ruisseau... ; dans *En sourdine : Bonheur couleur d'eau* ; dans *Brabant : À une rivière, L'étang, Pluie en Brabant, Étangs abandonnés* ; dans *Souvenirs : Le long de la Dyle*.

L'eau n'est pas simplement un phénomène physique ; par le rythme de son mouvement et de sa texture, elle génère une résonance poétique et intime. Comme dit Bachelard : « elle est un *support* d'images et bientôt un *apport* d'images, un principe qui fonde les images²²⁰ ». Cet élément liquide a sa forme poétique spécifique, qui lui fournit sa propre substance pour l'imagination poétique. Pour faire apprécier « la *cause matérielle* dans la philosophie esthétique²²¹ », Bachelard développe dans *L'eau et les rêves* une pensée des eaux, en analysant les images littéraires de l'eau sous multiples formes : les eaux claires, printanières, courantes, profondes, dormantes, sombres, composées, maternelles, féminines, fécondes, rénovatrices, douces, violentes.

Pour relever les images qui surgissent de cet élément liquide dans les poèmes de Maurice Carême, nous suivons les catégories bachelardiennes. Premièrement nous prenons un exemple du recueil *L'eau passe*, du poème *Ronds de lumière* où l'eau représente la substance-support de la créativité, de l'art poétique.

Fais des ronds de lumière
Sur l'eau de tes journées

Le poème insiste sur trois valeurs : « Le seul regret sur terre, / C'est de ne plus rêver », et « jouer », et « aimer » ; et l'importance des quatre éléments (la terre, l'eau, le feu, l'air) dans la création est proclamée, au terme d'un art poétique spécifique :

Converse avec les pierres,
Danse avec la rivière
Ou, botté de fumée,
Chevauche les nuées²²².

À l'image de l'eau, Carême attache souvent des mouvements et des activités : l'eau passe, glisse, fuit, court, se presse, nous berce, tremble, danse, chante, claque, murmure, autant d'images traduisent les manifestations spontanées existentielles de l'homme. Que ce soit l'eau tremblant dans une carafe – une image ordinaire – qui interrompt brusquement le poème du recueil *Et puis après...*, et qui garde le mouvement du moment vécu :

Simplement heureux d'exister,
Je regarde, attendri, la table,
La pomme que j'y ai posée
Près du couteau et la carafe

²²⁰ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 16. (En italique dans l'original.)

²²¹ *Ibid.*, p. 13. (En italique dans l'original.)

²²² CARÊME, Maurice, « Ronds de lumière », *In L'eau passe*, Bruxelles, chez l'auteur, 1952, p. 18–19.

Où je vois un peu d'eau trembler²²³.

Ou, dans le recueil *Mère*, la même image, en tant que comparant qui croise un autre axe sémantique, celle de la maternité dans une strophe de louange écrite pour sa mère :

Ainsi j'étais au fond de toi
Comme un peu d'eau tremblante
Dans un vase pur²²⁴.

L'eau, citant Bachelard, est « l'idéal d'une rêverie créatrice parce qu'elle possède ce qu'on pourrait appeler l'*absolu du reflet*²²⁵ ». La surface de l'eau, engendrant des reflets variés est souvent liée aux phénomènes de miroitement et de transparence chez Carême : l'eau devient l'« apport » des images rendues ainsi visibles. L'eau double le monde : « Ce bonheur qui compte les fleurs / Que double le miroir des eaux²²⁶. » ou elle laisse voir le monde en transparence à travers un élément de passage. La surface de l'eau devient un espace spéculaire, un élément liminal, qui capte et prolifère les images et où le poète perçoit le reflet de sa vocation : « Et je suis comme un vaste et lumineux étang / Sillonné en tous sens d'images d'hirondelles²²⁷. »

Le phénomène le plus fréquent lié au miroitement de l'eau dans les poèmes est, comme dit Bachelard, la « symbiose des images » quand « l'eau devient une sorte de patrie universelle ; elle peuple le ciel de ses poissons. Une symbiose des images donne l'oiseau à l'eau profonde et le poisson au firmament²²⁸ ». C'est une sorte de transmutation des substances où le ciel se reflète dans l'eau ; inversé, il change de matière. C'est un processus de métamorphose, en effet, un changement de nature, une dissolution de la limite substantielle entre deux éléments. « Et cet approfondissement ouvre une double perspective : vers l'intimité du sujet agissant et dans l'intérieur substantiel de l'objet inerte rencontré par la perception. Alors, dans le travail de la matière, se renverse celle double perspective ; les intimités du sujet et de l'objet s'échangent ; il naît ainsi dans l'âme du travailleur un rythme salutaire d'introversion et d'extraversion²²⁹. »

Ainsi, chez Carême, dans le poème *Le pêcheur* du recueil posthume *Sac au dos* :

Pêcherait-il enfin son ombre,
Ce pêcheur qui, depuis des ans,
Se penche avec entêtement

²²³ CARÊME, Maurice, « Je sais, il faudrait naître vieux », *In Et puis après...*, Paris, Éditions Arfuyen, 2004, p. 17.

²²⁴ CARÊME, Maurice, « Ainsi », n° I, *In Mère*, Bruxelles, chez l'auteur, 1935 ; Éditions Gérard Blanchart et Cie, 21^e édition sous le titre *Mère* suivi de *La voix du silence*, 1996, p. 9.

²²⁵ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 67. (En italique dans l'original.)

²²⁶ CARÊME, Maurice, « Bonheur couleur d'eau », *In En sourdine*, Bruxelles, Éditions du Verseau, 1964, p. 24.

²²⁷ CARÊME, Maurice, « Vêprée », *In La maison blanche*, Paris, Éditions Bourrelier et Colin, 1949, p. 86.

²²⁸ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 72.

²²⁹ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op. cit.*, p. 32–33.

Sur la rivière sombre ?

Des images dansent sur l'eau,
Poissons transparents. Sur le ciel
Renversé, tranquille, un bouleau
Pêche des hirondelles.

Et ils sont là qui se font face
Aussi isolés dans l'espace,
Aussi silencieux

Que les poissons tournant autour
Du bouchon vert qui troue le jour
Tout juste en son milieu²³⁰.

Une proximité spatiale (se font face), mais raisonnablement deux matières séparées (isolées dans l'espace), qui se glissent visiblement dans ce poème : les oiseaux sont pêchés, les poissons volent autour du « bouchon vert ». La surface trouée renforce encore d'avantage la perceptibilité de cette transmutation, de ce passage où l'eau et l'air se fondent. Bachelard le nomme le concept de « oiseau-poisson », propre à l'imagination dualisée qui tire sa force du croisement d'images différentes²³¹.

Le recueil *Du ciel dans l'eau* instaure dès son titre cette symbiose. Dans le poème qui porte le même titre, *Le ciel dans l'eau*, le croisement et l'unification des images sont renforcés par la reprise continue des mots. Jalel El Gharbi voit dedans une « dynamique du reflet », où « les vers semblent se mirer l'un dans l'autre dans un entrelacement²³² ». Voici le poème :

Ah ! ne dire que l'eau qui passe,
Le peuplier au bord de l'eau,
Du peuplier, la branche basse,
Sur la branche basse, l'oiseau.

Ne dire que le ciel de l'eau,
Et, dans l'eau, la nuée qui passe,
Sous la nuée, la clarté basse
Du soleil au ras du coteau.

Ne dire que moi près de l'eau,
Moi, sous la nuée bleue qui passe,
Moi, couché sous la branche basse
Et qui écoute cet oiseau
Faire chanter, sous lui, l'espace²³³.

Les strophes et les vers sont liés entre eux par différentes configurations des répétitions. Tout d'abord par l'anaphore, par le retour de « ne dire que » au début de chaque strophe. L'« eau » est également évoquée à l'ouverture de chaque strophe. À l'intérieur des

²³⁰ CARÊME, Maurice, « Le pêcheur », *In Sac au dos*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2015, p. 210.

²³¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 72.

²³² EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, *Op. cit.*, p. 43.

²³³ CARÊME, Maurice, « Le ciel dans l'eau », *In Du ciel dans l'eau*, p. 16.

strophes, les vers sont aussi enchaînés entre eux par des modalités de répétition : par l'anadiplose dans la première strophe où « la branche basse » de la fin du troisième vers est reprise au début du quatrième vers ; et par la même figure « plus étendue » dans la deuxième strophe où la chaîne de répétition se multiplie²³⁴. La troisième strophe reprend les termes « branche », « oiseau » et « nuée » des strophes précédentes donnant ainsi une continuité au poème. Comme le remarque Jalel El Gharbi, ces répétitions suggèrent une permanence, par un procédé rhétorique de concaténation²³⁵. Les vers suivent un cours logique imitant celui de l'eau qui coule.

Dans un autre exemple tiré du recueil *Brabant* – qui est une louange de la région natale avec des images de paysages –, le miroitement est une action de dissimulation qui, à sa manière, représente une assimilation.

À quoi bon soupirer !
La Dyle en ses miroirs
Ne prend-elle, le soir,
Le grand ciel étoilé
Pour cacher ses eaux noires²³⁶ ?

Malgré sa noirceur, la rivière persiste à apparaître « étoilée ». C'est une image fécondée par une symbiose de l'eau et du ciel, où La Dyle, la rivière de son enfance, garantit foncièrement la clarté. Il faut souligner la fréquence et évidemment l'importance de l'eau claire, de l'eau pure, de l'eau euphorique dans l'imagination poétique de Carême. Comme Jalel El Gharbi le fait remarquer, la source de son imagination poétique est « la première rivière », la Dyle ; il continue : « toute rivière est épiphanie de la Dyle dans l'euphorie de son écoulement et dans le céleste bonheur de vivre ce qu'elle signifie²³⁷ ».

Dans les vers de Carême, l'eau est la matière pure par excellence, alliée à l'éternelle jeunesse, à la clarté, à la lumière. Nous avons déjà évoqué « les ronds de lumières » sur l'eau comme invitation à la création ; voici un autre exemple extrait du recueil *Brabant*, où la matérialité est explicitée : « l'eau étamée de lumière²³⁸ ».

L'eau vivante, courante, jaillissante représente de la meilleure façon le mouvement, la continuité vécue, la fraîcheur sans cesse renouvelée. En général le ruisseau, la rivière, la

²³⁴ Cf. FRÉDÉRIC, Madelaine, *La répétition : Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 199, 1985, p. 48–51. Madelaine Frédéric dans son inventaire des différentes modalités de répétition, le schéma (...X/X...Y/Y...Z) définit après l'anadiplose (...X/X...), comme « Figure précédente plus étendue », figure dénommée « concaténation » au XIX^e siècle par Pierre Fontanier.

²³⁵ EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, *Op. cit.*, p. 43.

²³⁶ CARÊME, Maurice, « À quoi bon soupirer ! », *In Brabant*, (1967), Bruxelles, Les Éditions Ouvrières, 3^e édition, 1976, p. 40.

²³⁷ EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, *Op. cit.*, p. 13.

²³⁸ CARÊME, Maurice, « Rayonnez, plumes de malgache », *In Brabant*, p. 21.

source font apparaître ces valeurs. À ce propos, un contre-exemple ci-dessous, où l'étang stagnant, dans sa banalité renouvelle son milieu.

Il te faudra pourtant regagner cet étang
Dont la banalité verdit les rives minces²³⁹

L'étang est une image fréquente chez Carême. L'écrivain Rigoberto Cordero y León parle d'une « théorie de l'étang²⁴⁰ » chez le poète, en l'associant à la simplicité et à la transparence de sa poésie, comme une particularité essentielle de son art poétique. Nous l'avons déjà évoqué ci-dessus, Carême se désigne lui-même « comme un vaste et lumineux étang²⁴¹ ». Cordero y León développe la « théorie de l'étang » en s'appuyant sur le sonnet *L'étang* du premier recueil du poète : *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*. Carême y crée – selon Cordero y León – le « portrait de l'étang » en même temps que le « portrait de ce que tendrement copie l'étang », son « humidité sacrée²⁴² ». Voici les deux quatrains du poème où l'existence de cette « humidité » se précise au niveau phonique par la répétition du son liquide de la lettre labiale 'l', créant ainsi le portrait de la poésie-même :

Sur le tranquille étang
Couleur de campanule,
Apparaît une bulle
Qui meurt en éclatant.

La preste libellule,
Bijou bleu d'un instant,
Se pose, minuscule,
Sur un jonc tremblotant²⁴³.

Mais l'eau est une matière primaire ambiguë : par sa force rénovatrice, par sa fraîcheur et dans sa continuité, elle est à la fois une force positive, féconde, libératrice, tout en représentant en même temps une force négative. L'eau peut se « stymphaliser²⁴⁴ », comme l'explicite Bachelard ; elle peut devenir l'eau noire, prendre des aspects sombres. La conception sombre de l'eau, dégagée par Bachelard, provient de son caractère héraclitéen. L'eau qui passe est une amère invitation au voyage sans retour. D'après Bachelard, c'est à cause de son caractère fatal, de son « destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être²⁴⁵ ». Son destin est aussi sa mort horizontale. Comme écrit Bachelard : « L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale [...] ;

²³⁹ CARÊME, Maurice, « Timidité », *In Chansons pour Caprine*, Bruxelles, Henriquez, 1930, p. 16.

²⁴⁰ CORDERO Y LEÓN, Rigoberto, « La nature et Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 215.

²⁴¹ CARÊME, Maurice, « Vêprée », *In La maison blanche*, p. 86.

²⁴² CORDERO Y LEÓN, Rigoberto, « La nature et Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 216.

²⁴³ CARÊME, Maurice, « L'étang », *In 63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, p. 4.

²⁴⁴ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 138.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

pour l'imagination matérialisante, la mort de l'eau est plus songeuse que la mort de la terre : la peine de l'eau est infinie²⁴⁶ ». Dans cette conception mortifère, l'eau devient le lieu de passage, « l'élément transitoire²⁴⁷ », où les images de la mort et de la vie se croisent.

Chez Carême, les images de l'eau passante, de l'eau fuyante sont marquées par une tonalité mélancolique : « Un chant très sourd sur l'eau / Glissait comme un sanglot²⁴⁸. » La perte de l'enfance, de la jeunesse s'associe à ces images : « Ce n'est que du silence / Glissant le long de l'eau, / Un souvenir d'enfance / Soufflant dans un roseau²⁴⁹. » Les deux exemples sont pris du recueil qui porte le titre *L'eau passe* ; celui-ci commence par cette question : « Comment retenir ce qui passe / Et fuit plus fluide que l'eau²⁵⁰ ? »

L'eau par sa force transitoire évoque l'image d'un au-delà. Carême le nomme : *L'autre côté*, titre d'un poème du même recueil cité ci-dessus.

C'est bien l'autre côté du monde
Que l'eau de cet étang reflète.
Des herbes s'y déroulent, longues
Comme les cheveux des fillettes
Qui nous entraînaient dans les rondes²⁵¹.

Cette fois, ce n'est pas l'eau courante qui évoque le passage ; l'eau est immobile, dormante qui transmet le reflet de l'autre côté. Le mouvement perceptible est transféré par le tournoiement des rondes et par la chevelure des fillettes, une image qui va insensiblement intégrer « un complexe d'Ophélie », le sentiment de la finitude, de la dissolution finale, comme dit Bachelard²⁵². Le mouvement ondoyant de la chevelure, le mouvement des rondes, cette romance, continue Carême : « [...] retombe dans le silence / Avant même de s'achever. »

L'eau silencieuse, l'eau dormante sont, selon Bachelard, des « leçons matérielles pour une méditation de la mort²⁵³ » qui, au contraire d'une mort héraclitéenne représente une mort immobile, une mort en profondeur. Dans le poème *Rudes bêtes* de Carême, extrait également du recueil *L'eau passe*, deux images font référence aux éléments liquides, les deux s'insérant avec complexité dans leur rapport matériel.

Entrez, mes rudes bêtes
Mortes si loin d'ici
En quelque obscur pays
De songe et de tempête.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁴⁸ CARÊME, Maurice, « Chanson de toile », *In L'eau passe*, p. 26–27.

²⁴⁹ CARÊME, Maurice, « Silence », *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁰ CARÊME, Maurice, « L'eau passe », *Ibid.*, p. 7.

²⁵¹ CARÊME, Maurice, « L'autre côté », *Ibid.*, p. 28–29.

²⁵² BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 114.

²⁵³ *Ibid.*, p. 96.

De quel joueur de cor
Jadis, écoutions-nous
Cet air qui vibre encor
À la cime des houx ?

Mes ombres, venez boire
Dans le creux de ma main
Ces flaques de mémoire
Chaudes comme du vin.

Nous laisserons mourir
Ce qui demeure en nous
De peur et de désir.
Plus de chien, plus de loup ;

Rien que cette eau dormante,
Ce néant renversé
Que ne peut plus rayer
Une étoile filante²⁵⁴.

La première image liquide : les « flaques de mémoire » tangibles (dans le creux de la main) et mises en corrélation avec la vitalité du vin (chaudes) sont porteurs d'une possible issue du néant ; la deuxième image est un mélange total des éléments : l'eau dormante est le ciel inversé ou celui-ci est une eau dormante stagnante, sans issue, sans mouvement, ni le moindre trait d'une étoile filante ; une image explicitée visuellement par le verbe « rayer ».

L'éventail de l'imagination créatrice liée aux images liquides oriente vers la sonorité de l'eau. Il en est ainsi pour Bachelard qui, dans le dernier chapitre de son essai, précise la conclusion de sa théorie : « Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète. Une poétique de l'eau, malgré la variété de ses spectacles, est assurée d'une unité. L'eau doit suggérer au poète une obligation nouvelle : *l'unité d'élément*²⁵⁵ ».

Aux impressions visuelles, tangibles, sont étroitement liées celles qui sont auditives et vocales. Mais au contraire des images visuelles, « les voix de l'eau sont à peine métaphoriques [...] le langage des eaux est une réalité poétique directe [...] »²⁵⁶, dit Bachelard, la poésie est naturellement associée au chant de l'eau. Voici quelques exemples des effets vocaux qui accompagnent la présence de l'eau dans l'œuvre de Carême : Dans ces vers se fait entendre la ténacité de cette voix insondable renforcée par les sons liquides 'r' et 'l' « caractérisés par le flux libre de la voix »²⁵⁷.

Et, comme un faible écho
Montant des profondeurs,

²⁵⁴ CARÊME, Maurice, « Rudes bêtes », *In L'eau passe*, p. 38–39.

²⁵⁵ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 22–23. (En italique dans l'original.)

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁷ FÓNAGY Iván, *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, Collection « Studia Phonetica », Vol. 16, 1980, p. 92.

L'inlassable rumeur
De l'eau dans les roseaux²⁵⁸.

Dans l'exemple suivant le paysage est marqué par l'emboîtement vocalisé :

Le ruisseau lui-même au milieu des vaches
Claque sans répit ainsi qu'un long fouet²⁵⁹.

Dans le dernier exemple l'eau s'anthropomorphise ; le rythme de l'eau berçante s'associe également au mélange des substances liquides (rivière, ruissellement), luisantes (étoiles) et solides (cristaux).

Et toutes ces berceuses
Sur les lèvres de la rivière,
Et ce ruissellement d'étoiles
Dans les cristaux du souvenir²⁶⁰

²⁵⁸ CARÊME, Maurice, « Ce petit rien », *In Défier le destin*, p. 97.

²⁵⁹ CARÊME, Maurice, « Qu'as-tu à dormir... », *In Brabant*, p. 26.

²⁶⁰ CARÊME, Maurice, « Absence », *In Chansons pour Caprine*, p. 32.

2.2 Habiter le monde : la maison, le jardin, le nid

La maison : intimité et immensité

Le monde imaginaire de Maurice Carême est essentiellement constitué de lieux familiers, accoutumés, dans lesquels nous vivons. Un de ces lieux-clés est la maison en fonction de laquelle se précise un important champ associatif. Souvent, dans le texte poétique, des toits, des portes, des fenêtres, des tables, des nappes, des lampes désignent, par le principe de pars pro toto, la maison protectrice. Le coin, la demeure, la chambre, le foyer, la cuisine, tous ces lieux évoqués dans les poèmes se réfèrent à un espace intime, heureux, à un abri au sens bachelardien : « la maison nous est un évident abri²⁶¹ ». D'après Bachelard, habiter ce n'est pas, pour l'humain, demeurer dans l'univers en général ; c'est toujours habiter l'espace intime, se blottir, se rencogner, chercher « le germe d'une maison²⁶² », un archétype de la protection. La maison close, mais pouvant en sortir, est l'archétype dans lequel se conserve l'ensemble. L'importance archétypale de la maison, Bachelard la développe d'abord dans son essai *La terre et les rêveries du repos* : le chapitre consacré à la maison est intitulé *La maison natale et la maison onirique*²⁶³ où sont détaillés les valeurs inconscientes et oniriques de la maison, son attachement à la terre et le retour à la mère. Bachelard y parle également de la perspective verticale et horizontale de la maison ; par ailleurs, la typologie de la dialectique dedans-dehors et celle des pôles du haut et du bas de la maison qui font la base de l'espace bachelardien sont développés dans son essai intitulé *La poétique de l'espace*. Nous appuyons notre analyse sur sa poétique de l'espace, explicitant d'abord l'importance de l'espace intime chez Carême. Nous abordons également des questions d'interférence entre l'intimité et l'immensité, selon la théorie de « rythmanalyse²⁶⁴ » de Bachelard, mais les mouvements horizontaux et verticaux, la théorie dite « dialectique de Bachelard », nous les étudierons dans des chapitres ultérieurs qui relatent l'espace de passage dans l'écriture carémienne.

Dans la poésie de Carême, la maison, la chambre représentent des espaces de l'intimité, de l'enfance, des rêves. Ces espaces sont souvent liés à la nature, milieu également intime dans son écriture. Comme dans l'exemple suivant du recueil *Brabant* où la petite

²⁶¹ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 112.

²⁶² BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 130.

²⁶³ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 95.

²⁶⁴ *Idem.*, p. 79.

chambre d'enfant est comparée à « Un berceau étoilé de fleurs / Que mes peupliers, dans le vent, / Berçaient, berçaient durant des heures²⁶⁵ ».

Dans la localisation des souvenirs de l'enfance, la maison, la chambre sont des éléments de base chez Carême ; elles apparaissent souvent meublées d'objets ordinaires tout en gardant un trait d'intimité, comme la table, la lampe, les rideaux, le pain ; ainsi dans l'extrait du poème intitulé *Tu diras toujours ton enfance* :

Toujours les peupliers lointains
Qui semblaient jouer dans ta chambre
Au vent enneigé de décembre
Des airs de Noël ancien ;

Toujours la lampe familière
Qui venait te conter des fables
Pleines de mages, de clairières
En semant des fleurs sur la table ;

Toujours la maison paternelle
Où le pain bis dans la lumière
Entre les rideaux des fenêtres
Devenait pain surnaturel²⁶⁶.

La reprise anaphorique du mot « toujours » renforce davantage encore la fixation des souvenirs ; comme dit Bachelard : les « fixations dans des espaces de la stabilité de l'être²⁶⁷ », s'enchaînant aux pensées relatées du recueil *Être ou ne pas être* dont le poème fait partie. En effet, le rôle de la maison, de la chambre avec ses objets focalisés est sûrement celui de la localisation, mettant l'accent, par des images d'apparence, sur l'ouverture vers la rêverie : « semblait jouer », « des airs de Noël », « des fables pleines de mages » – sujet propre à l'enfance. Dans la dernière strophe, « la maison paternelle » s'accorde avec le « pain surnaturel », ouvrant sur une dimension transcendante de la maison natale.

Le pain est souvent lié à l'évocation de la maison dans les poèmes de Carême, il est un signe de bien-être, au sens de partage, de pain de tous les jours selon sa solennité et sa banalité quotidiennes. À titre d'exemple, voici les dernières deux strophes du poème *Peu importe la poussière !*, extraites du recueil *De plus loin que la nuit* :

À aimer le goût profond
Du pain, du beurre et du lait,
La clarté de l'horizon
Traçant un cercle parfait
À l'entour de ma maison.

Peu importe la poussière
Qui vient ternir ma fenêtre !

²⁶⁵ CARÊME, Maurice, « Dans les automnes de naguère », *In Brabant*, p. 25.

²⁶⁶ CARÊME, Maurice, « Tu diras toujours ton enfance », *In Être ou ne pas être*, p. 31.

²⁶⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 27.

Existerait-il un coin
Plus attirant sur la terre
Que celui où l'on est bien²⁶⁸ ?

Le coin de bien-être est décrit par l'énumération des aliments quotidiens et leurs effets sensoriels : le goût et la clarté qui s'y attache donnent au poète l'occasion de tirer de sa banalité la vie de tous les jours. Comme Bachelard l'explique, évoquer les choses insignifiantes témoigne d'un courage, d'une extrême sensibilité pour l'intimité²⁶⁹, qualité très caractéristique de l'écriture carêmiennne. L'intimité et sa force de protection, dans le poème cité ci-dessus, sont désignées et même dessinées, « tracées » par un cercle de clarté : par cette image visuelle, Carême met en scène, comme sous un projecteur, la vie quotidienne, force de son art poétique.

Une confirmation de sa prédilection pour les choses simples est aussi son poème *Simple choses* dans le recueil *Brabant*, où le couteau, la nappe, l'horloge, la table, les accessoires de la vie de tous les jours sont des objets rassurants, des appuis, une sorte d'identification « dans la candeur du matin²⁷⁰ ».

En trame de fond des poèmes de Carême, la récurrence de la maison protectrice, manifeste l'intimité. Elle est évoquée souvent dans une dimension sensitive et émotionnelle enrichie d'effets sensoriels : les odeurs douces, le calme du foyer – signes du bonheur, de l'intimité. Voici un exemple du recueil *De feu et de cendre* :

Il fait si bon dans cette chambre
Où le feu sent le thym et l'ambre,
Où le silence a ses oiseaux²⁷¹ !

L'importance du foyer, comme centre de bien-être revient également dans le poème *Ballade des proverbes*, extrait du recueil *En sourdine*. Conforme à la forme de la ballade, le poème est composé de trois couplets et d'une demi-strophe et les derniers vers de chaque strophe reprennent le mot « maison » qui crée à lui seul le refrain. Nous citons uniquement le couplet final, l'« envoi » du poème qui maintient l'invocation au « prince » et où la chaleur du foyer représente la sentence.

Prince, entendez raison.
Faites la part du feu.
Où peut-on être mieux
Qu'au chaud dans sa maison²⁷²!

²⁶⁸ CARÊME, Maurice, « Peu importe la poussière ! », *In De plus loin que la nuit*, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir », 1992, p. 76.

²⁶⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Op. cit., p. 77.

²⁷⁰ CARÊME, Maurice, « Simple choses », *In Brabant*, p. 120.

²⁷¹ CARÊME, Maurice, « Oh ! vous pouvez user de feinte », *In De feu et de cendre* Paris, Fernand Nathan, 1974, p. 22.

²⁷² CARÊME, Maurice, « Ballade des proverbes », *In En sourdine*, p. 30–31.

La maison protectrice, familiale est le sujet primordial du recueil *La maison blanche*, paru en 1949, se référant à la maison du poète à Anderlecht. Dans le premier poème intitulé *Notre maison* en tant que *Liminaire* du recueil, l'espace familial est en phase de construction : « paisible lumière », « voix tendre et voilée » « pénétrante odeur », « les reflets » constituent son image dans une dimension polysensorielle de l'imagination où elle se métamorphose en un « haut nuage », en perpétuelle (re)construction selon les rêves où elle demeure.

Notre maison, pareille à quelque haut nuage
Qui lentement défait et refait son image,
Se transformait alors au gré de notre humeur²⁷³ :

La deuxième partie du recueil intitulé *Visitations* contient des poèmes consacrés à la famille ; elle met en exergue l'image de la maison accueillante, une image du poète lui-même, le désir d'être un espace du partage éclairé et fixé.

Et voici mon rêve étonné
D'être maison dans la lumière
Avec un visage de pierre
Et un cœur prêt à se donner,
Comme moi-même,
À ceux que j'aime²⁷⁴.

Les poèmes de cette partie s'adressent aux membres de la famille : les titres défilent en ordre *Le père, Le frère, La sœur, La mère, La femme*. Chacun est une invitation dans « la maison blanche » d'Anderlecht, en ranimant des souvenirs de la maison de l'enfance de jadis, pour se retrouver à Wavre dans sa région natale. L'invitation, en tant qu'ouverture, se poursuit dans la partie suivante du recueil par le titre *Oraisons* ; le premier poème évoque l'image de la maison sans cloisonnement avec des murs en verre, ouvrant à la possibilité d'une transparence totale : « Les murs de ma maison pourraient être de verre²⁷⁵ », possible allusion à la maison de verre d'André Breton.

L'idée d'une « maison sans cloison », nous la retrouvons dans le poème *Maison* du recueil posthume *Défier le destin*. Nous citons le poème entièrement dans lequel l'exigence humaine de pouvoir regagner le lieu de repos n'exclut pas la possibilité d'une ouverture.

Avec le vide des fenêtres,
Le vide à deux battants des portes,
Il construisit une maison
Qu'il plaça au-dessous d'un hêtre
Qui n'avait que des feuilles mortes.
Comme on le voyait au travers
De cette maison sans cloisons,
On crut qu'il vivait en plein air.

²⁷³ CARÊME, Maurice, « Notre maison », *In La maison blanche*, p. 9–10.

²⁷⁴ CARÊME, Maurice, « Et voici mon rêve », *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁵ CARÊME, Maurice, « À de lointains amis », *Ibid.*, p. 29–30.

Il se faisait un arc-en-ciel
 Comme ça pour la seule joie
 D'y faire passer à la fois
 Des autours et des hirondelles.
 Et il arrivait qu'un nuage
 Vînt le saluer au passage.
 Pourtant, quand la neige tombait,
 Il aimait à se retrouver,
 Seul à seul, avec son vieux cœur
 Ronronnant tel un chat couché
 Dans son étonnante demeure²⁷⁶.

Le sentiment d'habiter une maison ouverte confirme l'ouverture spatiale qui émerge de la poésie carémienne : le vide des fenêtres et des portes, la maison sans cloisons. Le hêtre avec des feuilles mortes, l'arc-en-ciel, les oiseaux, le nuage élargissent le microcosme de cet abri, tissent des liens sur l'axe vertical entre la terre et le ciel. Ainsi l'image de la maison terrestre intègre le monde aérien ; elle enregistre, dit Bachelard : « [...] les appels d'un monde aérien, d'un monde céleste²⁷⁷ ». C'est le résultat de l'acte créatif : « Il construisit », « il plaça », « il se faisait », il fait passer, tout cela « pour la seule joie », dans sa simplicité. Il en est de même à la fin du poème où se précise l'exigence inhérente d'un espace de repos, d'une solitude défensive qui s'exprime dans la comparaison très expressive d'un chat ronronnant. L'étonnante demeure est l'espace de l'intimité et de l'immensité possible dans cet état créatif. Nous pensons ici à Bachelard pour qui cette dualité est une sorte de « rythmanalyse où l'être trouve alternativement l'expansion et la sécurité²⁷⁸ », et pour qui, propos repris de *La poétique de l'espace*, l'immensité est pour ainsi dire un attribut naturel de la rêverie où « [...] nous ouvrons en quelque sorte le monde dans un dépassement du monde vu tel qu'il est, tel qu'il était avant que nous rêvions²⁷⁹ ».

Dans l'écriture carémienne nous trouvons en plusieurs replis cette dualité de la possibilité de l'expansion et de l'intimité. Le poète habite l'univers ; l'univers vient habiter sa maison. En partant du microcosme, de l'intimité rassurante de la maison, il élargit cet espace vers un macrocosme à l'infini fait de paysages naturels pleins de mystères. Par exemple dans le poème sans titre extrait du recueil *De feu et de cendre*, après une description de la chambre, une énumération des valeurs de l'espace et du microcosme habité (une table, trois chaises, une armoire, un pain, un bol, un couteau, un crucifix) l'espace intime et clos

²⁷⁶ CARÊME, Maurice, « La maison », *In Défier le destin*, p. 20.

²⁷⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 62.

²⁷⁸ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 116.

²⁷⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 169.

s'ouvre et débouche sur un espace illimité qui s'impose comme une dimension à approfondir : percevoir un espace immense s'épanouir dans quelque chose de petit.

Une table, deux ou trois chaises,
Un pain dans le fond d'une armoire,
Un bol où il buvait à l'aise,
Un couteau, un crucifix noir,
C'était là toute sa fortune.
Mais, sous le velours de la lune
Qui tapissait tout son réduit,
Le monde entier était à lui²⁸⁰.

Comme dit Bachelard : « Quand une image familière grandit aux dimensions du ciel, on est soudain frappé du sentiment que, corrélativement, les objets familiers deviennent les miniatures d'un monde. Le macrocosme et le microcosme sont corrélatifs²⁸¹. »

L'élargissement de l'image de la maison vers le macrocosme des paysages naturels nous rappelle la maison verte du poète déjà évoquée dans le chapitre antérieur²⁸². *Dans ma maison de feuilles*, titre d'un poème de Carême du recueil *En sourdine*, la même intimité se profile. Une fusion s'exprime entre le poète et le paysage : « Oui, c'est là que je vis / Avec l'arbre qui parle, / Avec l'oiseau qui lit / Pour moi dans les étoiles », milieu dans lequel son langage poétique se profile : « Parfois un vol de mots / Se pose en mes branchages. / Du jeu de leurs échos / Naît un nouveau langage²⁸³. » D'une même fusion témoigne le poème *Je ne savais pas...* dans le recueil *De plus loin que la nuit*. Le poème exprime l'émerveillement devant cette fusion possible, l'entrée dans l'intimité de la nature : « Non, je ne savais pas que je pourrais entrer / Dans la maison du paysage / Et devenir verdier en suivant les nuages ». L'émerveillement se poursuit en une forme de symbiose avec la nature, d'intériorisation du langage de la nature : « Ni que j'entendrais rire en moi les lavandières / Jusqu'en ce val où la rivière / Suspend, comme des draps, les clartés disparues²⁸⁴. » Dans les deux exemples cités, la récurrence d'une isotopie « volière » (le vol, mes branchages, les rires des lavandières) renforce encore davantage l'« œuvre-volière » de Carême évoquée à plusieurs reprises. Y appartient le nid de l'oiseau, un exemple par excellence du coin intime, de l'abri, de la maison protectrice. Mais avant d'y parvenir nous insérons une brève analyse d'un autre lieu, souvent évoqué dans les poèmes de Carême, lié à la maison protectrice et à la nature : le jardin.

²⁸⁰ CARÊME, Maurice, « Une table, deux ou trois chaises », *In De feu et de cendre*, p. 20.

²⁸¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 157.

²⁸² Voir le chapitre : « Maurice Carême, poète de l'espace », p. 30–33. Nous y faisons référence sur l'écrit de SCHEINERT, David, « Les sources de la joie chez Maurice Carême », *Op. cit.*

²⁸³ CARÊME, Maurice, « Dans ma maison de feuilles », *In En sourdine*, p. 60–61.

²⁸⁴ CARÊME, Maurice, « Je ne savais pas... », *In De plus loin que la nuit*, p. 43.

Le jardin

Dans les poèmes, le jardin apparaît comme un abri, une extension pacificatrice, un lieu d'identification, de bonheur paisible, de fécondité. Le jardin s'attache à l'image de la maison, la complète et en fait, pour ainsi dire, partie : il protège sous ses « ombres vertes », il constitue un refuge tranquille, intime, secret tout comme la maison. Ainsi dans l'extrait suivant du recueil *Marianne*, Carême rend tangible, avec la droiture qui lui est propre, la relation intime entre l'être humain et son environnement ; il s'y emploie par une comparaison, se référant à la chaleur de la toison et utilisant la préposition « dans » pour souligner l'immanence de cet état.

Comme elle est l'amie de ses roses,
De son jardin, de sa maison,
Elle est dans le secret des choses
Tel un agneau dans sa toison²⁸⁵.

Les effets sensoriels accompagnent communément l'évocation du jardin. Le jardin est plein de chants des oiseaux, de la rosée du matin, de fleurs de lilas, de parfums des fleurs. En voici quelques exemples : « Les jardins tremblaient de plaisir, / Les lilas chantaient en cachette²⁸⁶. » ; le jardin « damassé de lis²⁸⁷ », « ensoleillé²⁸⁸ », « soûl de bleuets²⁸⁹ » et « de muguets²⁹⁰. » ; « tout odorant de giroflées²⁹¹ ». L'homme est à l'écoute des moindres bruits : « À écouter le fruit qui tombe / Dans l'ombre du jardin, / À écouter se plaindre les colombes²⁹² ? ». Les exemples sont nombreux, complétés par un vocabulaire riche en espèces végétales et en noms d'oiseaux. Dans la citation suivante du recueil *Brabant*, la comparaison sacralise le jardin parfumé :

Un Brabant plus léger où ce que j'éternise
A le parfum des lis dans un jardin mouillé,
Où je marche comme on enlève ses souliers
Pour faire moins de bruit dans la nef d'une église²⁹³.

²⁸⁵ CARÊME, Maurice, « Marianne à sa fenêtre », *In Marianne*, Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1972, p. 35. Le recueil *Marianne* fut dédié à la fille de son amie peintre Henri-Victore Wolvens, à Marianne Wolvens. C'est un recueil illustré par les dessins du peintre, représentant sa fille depuis son enfance. Carême entretenait une relation particulièrement étroite avec la famille.

²⁸⁶ CARÊME, Maurice, « Le douze mai », *In Souvenirs*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2011, p. 12.

²⁸⁷ CARÊME, Maurice, « Les deux enfants de roi », *In La flûte au verger*, Bruxelles, Les Éditions Ouvrières, 1960, p. 33.

²⁸⁸ CARÊME, Maurice, « J'embrassais follement ma mère », *In Souvenirs*, p. 86.

²⁸⁹ CARÊME, Maurice, « Il se souvint », *In Défier le destin*, p. 58.

²⁹⁰ CARÊME, Maurice, « Je m'en allais en ce temps-là », *In Souvenirs*, p. 17.

²⁹¹ CARÊME, Maurice, « Dès qu'on suit un jardin tranquille... », *In Brabant*, p. 195. Un autre exemple : « Et, quand nous évoquions l'entrée de son jardin, / Une si pénétrante odeur de giroflées / Flottait autour de nos fronts unis que, déjà, / Pour en toucher les fleurs, nous étendions les doigts. » « Notre maison », *In La maison blanche*, p. 9-10.

²⁹² CARÊME, Maurice, « Le houx », *In De plus loin que la nuit*, p. 45.

²⁹³ CARÊME, Maurice, « Sac au dos », *In Brabant*, p. 20.

À l'image du jardin, Carême attache souvent la danse, le jeu, l'enfant, l'enchantement. Dans le recueil intitulé *La Bien-Aimée*, la femme aimée représente le jardin de danse et de bonheur, allusion biblique au Cantique des Cantiques²⁹⁴. L'extrait du recueil commence par le vers : « Je t'appellerai mon jardin²⁹⁵ », et se poursuit par une identification de la femme, de son corps avec les espèces du jardin, de la nature, de son intimité, de sa fécondité.

Le rôle de l'enfant, « bien mêlé aux fables », sujet primordial chez Carême, est de percevoir le miracle dans le jardin où tout se métamorphose et « devient cerceau doré » ; d'y percevoir aussi la merveille du sourire divin²⁹⁶. C'est un exemple pris du recueil *Heure de grâce*, écrit à l'Abbaye d'Orval, lieu préféré de séjour de création pour Carême, où l'atmosphère de spiritualité inspirera plusieurs de ses poèmes. L'allusion au jardin biblique, au Paradis perdu, influence constamment l'image du jardin terrestre. Dans un autre exemple du même recueil, c'est le chant du coucou qui éveille le désir de retrouver ce jardin perdu, lié sans nul doute au jardin de l'enfance perdu lui aussi : « Sais-tu qu'il est si clair, ton chant, / Qu'il rallume en nos cœurs l'image / D'un jardin perdu dans le temps²⁹⁷ ? » Dans la citation suivante prise du recueil *L'eau passe*, évoqué antérieurement pour ses sujets transitoires liés aux eaux, la recherche du jardin exprime également l'enfance, la vitalité perdue :

Je cherche aujourd'hui l'ombre verte,
Les jardins enclos de hauts murs
Où l'on voit écumer l'azur
Déferlant par la porte ouverte²⁹⁸.

Le jardin étroitement lié à la maison, à son intimité, est également un lieu d'identification. Il appartient à l'image de l'existence, telle qu'exprimée dans le poème du recueil *Défier le destin*, intitulé *Il se souvint*, où les lieux, les choses, les éléments intimement liés au passé (une haie, la porte d'un four à pain, un banc, un jardin, un nuage, des pins), répertoriés l'un après l'autre comme prêts pour la peinture d'un tableau, semblent être « inutiles » jusqu'à la fin du poème où se révèle mieux la prégnance de ces souvenirs, de cette image « clouée au cœur ». Voici le poème :

Il se souvint d'une haie de troènes,
De la porte d'un four à pain,
D'un long banc où il s'asseyait
Dans un jardin soûl de bleuets,

²⁹⁴ Cantique 4, 12. « Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ô fiancée ; un jardin bien clos, une source scellée. », *La Bible de Jérusalem*, Traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1999, p. 1162.

²⁹⁵ CARÊME, Maurice, « Je t'appellerai mon jardin », *In La Bien-Aimée* (1965), Jersey, Gecibis Ltd., 4^e édition, 1993, p. 51.

²⁹⁶ CARÊME, Maurice, « Oui, je suis demeuré l'enfant », *In Heure de grâce*, p. 134.

²⁹⁷ CARÊME, Maurice, « Sais-tu, coucou », *Ibid.*, p. 151.

²⁹⁸ CARÊME, Maurice, « Je cherche aujourd'hui... », *In L'eau passe*, p. 55.

D'un nuage blanc qui glissait
Lentement au-dessus des pins...
Mais tout cela triste, inutile,
Dans le coin perdu d'une ville
Clouée au cœur de son passé
Comme un morceau d'éternité²⁹⁹.

Le nid

Après la maison et le jardin, il faut relever dans la poésie de Carême l'image du nid qui s'apparente à la même évocation sensorielle de l'intimité. Le nid, comme une image d'un abri bien chaud, petit et tranquille s'associe directement à celle de la maison intime. Le nid fait également écho à l'image et aux souvenirs de l'enfance : c'est ici que les oisillons commencent leur vie. Le nid devient reflet de la maison simple, avenante, intime et protectrice par sa sérénité et sa dimension modeste. Dans *La poétique de l'espace*, après avoir évoqué les tiroirs, les coffres, les armoires, les places secrètes de la maison, Bachelard consacre un chapitre au nid, puis un second à la coquille, l'un et l'autre porteurs pour l'imagination d'activités dans les espaces aériens et aquatiques. Il développe une sorte d'« épistémologie biomimétique³⁰⁰ », valorisant les modèles présents dans la nature. Leur contemplation, selon Bachelard, est « un appel à la confiance cosmique³⁰¹ ». Pour lui également, le nid, la coquille sont des « images premières, comme images qui sollicitent en nous une primitivité³⁰² », un rappel de la sécurité et de la tranquillité auxquelles peut faire penser un refuge primitif.

Avant de répertorier les récurrences de l'image du nid et leur interprétation dans les poèmes de Maurice Carême, citons un exemple du recueil *En sourdine* où le modèle de coquille est mis en valeur par une comparaison dans laquelle le sentiment de refuge, de resserrement est renforcé par les constructions qui s'élaborent « au fond » des jardins et « sous leurs rosiers ».

Hé oui ! il va falloir rentrer.
Au fond des vieux jardins tranquilles,
Les maisons, comme des coquilles,
Se referment sous leurs rosiers³⁰³.

Le modèle de nid est également lié, chez Maurice Carême, au sentiment de refuge ; hormis l'intention d'insistance sur la protection, le nid fait bien écho à l'instinct du retour, au sens profond de la fidélité. Comme dit Bachelard : « Sur les images rapprochées du nid et de

²⁹⁹ CARÊME, Maurice, « Il se souvint », *In Défier le destin*, p. 58.

³⁰⁰ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Art. cit.*, p. 108.

³⁰¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 102.

³⁰² *Ibid.*, p. 93.

³⁰³ CARÊME, Maurice, « Fin d'été », *In En sourdine*, p. 55.

la maison retentit une composante intime de fidélité³⁰⁴. » La transposition au plan humain de l'image du nid comme celle d'une maison intime traduit notre souhait de disposer d'un coin personnel et notre désir de pouvoir y retourner sans perdre notre liberté. Cette intention de retour fait du nid, chez Carême, le terme de la comparaison qui ouvre à l'accueil et à la fidélité, tel dans l'extrait suivant du recueil *Heure de grâce*.

Que mon cœur redevienne doux
Et paisible comme un vieux nid
Où tes oiseaux vont revenir³⁰⁵ !

Dans la plupart des exemples, le nid apparaît dans les figures de style en tant que terme de comparaison chez Carême. Dans le poème *Le nid de la pie* du recueil *Marianne*, le poète joue au long de sept tercets avec l'image du nid de la pie, pour parvenir dans le huitième comme à la conclusion : « Le cœur est un nid bien caché ». Il joue avec les moyens propres à la poésie, avec des phonèmes rimant et des sèmes sensuels : pie – nid, d'or – sonores, poche – cloche, douce – mousse. Le dernier vers de chaque strophe tel d'un écho répète la fin d'avant-dernier vers. Voici un extrait :

J'ai trouvé le nid de la pie,
Mais la pie n'était pas au nid,
Marianne, pas au nid.

Le nid contenait trois œufs d'or,
Mais les œufs étaient trop sonores,
Marianne, trop sonores.

Quand j'ai voulu les mettre en poche,
Ils ont résonné tels des cloches,
Marianne, tels des cloches³⁰⁶.

La « pie au nid » revient dans un autre poème également, intitulé *Où court-il, ce ruisseau...* du recueil *La flûte au verger* ; et ceci avec l'impression de jongler avec les sons et les mots, tout en déclarant que la vie dépasse les mots. La « joie de se tenir », d'empoigner la vie, donne raison aux images.

Où court-il, ce ruisseau ?
Il ne pourrait le dire.
Courir est un plaisir
Qui se passe de mots.

Souvenir, avenir,
Pie au nid, queue d'aronde,
O joie de se tenir

À la pointe du monde,
Et de saisir la vie

³⁰⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 99.

³⁰⁵ CARÊME, Maurice, « Pareil à une nuit d'hiver », *In Heure de grâce*, p. 107.

³⁰⁶ CARÊME, Maurice, « Le nid de la pie », *In Marianne*, p. 60.

Par ses deux nattes blondes³⁰⁷ !

Le nid apparaît souvent dans les descriptions de la nature, comme un signe d'harmonie, de beauté, d'orientation vers les hauteurs liées aux arbres. Comme dans l'exemple suivant : « Sur les arbres montrant obstinément leurs nids, / Le ciel se dore comme un fruit³⁰⁸. » L'arbre est naturellement associé à l'image de nid, citant Bachelard : « [...] l'arbre qui a l'honneur d'abriter un nid participe au mystère du nid³⁰⁹ ». S'il est un thème en lui seul, le nid trouve aussi sa valeur comparative quand il est joint à l'espace du ciel. À titre d'exemple, voici quelques citations de recueils distincts : « Le ciel ressemble à un nid bleu / Dont les nues rondes sont les œufs³¹⁰. » ; « Mon ciel doux comme un nid³¹¹ », exemple se référant à un asile de dernier. Dans le poème *Vous me faites rire* extrait du recueil *Être ou ne pas être*, les deux termes de la comparaison des exemples précédents (ciel et nid) sont accolés.

Que vous me faites rire
Avec vos mots abstraits !
Que croyez-vous saisir
D'essentiel dans leurs rets ?

La vie aime se mettre
À table avec sa chaise
Et manger sans serviette
Son pain blanc bien à l'aise.

Pourquoi parlerait-elle
D'espace, d'infini ?
N'a-t-elle assez de ciel
Pour remplir tous les nids³¹² ?

Le ciel et le nid se fondent effectivement l'un dans l'autre : le nid remplit du ciel. Le langage poétique a cette force de permettre aux mots de faire s'épanouir leur contenu pour les remplir d'essentiel, de profondeur (remplir) et de hauteur (ciel). C'est la conclusion du poème après la mise en question de la possibilité de se ressaisir dans des « mots abstraits ». La force du langage poétique de Carême ainsi exprimée témoigne d'une prévenance envers les banalités et les choses simples et intimes, telles que la table, la chaise, le pain, le nid, autant d'éléments liés à l'immensité du ciel.

Le même art poétique est exprimé dans le poème *Il voulut dire...* tiré du recueil *Défier le destin* que nous citons entièrement :

Il voulut dire le jour

³⁰⁷ CARÊME, Maurice, « Où court-il, ce ruisseau... », *In La flûte au verger*, p. 53.

³⁰⁸ CARÊME, Maurice, « L'homme et l'enfant », *In Complaintes* (1975), Bruxelles, Éditions Gérard Blanchart et Cie, 4^e édition, 1994, p. 61.

³⁰⁹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 97.

³¹⁰ CARÊME, Maurice, « Qui croirait encore à l'hiver ? », *In Brabant*, p. 151.

³¹¹ CARÊME, Maurice, « Ici, je ne suis rien », *In De feu et de cendre*, p. 58.

³¹² CARÊME, Maurice, « Vous me faites rire », *In Être ou ne pas être*, p. 13.

Avec des mots tels des tours
Vues de très loin sur les labours.

Il voulut dire la nuit
Avec des mots bien à lui,
Des mots aussi ronds que des nids.

Et dire aussi la bonté
Avec des mots généreux
Tel du soleil dans les yeux.

Alors, il trouva des mots
Si simples, si familiers
Que, pour partager le pain,

Il n'eut qu'à tendre les mains³¹³.

Dans la deuxième strophe, le nid y intervient comme objet de comparaison par sa forme. L'écriture, les mots sont mis en corrélation successivement avec des termes de comparaison différents. L'image des tours dans la première strophe renforce la visibilité, « vues de très loin » ; le nid par sa forme ronde, cercle parfait confirme l'intimité par « des mots bien à lui » ; le soleil exalte la luminosité qui se miroite « dans les yeux », image qui étaye l'importance de la clarté. Le poème se termine par le partage du pain, les mains tendues, autant de gestes qui combent la transmission ainsi révélée.

L'image la plus fréquente liée au nid renvoie à sa forme ronde dans les poèmes. « Faire un nid d'oiseau de mon cœur / Et m'étonner de sa rondeur³¹⁴. » – dit le poète dans les vers du recueil *Sac au dos*. Les « mots bien à lui », comme ceux de la rondeur du nid, ou bien la rondeur du cœur comme « un nid de lumière³¹⁵ », reflètent très explicitement l'intimité du « dedans », de l'intérieur proprement dit avec la possibilité de rayonner vers le dehors.

³¹³ CARÊME, Maurice, « Il voulut dire... », *In Défier le destin*, p. 8.

³¹⁴ CARÊME, Maurice, « Il est malaisé », *In Sac au dos*, p. 224.

³¹⁵ CARÊME, Maurice, « Complainte du temps », *In Complaintes*, p. 173.

2.3 Les images de passage : dedans et dehors

Dans les poèmes, Carême évoque souvent l’abri, dans un contexte de protection, soit par les objets qui s’y trouvent, soit les parties qui le composent. Ils surgissent comme des synecdoques dans le discours poétique. Ainsi le mur, la porte, le seuil, la fenêtre suggèrent le monde intime, tout en révélant une perspective centrifuge. La porte et la fenêtre, au-delà de l’acceptation familière où elles s’intègrent au sein des lieux privés – pour ainsi dire défendus –, appartiennent à une constellation d’images tissées autour du passage, de la quête d’extériorité, et de la communication entre le « dedans » et le « dehors ». D’autres images dans les poèmes, en particulier celles de l’escalier, de l’échelle, de la tour, impriment un mouvement vertical entre le haut et le bas, ouvrant une même perspective de l’acte de passage dont les images seront traitées dans les chapitres suivants.

« Enfermé dans l’être, il faudra toujours en sortir. À peine sorti de l’être, il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l’être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin³¹⁶. » – dit Bachelard dans le chapitre *La dialectique du dehors et du dedans* de son livre *La poétique de l’espace*. Par ce dynamisme rythmique, Bachelard développe une théorie d’expérience-limite où le dehors s’intériorise et le dedans s’ouvre vers le dehors. Pour y arriver, l’imagination poétique dynamise les images de frontière et de passage, que nous tenons à relever dans la poésie de Maurice Carême.

La localisation des choses fait naître, par nécessité logique, des limites : mur, barrière, grille, seuil, bord, rive, orée, lisière, ourlet, horizon sont les mots le plus souvent utilisés dans l’énoncé poétique. Leur présence crée dans le paysage un relief, un espace qui délimite le regard. À partir des limites-points s’organise l’appréhension du monde ; la « forme » rejoint ainsi « l’informe », la limite aide le regard à percevoir l’espace. Ainsi en est-il de l’artiste peintre, prototype du créateur selon Carême qui, au sujet de la mer, « la fit tenir dans un tableau³¹⁷ », citation prise du recueil *Mer du Nord*, un livre de dessins et de poèmes réalisé en commun avec son ami peintre Henri-Victor Wolvens.

Nous pouvons parler d’une quête de la limite, de l’importance des images de frontières dans la poésie de Maurice Carême ; elles indiquent une ambivalence et une intégration entre fermer et ouvrir, entre limité et illimité ; ambivalence et intégration inscrites dans les vers eux-mêmes.

³¹⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, *Op. cit.*, p. 193.

³¹⁷ CARÊME, Maurice, « Dans la chambre », *In Mer du Nord* (1971), Paris, Fernand Nathan, 4^e édition, 1979, p. 11.

Parmi les exemples de limites évoqués ci-dessus, le seuil, sous des principes d'équilibre, symbolise à la fois la possibilité d'une alliance ou d'une union et d'une séparation. Dans les poèmes, les verbes appartenant aux champs associatifs du seuil sont : s'arrêter, attendre, s'asseoir, veiller, revenir, accueillir, se retrouver.

Pour exprimer l'union, l'évocation la plus prégnante est la concordance de l'image du seuil, de la mère et de ses bras de lumière, dans une perspective d'ouverture absolue, telle que l'explique l'extrait suivant du poème *Ma vie*, recueil *Souvenirs* :

Marcher les bras ouverts
Vers ma mère tendant,
Sur son seuil grand ouvert,
Ses deux bras de lumière³¹⁸.

Chez Carême le seuil de la séparation est toujours couvert de feuilles sèches, éparées, mortes. Il est aussi le lieu marqué par le suspense d'un mouvement d'entrer et de sortir. Ainsi dans le poème *La tour abandonnée* du recueil *L'envers du miroir* :

Il frappa à la haute porte
Au seuil couvert de feuilles mortes.
Mais personne ne lui ouvrit,
Et soudain la voix s'éteignit³¹⁹.

Une autre image de la limite est le mur qui protège autant qu'il enferme. Dans plusieurs poèmes de Carême, la symbolique du mur est plus proche de la conception bachelardienne³²⁰ pour laquelle le mur circonscrit un espace et l'enveloppe afin de lui donner son intériorité par rapport à l'extérieur, préserver l'intimité intérieure d'une maison et la mettre à l'abri de toute appréhension métonymique. Dans ces exemples, les murs sont des supports, ils donnent des ombres protectrices, ils sont des refuges. Mais l'image du mur sous-tend aussi l'idée d'enfermement, de séparation, de coupure de communication, comme dans l'extrait suivant du recueil *Chansons pour Caprine*, un des recueils du début de la carrière poétique de Carême, paru en 1930, et marqué d'un ton âpre : « J'entends des voix qui se brisent contre de grands murs et dont l'écho emporte l'agonie³²¹. » Dans un autre extrait, tiré du recueil posthume *Défier le destin*, l'image d'un « mur blanc » symbolise la part inconnue du monde dans les vers suivants :

Ce mur blanc derrière lequel,
Quoi qu'il pût faire, il ne pourrait
Jamais voir ce qui se passait³²².

³¹⁸ CARÊME, Maurice, « Ma vie », *In Souvenirs*, p. 179.

³¹⁹ CARÊME, Maurice, « La tour abandonnée », *In L'envers du miroir* (1973), Jersey, Gecibis Ltd, 4^e édition, 1993, p. 49.

³²⁰ Cf. BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 109.

³²¹ CARÊME, Maurice, « Spleen », *In Chansons pour Caprine*, p. 44-45.

³²² CARÊME, Maurice, « Le mur blanc », *In Défier le destin*, p. 76.

Mais dans la plupart des poèmes, le mur représente le contraire de ce cloisonnement : « un mur blanc contre le malheur³²³ » ; il est fait de verre : « Les murs de ma maison pourraient être de verre³²⁴ » ; exemple dans lesquels le mur symbolise la négation des limites ou la possibilité d'une transparence totale, une déclaration de communion avec l'univers entier.

La vie d'enfance, le souvenir de la mère qui remplit et élargit l'espace entre les murs transforme encore davantage la signification du mur. Dans les deux exemples du recueil *Mère*, à l'inverse d'une clôture, le mur devient la source de féeries, il reflète les images miraculeuses, comme un miroir :

Des sources pleines d'anges
Naissaient de chaque mur.

Et le cœur de ma mère
Montait comme une étoile
Au bord d'une berceuse³²⁵.

Ou bien il reflète la tristesse, la douleur de la perte de l'enfance, de la mère, si ces images familières devaient disparaître.

La lampe s'est éteinte
Dans mes paumes lassées,
Et je cherche en vain, sur les murs,
L'ombre des grandes ailes³²⁶.

Le mur comme un voile rassemble les ombres, reflète la vie et son histoire : « Longtemps encor les murs où j'aimais m'appuyer / Sentiront doucement sur eux passer mon ombre³²⁷. » Comme un miroir, il participe à l'image, et, par cette participation, il subit une transformation. Comme dans le poème *Le mur*, dans le recueil *Petites légendes*, où le mur, par une inversion des rôles, incorpore le mouvement : « Le mur a la forme d'une ombre / Il avance vers le château³²⁸. »

Dans le poème *Où t'en vas-tu ?* cité ci-dessous et écrit sous forme de dialogue (procédé de discours souvent utilisé chez Carême), extrait du recueil *Être ou ne pas être*, l'image du mur revient trois fois en guise d'avertissement.

– Où t'en vas-tu sans jamais te soucier du temps
Tout le long de ta vie comme au long d'un mur blanc ?

– Ma joie, pour le savoir, n'a pas besoin d'échelle.
Elle grimpe à la corde aux nœuds clairs des voyelles.

³²³ CARÊME, Maurice, « Ne vous pressez pas tant, nuages... », *In Brabant*, p. 104.

³²⁴ CARÊME, Maurice, « À de lointains amis », *In La maison blanche*, p. 29–30.

³²⁵ CARÊME, Maurice, « Sommeil », n° XVI, *In Mère*, p. 32.

³²⁶ CARÊME, Maurice, « Tu as mis ton cœur », n° XXII, *Ibid.*, p. 41.

³²⁷ CARÊME, Maurice, « Longtemps encore », *In La maison blanche*, p. 42.

³²⁸ CARÊME, Maurice, « Le mur », *In Petites légendes*, Paris, Les Éditions du Sablier, 1949, p. 54.

– Que sais-tu de ta vie sinon qu’à l’infini
Elle suit ce haut mur couvert d’étranges signes ?
– Moi, je n’ai dessiné, sur une pierre blanche,
Qu’un enfant qui dansait sa chanson sous les branches.
– Bien qu’un oiseau parfois fasse jaser le houx,
Tu sais bien que le mur sera là jusqu’au bout.
– Mais Dieu m’aura parlé si souvent des colombes
Que je n’aurai pas trop de son éternité
Pour me ressouvenir de ma vie en ce monde³²⁹.

Le mur long, haut, illimité dirigeant et limitant la vie prend un sens ontologique. En tant que support « d’étranges signes », il devient plus énigmatique, plus oppressant. Les réponses s’en échappent : par les voyelles (qui riment avec l’échelle au sens d’élévation) et par les dessins « sur une pierre blanche » (l’art poétique), par la présence des oiseaux, « l’œuvre-volière » de Carême, l’effet de clôture du mur se dissout. Dans cette ambivalence de fermer et d’ouvrir la nécessité de la limite protectrice, n’est pas remise en cause, mais l’irrépressible désir d’ouverture entraîne la recherche des images de passage.

Le désir de l’écart, du découvrir, du dévoiler est souvent exprimé par l’image de la trouée qui assure la capacité de passer au-delà. Le trou est une image récurrente dans l’écriture carémienne, les creux dans les surfaces sont désignés, même dessinés différemment : par une image très picturale concernant la terre et le ciel : « les champs étaient troués d’oiseaux³³⁰ », « Sous un ciel troué d’hirondelles³³¹ » ; par l’entrelacement du chant et de la clarté : « Que les oiseaux trouant l’ombre des peupliers / Fassent chanter plus haut que jamais la clarté³³² » ; par le motif du rayon de lumière qui troue et vainc l’ombre et la nuit : « Le réflecteur découpe un trou / Dans la nuit pour nous livrer passage³³³. » ; « Un soir ardent qui troue le feuillage des hêtres³³⁴ » ; ou un autre exemple où le trou est un comparant mis en corrélation avec le miroir :

Et, dans le miroir abîmé,
Ouvrant comme un trou dans le mur,
Il découvrait une figure

Qui le regardait, étonnée,
Avec des yeux naïfs d’enfant
Qui pleuraient sous des cheveux blancs³³⁵.

³²⁹ CARÊME, Maurice, « Où t’en vas-tu ? », *In Être ou ne pas être*, p. 62.

³³⁰ CARÊME, Maurice, « Rien ne pouvait m’étonner », *In Du ciel dans l’eau*, p. 45.

³³¹ CARÊME, Maurice, « Fatalité », *In L’eau passe*, p. 60.

³³² CARÊME, Maurice, « Le jour où je mourrai », *In Heure de grâce*, p. 176.

³³³ CARÊME, Maurice, « Nocturne », *In Chansons pour Caprine*, p. 27.

³³⁴ CARÊME, Maurice, « Oui, c’est encore un soir... », *In Brabant*, p. 47.

³³⁵ CARÊME, Maurice, « Le souvenir », *In Entre deux mondes* (1970), Paris, Fernand Nathan, 4^e édition, 1979, p. 57.

Le miroir est une image souvent évoquée dans l'œuvre de Carême dans le sens d'une traversée. Étant une image très complexe, le miroir accomplit la synthèse entre les orientations d'extériorité et d'intériorité donnant la possibilité d'une inversion et d'une fusion des extrêmes spatio-temporels. D'après Jalel El Gharbi : « Le miroir donne à voir une image reproduite selon le chiasme, cette figure qui conjugue répétition et inversion, c'est-à-dire autant de constructions poétiques³³⁶. »

Après la possible porosité des champs, de la nuit et du mur par les trous et les miroirs, nous passons à deux images de passage très récurrentes chez Carême : la porte et la fenêtre.

La porte

L'image de la porte, partie de la maison est un espace de passage et de communication avec le monde du dehors. Elle signifie aussi l'ouverture et la fermeture, l'accueil ou la séparation, elle se lie aux images de la serrure, de la grille, du verrou bouclé ou ouvert dans les poèmes de Carême. Mais comme le démontrent les vers suivants extrait du poème *L'autruche* du recueil posthume *Fables*, dans un ton simplifié, voire humoristique, la fermeture de la porte a deux significations possibles : « Alors, parce qu'une porte est fermée, / Sait-on si l'on est dedans ou dehors³³⁷ ? »

D'après Bachelard, la porte schématise deux possibilités, deux types de rêveries : l'une est la porte entrouverte ou grande ouverte, l'autre bien fermée, verrouillée. Ouvrir la porte, cela signifie l'accueil du monde du dehors et la communication avec le monde. Refermer la porte à clé, c'est se protéger des influences mauvaises, ou s'enfouir dans une demeure intime. Cependant la porte « c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert³³⁸ ».

Par rapport à l'image de la porte, Dominique Raynaud, suivant la théorie post-bachelardienne de Durand Gilbert dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*³³⁹, parle d'« un schème divergent » se référant à la quête d'extériorité, et d'« un schème convergent » vers l'intériorité. Ces schèmes sont régis par des gestes comme fermer-ouvrir, commencer-finir. Entre les deux « il existe tout un monde de l'intermédiaire fondé, non plus par des schèmes unidirectionnels divergents ou convergents, mais par des dynamismes intégrateurs [...]»³⁴⁰. Dans la suite de notre analyse, nous nous intéresserons à ce dynamisme

³³⁶ EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, Op. cit., p. 3.

³³⁷ CARÊME, Maurice, « L'autruche », In *Fables*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2014, p. 26.

³³⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Op. cit., p. 200.

³³⁹ DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

³⁴⁰ RAYNAUD, Dominique, « Le symbolisme de la porte – Essai sur les rapports du schème à l'image », *Architecture & Comportement / Architecture & Behaviour*, Vol. 8, n°4, Lausanne, 1992, p. 342. URL : <https://www.epfl.ch/labs/lasur/wp-content/uploads/2018/05/RAYNAUD.pdf> [consulté le 19/05/2020]

intégrateur : être dans le monde de l'intermédiaire, dans cette limite entre-deux, qui donne même le titre d'un des recueils de Maurice Carême : *Entre deux mondes*³⁴¹, paru en 1970, dans lequel nous prenons la plupart de nos exemples.

Le thème plus fréquent associé à la porte « entre deux mondes » est la signification d'une traversée de la vie à la mort. Aux actes de fermer, appartient, dans les poèmes, le sens ontologique de finir que stigmatise la mort. En relation avec la porte, apparaît, comme pour le seuil, une image de l'entrée irréversible dans le monde des morts. Les seuils et les portes sont couverts des feuilles mortes (« Voyant des feuilles mortes / Errer de porte en porte³⁴² »), et la porte par une radicalisation de sa fermeture – « la porte se referma sur lui³⁴³ » – prennent une importance presque contradictoire par rapport à la recherche de l'intimité derrière la porte. La porte représente dans ces poèmes le passage de la vie au trépas. La mort qui frappe à la porte, qui passe devant la porte, c'est une image souvent utilisée dans les poèmes³⁴⁴. Les clés des portes sont détenues par la mort « Et que, seule, la mort / En possédait la clé³⁴⁵ », allusion biblique à l'Apocalypse³⁴⁶. Même les portes de secours, orientation inversée, vers le dehors, aboutissent au renfermement :

Il faudrait pourtant prévenir
Le vivant qui l'habite encore ;
Toutes les portes de sortie
Donnent sur le jardin des morts³⁴⁷.

En-dehors de cette signification particulière, nous trouvons dans les poèmes une autre signification de la porte, celle qui est connexe à la découverte, à la lumière. Les gestes et les actions associés à l'acte d'ouvrir une porte sont : entrouvrir, lancer, déferler, frapper, pousser, creuser, bondir, franchir exprimant la force, tant pour l'oreille que pour l'œil, par émanation de la lumière, par exemple : « une lampe entrouvrit la porte³⁴⁸ ».

La porte, au sens de moyen de création, est une image constante chez Carême. Créer des portes, entrer dans un domaine hermétique, atteindre l'essentiel ; à proprement parler, le

³⁴¹ Son ami, Géo Norge, dans une lettre écrite le 21 novembre 1970 à Saint-Paul-de-Vence, s'exprime ainsi par rapport au recueil : « Mais oui, c'est entre ces deux mondes qu'il nous faut vivre ! Mais c'est la magie de Maurice Carême de les pénétrer de merveilleux, tant l'un que l'autre. » Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

³⁴² CARÊME, Maurice, « La bise », *In Petites légendes*, p. 46. Un autre exemple du recueil *Entre deux mondes*, dans le poème qui porte le titre lui-même de *La porte en feuilles mortes* : « Il s'aperçut que la porte / Était tout en feuilles mortes. » p. 22.

³⁴³ CARÊME, Maurice, « La morte », *In Petites légendes*, p. 47.

³⁴⁴ CARÊME, Maurice, « Pas le temps », *In L'envers du miroir*, p. 36 ; « La mort passa... », *In Entre deux mondes*, p. 15.

³⁴⁵ CARÊME, Maurice, « La morte », *In Petites légendes*, p. 47.

³⁴⁶ Apocalypse 3,7. : « Ainsi parle le Saint, le Vrai, celui qui détient la clef de David : s'il ouvre, nul ne fermera, et s'il ferme, nul n'ouvrira. », *La Bible de Jérusalem*, p. 2124.

³⁴⁷ CARÊME, Maurice, « Le mur », *In Petites légendes*, p. 54.

³⁴⁸ CARÊME, Maurice, « La lampe », *In Entre deux mondes*, p. 64.

trésor « le château », c'est le statut du créateur, de l'artiste. Ainsi le poème *L'artiste* du recueil *Entre deux mondes* conclut :

Alors, il peignit une porte
 Au milieu même du tableau.
 Elle s'ouvrit sur d'autres portes,
 Et il entra dans le château³⁴⁹.

Le château en tant que domaine de la création est aussi un sujet principal chez Carême, fortement inspiré par sa prédilection pour les contes. Comme dans l'exemple ci-dessus, il est la poésie même. Citant Jalel El Gharbi, la poésie « est mise en abyme en ce sens que le poème désigne d'abord les "portes" du poème, ses entrées qui donnent sur cette fabuleuse construction : le château comme synonyme de poésie³⁵⁰. » L'acte de création même se définit ainsi comme un intermédiaire, un passage.

Dans les contes, le château est généralement situé sur les hauteurs ou au milieu d'une forêt. C'est une demeure isolée, séparée du reste du monde, difficile à atteindre et, pour cela, enviable. De cette séparation, résulte le fait que le château est une demeure de protection davantage encore qu'une simple maison. Le château apparaît dans les poèmes ou dans les contes³⁵¹ du poète souvent comme insaisissable, rêvé. Les châteaux disparaissent comme des enchantements, quand quelqu'un s'approche. Dans la suite nous citons entièrement le poème *Le château* du recueil *Entre deux mondes* :

Il regarda si longuement,
 Si passionnément le château
 Qu'il finit par entrer dedans
 Sans quitter le pied du coteau.
 Il fut d'ailleurs très étonné,
 Dès qu'il fut dans le vestibule,
 D'entamer un conciliabule
 Avec le coffre en cerisier
 Et bien plus étonné encore,
 Dès qu'il eut levé le couvercle,
 De voir son portrait dans un cercle
 En velours orné d'ellébores,
 De se voir au pied du coteau,
 Assis à l'ombre d'un bouleau
 D'où il regardait longuement

³⁴⁹ CARÊME, Maurice, « L'artiste », *Ibid.*, p. 9.

³⁵⁰ EL GHARBI, JALEL, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, *Op. cit.*, p. 23–24.

³⁵¹ Par exemple dans le conte *Le château sur la mer*, un îlot avec un château naît miraculeusement sur la mer. Quand les bateaux l'approchaient, ses contours en devinrent de plus en plus vagues. Une explication moderne de cet enchantement : Les photos faites par les cameramen de la télévision, si l'on tentait de joindre l'îlot, devenaient floues. Des aviateurs en hélicoptères ne voyaient rien d'autre qu'une masse de brouillard. Le château semblait d'être translucide. In CARÊME, Maurice, *Le château sur la mer – Contes fantastiques. Contes insolites*, Iași, Éditions Fidès, Collection « Phantasia », 2008, p. 155–158.

Et passionnément le château³⁵².

C'est un bel exemple pour illustrer la tension perpétuelle entre le « dedans » et le « dehors ». Arriver à entrer dans le château « longuement », « passionnément » perçu du pied du coteau ; le miracle se réalise : il est dedans. Et, dedans, se perçoit comme réel « son portrait dans un cercle / De velours orné d'ellébore », plante de malheur et de bonheur³⁵³. En image, il se voit à l'intérieur du cercle comme au-dehors, dans le même état, « au pied du coteau » désirant entrer dans le château. Il se perçoit dehors, dans son souhait d'être dedans et, dedans, dans son souhait d'être dehors, entre désirs et les possibilités de leurs réalisations réelles.

Dans le sujet du « dedans » du château, nous citons un autre poème, *Le jet d'eau* du recueil *Petites légendes*, dont les poèmes furent à la base également pour élaborer l'image de la porte dans ce chapitre.

Dans la fenêtre du château,
Où l'image du soleil danse
Comme un œuf d'or sur le jet d'eau,
Se reflètent des formes blanches.

On voit aussi comme un visage
Qu'attire le chant de jet d'eau,
Comme un visage d'enfant sage
Rêvant aux vitres du château.

Mais on ne sait s'il est vivant
Aux transparences des rideaux,
Car il suffit d'un peu de vent
Pour que se taise le jet d'eau³⁵⁴.

Dedans tout est vague, éphémère, entrevu par la fenêtre, une autre image de passage. Les formes fugitives, telles les formes blanches ou le visage d'un enfant sage rêvant aux vitres du château (l'enfance), apparaissent comme une vision instantanée que suscite le chant du jet d'eau. Cette apparence s'estompe vite car tout est reflet et fragile (le soleil danse comme un œuf d'or). Ce poème nous introduit à une autre image du passage : la fenêtre.

Fenêtre

La fenêtre, en effet, est occasion et signe tout autant d'un regard vers l'extérieur que d'un aperçu à l'intérieur. Dans ses poèmes, Carême fait état d'une « vaste isotopie³⁵⁵ » de la fenêtre qu'il fait vivre selon les nuances respectives de ressemblance ou de relation

³⁵² CARÊME, Maurice, « Le château », *In Entre deux mondes*, p. 87. Poème écrit à Thonne-les-Près, dans le parc du château, en 1967, Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

³⁵³ Du grec *helein* : « faire mourir » et *bora* : « nourriture/ fourrage/aliment », l'hellébore est une plante mellifère mais toxique. Cf. COLLAERT, Jean-Paul, *Le Jardin comme on l'aime*, Aix-en-Provence, Edisud, 2001, p. 286.

³⁵⁴ CARÊME, Maurice, « Le jet d'eau », *In Petites légendes*, p. 45.

³⁵⁵ Cf. MILLY, Jean, *Poétique des textes*, *Op. cit.*, p. 279.

métaphorique et métonymique, par des termes descriptifs tels que : volets, rideaux, vitres, vitrage, verre, glace, carreau, lucarne. Voici un exemple concernant la « lucarne ». La citation est tirée du recueil *Images perdues* ; celui-ci contient de courts poèmes qui ouvrent vers leur réelle profondeur existentielle et la font découvrir.

Le ver luisant qui allume
Sa veilleuse de lune
Aux lucarnes des haies³⁵⁶

Le ver luisant malgré sa dimension minimale se fait découvrir comme une intensité de lumière ; sa perception habituellement simple obtient par métaphorisation un statut nouveau de veilleuse signifiante aux lucarnes des haies.

Les différents termes, tels que « lucarne », suscitent la curiosité spontanée qui stimule le regard ; celui-ci est plus ou moins pénétrant qui permet l'émerveillement ; comme écrit Bachelard, « [...] la *force du regard* qu'a la *petite fenêtre*³⁵⁷ ».

Dans un deuxième exemple pris du recueil *Heure de grâce*, ce sont les carreaux qui sont évoqués. L'extrait est significatif de l'intuition de son analyse de la nature ; celle-ci éveille, comme au travers d'une fenêtre, l'éclaircie spirituelle qui, à l'instar d'une veilleuse, veille au contenu plus profond de la nature elle-même et l'éveille : « Et je vois quelquefois trembler entre les arbres / Les carreaux grands ouverts de la maison de Dieu³⁵⁸. »

Les occurrences multiples de la fenêtre, de ses synonymes et de son environnement révèlent le rôle profond qu'elles exercent dans la poésie de Maurice Carême : celle-ci est une image de la vigilance, de l'accueil possible, de l'ouverture au monde de la lumière extérieure du jour qui pénètre à l'intérieur, du positif qui peut envahir, du don de signes de vie à l'extérieur mais aussi de celui d'en recevoir les échos ; un lieu, donc, de communication avec le monde. Par la fenêtre, le jardin et le monde peuvent se confondre avec la maison familiale. La citation suivante reprise du recueil *Mère*, très imprégné par l'atmosphère intime de la maison familiale, est révélatrice du rôle joué par la fenêtre non pour assouvir une curiosité mais pour unifier l'environnement humain et social qu'apporte le paysage : un reflet de l'extérieur à l'intérieur même de la maison :

Le paysage entier
Entre par la fenêtre
Avec ses vaches blanches
Et ses grands peupliers³⁵⁹.

³⁵⁶ CARÊME, Maurice, « L'alouette ramage », *In Images perdues*, Bruxelles, chez l'auteur, 1954, p. 44.

³⁵⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 61. (En italique dans l'original.)

³⁵⁸ CARÊME, Maurice, « Je monte le chemin », *In Heure de grâce*, p. 152.

³⁵⁹ CARÊME, Maurice, « Paroles de ma mère : pourquoi courir les villes... », n° XXIII, *In Mère*, p. 45.

Dans un autre poème intitulé *Simplicité*, tiré du recueil *L'envers du miroir*, c'est, par la fenêtre, cette autre expression de l'ouverture au monde, que, cette fois, se profile la soif d'ouverture vers le ciel ; soif qui peut être assouvie sans réserve par la maison et la fait se remplir et grandir. Une fenêtre simple et « étroite » qui entre en contraste avec le flux magistral du ciel qu'elle laisse pénétrer « à foison » :

Il n'avait qu'une table
Taillée dans du bois blanc,
Une chaise de paille
Où pouvait s'asseoir un enfant
Et, suspendues à la muraille,
Des images d'antan,
Une étroite fenêtre
Où le ciel entrait à foison
Et, pour recommencer le monde,
Un cœur si vaste, si profond
Que Dieu se tenait dans son ombre³⁶⁰.

Le rôle de la fenêtre est souvent complété par des mouvements et des gestes humains multiples, en s'appuyant sur une attitude du corps ou un état d'âme : « Les yeux au loin, le front à la fenêtre³⁶¹ ». Ces expressions et leurs évocations ne passent pas inaperçues : ouvrir les fenêtres, regarder par la fenêtre, rêver, se pencher, être assis, s'accouder à la fenêtre. Ce sont là autant de signes de positions humaines qui animent dans le texte poétique une attitude d'attente personnelle, une curiosité vers le monde du dehors mais aussi l'initiative d'accepter les événements extérieurs pour ce qu'ils sont, voire de les accueillir avec des mains tendues, ouvertes.

Dans les citations suivantes, c'est un autre registre qui se fait jour en connexion avec la fenêtre ; ils sont liés à des états de la personne elle-même dans ses modes de communication, tels le rire, la joie de vivre, la spontanéité : « lancer ma joie aux fenêtres³⁶² » ; « J'y songe devant ma fenêtre, / Ivre de vent et de lumière, / Riant, les bras ouverts³⁶³. » ; « Et, près de la fenêtre ouverte, / Il disait oui, toujours riant, / Oui au monde et oui au néant³⁶⁴. »

À l'opposé de la fenêtre grande ouverte, accueillante, nous citons le poème *Fuchsias* du recueil *Petite Flore*, une des premières œuvres de Carême parue en 1937. En guise d'œuvre botanique, où chaque poème porte le nom d'une flore, le poète s'en sert pour exprimer ses pensées existentielles. C'est le cas de ce poème où l'image des fenêtres ouvertes prend un

³⁶⁰ CARÊME, Maurice, « Simplicité », *In L'envers du miroir*, p. 79.

³⁶¹ CARÊME, Maurice, « Il neige », *In L'eau passe*, p. 20.

³⁶² CARÊME, Maurice, « Enfant, je vivais... », *In Le Jongleur*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2012, p. 42.

³⁶³ CARÊME, Maurice, « Demain », *In De plus loin que la nuit*, p. 138.

³⁶⁴ CARÊME, Maurice, « On lui disait : la vache est verte », *In De feu et de cendre*, p. 104.

sens d'évanouissement.

Les fenêtres s'ouvrent sur l'abîme.

À quoi se raccrocher ?

Il n'y a pas de dieu
Pour les étoiles filantes,

Il n'y a pas de pardon
Pour tant de solitude

Et l'âme peut tomber si bas
Sans qu'une feuille ne tressaille³⁶⁵.

Le poème fragmenté en monostique et distique, sans rimes, exprime graduellement la chute (abîme, étoiles filantes, tomber si bas) dont le danger passe par les fenêtres ; elles figurent en tant que point de départ de ce précipice.

En complément du mot « fenêtre », certains mots plus neutres, – tels que vitres, verre –, ont une implication plus éphémère dans les poèmes. Avec leurs symboliques, ils laissent entendre un mystère réservé, un passage d'une limite non franchie, mais poreuse cependant et lacunaire : un état d'entre-deux. La vitre devient souvent une toile un peu floue pour des images précaires : elle voile les images ou les reflète comme dans des miroirs. Ainsi les deux exemples : dans le poème *Le jet d'eau*, déjà cité au sujet du château, où les formes blanches en tant que « visage d'enfant sage / Rêvant aux vitres du château³⁶⁶ » deviennent hallucinantes, fragiles ; dans le passage suivant également où, dans la vitre, s'entremêlent le visage et les étoiles.

Mais il marchait toujours vers les premières lampes
Qui s'allumaient au loin en dessinant des rampes,

Vers un dernier village où, d'une vitre calme,
Naissait comme un visage auréolé d'étoiles³⁶⁷.

Cet extrait du poème *Le chemineau* du recueil *Entre deux mondes* met en évidence cet autre moyen de passage : le chemin. Celui-ci traduit le mouvement dans l'espace ; la perception décrite se perçoit comme vécue : des « dessins vécus³⁶⁸ », selon l'expression de Bachelard.

³⁶⁵ CARÊME, Maurice, « Fuchsias », *In Petite Flore*, Bruxelles, chez l'auteur, 1937, p. 48.

³⁶⁶ CARÊME, Maurice, « Le jet d'eau », *In Petites légendes*, p. 45.

³⁶⁷ CARÊME, Maurice, « Le chemineau », *In Entre deux mondes*, p. 59.

³⁶⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 30.

2.4 « Nos dessins vécus » : le chemin

Le chemin en tant qu'image dynamique revient souvent dans les écrits de Bachelard : dans *La poétique de l'espace*, il le mentionne comme un bel objet, comme un des lieux familiers de la colline gardés par la conscience musculaire. En outre des rêveries du repos, Bachelard propose l'analyse de la « rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin³⁶⁹ ». Dans *L'air et les songes*, il lui confère le dynamisme positif de la verticalité : « tout chemin conseille une ascension³⁷⁰ ». D'un point de vue phénoménologique, l'espace vécu suscite l'espace en action qui incite l'imagination poétique. Selon Bachelard : « L'espace appelle l'action, et, avant l'action, l'imagination travaille³⁷¹. » Le chemin a une particularité : il est le lieu de l'action, il incarne le mouvement, le déplacement, le passage d'un lieu à un autre, et par conséquent l'idée du changement, du devenir, l'expérience de la progression, comme une transition du passé non seulement vers le présent mais aussi vers le futur. Il est une image de la mouvance permanente, il affirme la tendance d'éloignement et de rapprochement et suggère le devenir.

Dans les poèmes de Maurice Carême nous trouvons des chemins, des allées, des routes, des venelles, des sentes, des sentiers, des ornières. L'image du chemin éveille par son dynamisme intrinsèque des mouvements dans l'ensemble du paysage : les verbes y sont souvent associés, tels suivre, revenir, courir, monter, descendre, danser.

D'une part, cet espace est rétrospectif ; il se nourrit des souvenirs nostalgiques de son enfance, de ses balades dans la nature, dans sa région natale avec ses chemins et ses tournants mystérieux qu'il revoit avec mélancolie. D'autre part, il est le lieu de la mouvance ; le chemin représente et incarne la découverte de la vie parcourue, il est une sorte de topographie du sujet, pourtant intemporelle. Comme le dit Bachelard : « On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler [...]³⁷² ».

Dans ces vers du recueil *L'eau passe*, seul l'enfant de jadis (*L'enfant que je fus*, titre du poème) peut comprendre la route empreinte de ses souvenirs :

Et faudra-t-il que tu reprennes
Sans moi qui ne te comprends plus,
La route où j'entendais les faïnes
Pleuvoir aux pentes des talus,

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁰ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 18.

³⁷¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 30.

³⁷² *Ibid.*, p. 27.

La route où ma mère, en sabots,
Me souriait sous son fagot³⁷³ ?

Cette force rétrospective du chemin se confirme par la simultanéité des souvenirs de personnes proches de son enfance (mère, sœur, amis), des destinations et orientations (l'école, la chapelle, la forêt) et des sensations polysensorielles : visuelles (les couleurs bleu, blanc, ou peinte par le jeu lumière-ombre), auditives (les chants d'enfance, les cris d'oiseaux, les rires), olfactives (les parfums, les senteurs des bruyères, du thym dans le sentier par exemple). Dans la citation suivante tirée du recueil *Et puis après...* l'expérience visuelle dans sa matérialité devient tangible : « Le chemin, lacéré par l'ombre bleue des houx³⁷⁴. »

Dans le poème évoqué ci-dessous, *La route* dans le recueil *Brabant*, la perte de ces chemins est évoquée précisément par l'absence de leurs valeurs de référence (chansons, parfums, oiseaux) avec une image très forte de la disparition de leur dynamisme qui devient comme sacralisé (procession) : la route se perd, se dévitalise perdue dans la dureté terrestre.

La route n'en peut plus d'avoir perdu ses arbres
Et d'être sans chansons, sans parfums, sans oiseaux.
Elle ne conduit plus, à travers les villages,
Sa haute procession de feuilles et d'échos.
[...]
Elle que les autans pas plus que les nuages
N'ont jamais, un seul jour, dépassée à la course,
La voici enchaînée au sol dur, comme une ourse
Regardant, éperdue, le vaste paysage³⁷⁵.

Le poème *Les ornières* dans le recueil *L'eau passe*, rend compte, en quelque sorte, des expériences physiques de l'enfance passée près des arbres ou dans les forêts ombragées peuplées de ces « ombres amies » qui extériorisent le phénomène plus profond des rêves de l'enfance, perdus et détruits. Dans une de ses lettres manuscrites à Maurice Carême à propos du recueil *L'eau passe*, Gaston Bachelard insiste tout particulièrement sur les images des ornières :

Depuis huit jours déjà j'ai *L'eau passe* sur ma table de philosophe et de professeur encombré de thèse à lire. Et ma main ouvre souvent votre livre, votre beau livre, et mes yeux jouissent de tout [...] Et puis je lis. Et puis je songe. Et puis je me souviens. Car toutes les jeunesse sont consonantes. Les incroyables ornières où j'ai rêvé enfant, vous les avez vues le long de vos chemins³⁷⁶.

Voici le poème :

Jusqu'où s'en iront-elles
En leurs songes détruits,

³⁷³ CARÊME, Maurice, « L'enfant que je fus », *In L'eau passe*, p. 8.

³⁷⁴ CARÊME, Maurice, « Me voici décomptant les bornes du voyage », *In Et puis après...*, p. 57.

³⁷⁵ CARÊME, Maurice, « La route », *In Brabant*, p. 41.

³⁷⁶ BACHELARD, Gaston, Lettre à Maurice Carême, écrite le 24 novembre 1952. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

Ces ornières fidèles
À des ombres amies ?

Ah ! qui ne voudrait vivre
Au long de leur silence,
Tout quitter pour les suivre
Au-delà de l'enfance

En ce pays de tours
Et de bois sans frontières
Dont l'étrange lumière
Ne borde plus nos jours³⁷⁷ !

Les ornières, les chemins, en tant qu'espace révélateur de souvenirs de l'enfance perdue, retrouvée et revécue, montrent un itinéraire suivi et à suivre ; un sujet très important dans les poèmes de Carême, un passage à percevoir dans sa dimension ontologique. Le chemin est souvent « vague et doux », mais retenu, comme le poète le confesse dans un autre poème du même recueil :

Était-ce une chapelle ?
Étions-nous à genoux ?
Mon cœur ne se rappelle
Qu'un chemin vague et doux³⁷⁸,

À côté de l'entourage contextuel positif, nous trouvons aussi, dans les poèmes, des traits qualitatifs négatifs suggérant, dans l'image elle-même du chemin et selon les obstacles à franchir, une valorisation ontologique des passages difficiles. C'est notamment le cas des chemins « noyés dans l'ombre³⁷⁹ », ou qualifiés par les adjectifs : rude, dur, ténébreux, déserté, perdu, courbe et long ; ou accompagnés d'arbustes ou de végétations symboliques : ronciers, orties, épines représentent un passage initiatique dans l'évolution psychique ; ou simplement un jeu de rimes dont la légèreté ne manque pas de gravité. Tel est le cas dans le poème *C'est samedi...* extrait du recueil posthume *L'Évangile selon Saint Carême* :

Comme la terre est aujourd'hui
Un adorable paradis,
À quoi rimerait bien, pardi !
De comprendre ce que je dis.
Les chemins sont bordés d'épis³⁸⁰.

Le jeu de rimes ressort également dans le poème *Comment vous la diras-je ?* extrait du recueil *Brabant* où s'accordent l'alouette et la tête :

Et mon petit sentier
Chapeauté d'alouettes

³⁷⁷ CARÊME, Maurice, « Les ornières », *In L'eau passe*, p. 36.

³⁷⁸ CARÊME, Maurice, « Était-ce une chapelle... », *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁹ CARÊME, Maurice, « L'érable était vert... », *In Du ciel dans l'eau*, p. 77.

³⁸⁰ CARÊME, Maurice, « C'est samedi... », *In L'Évangile selon Saint Carême*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2013, p. 25.

A trop de ciel en tête
Pour incanter les blés³⁸¹.

Le sentier prend corps avec cette tête chapeauté suivant la verticalité corporelle humaine. L'image de l'alouette renforce ce dynamisme vertical. Comme dit Bachelard : « l'alouette est un exemple éclatant d'*image littéraire pure* », « une *verticale du chant* » qui relie la terre avec le ciel³⁸².

Parmi les images du sentier, apparaît chez Carême une prédominance pour le chemin en pente ascendante, vers le ciel. Tirées de divers recueils, voici quelques citations qui stigmatisent cette orientation : « On voyait les chemins s'en aller vers les cieux³⁸³. » ; « Et moi, sur ce sentier qui monte / Toujours plus haut à l'infini³⁸⁴ ». Et cependant ces chemins illimités et intemporels s'incarnent la plupart du temps, tout en simplicité, dans le tableau ordinaire de champs immenses sur fond de ciel où les deux se comparent comme dans le poème *Cette allée est-elle sans fin...* du recueil *En sourdine* :

Cette allée est-elle sans fin ?
Comment le savoir ? L'herbe chante.
Là-bas, d'immenses champs de lin
Sont clairs comme du ciel qui danse³⁸⁵.

La comparaison introduit un glissement entre les deux éléments (les champs et le ciel) ; les deux termes de la comparaison (le comparé et le comparant) sont indissociables, même si leur rôle peut l'être. « Comment savoir les distinguer ? » pour reprendre la question poétique du poème se référant à l'illimité du chemin, devenue cette fois la dimension illimitée d'une allée qui évoque, dès lors, le dynamisme de l'ascension. Une question qui ouvre ainsi une perspective complémentaire et qui sera notamment développée dans l'analyse de l'ascension elle-même.

³⁸¹ CARÊME, Maurice, « Comment vous la dirais-je ? », *In Brabant*, p. 207.

³⁸² BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 107–110. (En italique dans l'original.)

³⁸³ CARÊME, Maurice, « On voyait les chemins... », *In Brabant*, p. 70.

³⁸⁴ CARÊME, Maurice, « Devant moi, la ville qui beugle », *In Et puis après...*, p. 28.

³⁸⁵ CARÊME, Maurice, « Cette allée est-elle sans fin... », *In En sourdine*, p. 11.

2.5 L'univers entre le haut et le bas

Quand Bachelard évoque les images, il met en évidence celles qu'il appelle « les images fondamentales ». Il entend désigner par celles-ci, celles qui représentent l'assise de la vie humaine ; s'y rattachent en premier lieu les éléments élémentaires et usuels de l'existence de tous les jours auxquels sont associés les mouvements fondamentaux de l'être humain. Comme il l'exprime : « Monter ou descendre – l'air et la terre – seront toujours associés aux valeurs vitales, à l'expression de la vie, à la vie même³⁸⁶ ». Dans son essai *L'air et les songes* d'où provient la citation ci-dessus, Bachelard perçoit et met en évidence l'importance du mouvement qui doit garder toute sa place dans l'imagination littéraire. Ce n'est pas, là, simple considération ; c'est, en effet, du mouvement entre ces deux réalités simples et conjointes, l'air et la terre, que s'élaborent d'autres approches, d'autres perspectives, d'autres développements qui interpellent l'être humain. Ainsi en est-il dès le moment où il nous faut prendre conscience que nous sommes liés à « la responsabilité de notre *verticalité* », à la vertu qu'il nous revient d'honorer, « notre droiture³⁸⁷ ». La verticalité franchit tout à coup une ligne ; d'indication de sens, elle devient signe de qualification dans une orientation sans nuance, l'élévation. L'être humain dans son essence même se perçoit stimulé par une vocation qui n'est pas seul choix existentiel, il a vocation de vivre, de s'exprimer, de se réaliser dans cette dimension verticale qui l'assume et qu'il doit assumer, en perpétuel déplacement selon ses deux orientations « du haut vers le bas » et « du bas vers le haut ». La double connaissance du monde et de soi-même, dans leur extériorité et leur intériorité, fonde ces deux dispositions : voir l'immensité du haut et plonger dans les profondeurs du bas.

Dans les poèmes de Maurice Carême, les notions de « haut » et de « bas », les mouvements « ascendants » et les mouvements « descendants » s'appellent en réciprocité. La dualité de ces deux notions, qui a la vocation de pouvoir être complémentaire ou contradictoire, fait partie du lexique de l'énoncé poétique tout comme l'opposition et la réciprocité, de monter et de descendre. Dans le lexique carémien cette dualité figure selon une présence très nuancée de mots fréquents ; ceux-ci sont d'abord présents selon l'orientation d'élévation, tels que : haut, hauteur, monter, lever, se soulever, dresser, étager, hisser, lancer, grimper, voler, avoir des ailes. Ils sont ensuite présents selon l'orientation spécifique de la verticalité descendante : bas, profondeur, fond, descendre, tomber, s'abaisser, creuser,

³⁸⁶ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 340.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 47. (En italique dans l'original.)

pencher, s'écrouler. Ces mots et termes vont permettre d'exprimer, selon la dialectique du « haut » et du « bas », non seulement l'aspiration à se voir aspiré vers le haut, à cheminer sur la route de la croissance, du dépassement de soi dans une sorte de mouvement ascensionnel mais aussi d'exprimer la tension qui se manifeste entre ces deux extrémités du « haut » et du « bas » : comme s'il ne fallait pas se contenter de recevoir ces notions au seul sens premier des termes mais tout autant dans le sens second qui leur sont inhérents ; ainsi, dans les vers tirés du poème *Tant de pas d'hommes !* du recueil *Complaintes* : « Les uns passent, là-bas, très haut. / D'autres, hélas ! passent très bas / Et la plupart, ni bas ni haut, / Mais tous passent ici ou là³⁸⁸. »

Cette opposition que l'on retrouve dans le texte poétique crée une tension, mais les deux extrêmes ne s'excluent pas ; la contrainte est la voie vers un équilibre. La dynamique de l'ascension, mise en valeur dans les poèmes, évoque le concept de liberté, voire de l'obstacle dont il faut se dégager. Pour l'évoquer, Carême se sert des images que la nature lui offre, images très simples du milieu campagnard qui lui est plus familier : oiseaux, chemins évocateurs de hauteur, d'ascension. L'alouette, au talent d'ascension verticale bien connu, lui sera prolongement du chemin qui : « [...] allait et venait, lançant une alouette³⁸⁹ », citation tirée du poème *Le chemin* paru dans le recueil *Brabant*.

Cet environnement familier fait figure d'ascension éternelle vers le haut, qu'il s'agisse de la nature dans son ensemble ou de l'espace organique et de ses éléments : les hauts peupliers, la hauteur des abeilles ou les blés montant dans le soleil ; ainsi dans le poème *Rien ne pouvait m'étonner* dans le recueil *Du ciel dans l'eau* :

Derrière les hauts peupliers,
Les blés montaient dans le soleil.
Le ciel était bleu à crier,
Un ciel à se croire éternel³⁹⁰.

Il en est de même de l'espace construit et des repères matériels immobiles ; ainsi, la maison et les murs qui s'élèvent : « Les murs de ma maison s'étaient mis à voler³⁹¹. », extrait du recueil *Heure de grâce*. Toutes ces images sont évocatrices et conduisent à celles d'une vision où le mouvement aboutit à la clarté. L'exemple le plus représentatif est le poème *Et ma maison aussi...* dans le recueil *La maison blanche*, que nous citons entièrement :

Et ma maison aussi monte parfois le soir
À si folle hauteur qu'on ne peut plus la voir.
Elle entraîne à sa suite un jardin bruissant

³⁸⁸ CARÊME, Maurice, « Tant de pas d'hommes ! », *In Complaintes*, p. 77.

³⁸⁹ CARÊME, Maurice, « Le chemin », *In Brabant*, p. 92.

³⁹⁰ CARÊME, Maurice, « Rien ne pouvait m'étonner », *In Du ciel dans l'eau*, p. 45.

³⁹¹ CARÊME, Maurice, « A-t-il fallu que tu m'appelles », *In Heure de grâce*, p. 138.

Qui ondule comme une écharpe dans le vent
 Et des lilas surpris dont les frêles pétales
 S'éparpillent soudain au milieu des étoiles.
 L'avenue à son tour se soulève en chantant,
 Et la double rangée de tilleuls transparents
 Qu'elle érige, pareils à de grands chandeliers,
 Éclaire ma maison qui se perd dans la nuit
 Tandis que les passants entendent résonner
 Des cris d'oiseaux perdus dans leur cœur étonné³⁹².

Quant à l'être humain, ce sont métonymiquement des fronts, des mains, des bras qui s'élèvent vers les hauteurs. Dans sa théorie de verticalité, Bachelard s'exprime : « L'homme est animé du besoin de paraître grand, d'élever le front³⁹³. » ; le front et la tête garantissent la relation entre l'homme et le ciel. Chez Carême le front, la tête, les cheveux sont porteurs des éléments du ciel : le front de la femme est « mouillé de lune et ces cheveux de brise³⁹⁴ », citation du recueil *Brabant* ; mais aussi, extrait du recueil *Et puis après...* : « Ah ! n'est-ce pas la même étoile / Qu'on voit bouger sur tous les fronts³⁹⁵ ».

L'homme en prenant de la hauteur croise le mouvement descendant de ce qui représente le haut et la transcendance. Les deux mouvements sur l'axe vertical, les deux directions de l'espace physique, l'appréciation de l'ascension et de la descente ne sont pas une confrontation. Il s'agit plutôt de deux aspects de l'espace perçu selon une expérience vécue : la double polarité d'une même vie.

De même que les images font apparaître que les chemins peuvent s'élancer vers le haut ou vers le ciel, ainsi révèlent-elles qu'ils descendent des cieux. Il existe une interférence entre la terre et le ciel. La descente forme tout autant un lien entre le ciel et la terre que l'ascension évoque un cheminement de la terre vers le ciel ; une « symbiose des images », dirons-nous, en expression bachelardienne ; ainsi la dissolution de la limite substantielle entre les éléments se fait sur un axe vertical. L'échange entre le haut et le bas, entre la hauteur et la profondeur se concrétise souvent dans le texte poétique par l'interférence entre l'eau et le ciel. Dans le poème *L'étoile et la vague* du recueil *Petites légendes*, le poète désigne même un point de rencontre où la profondeur et la hauteur se croisent et s'unifient.

Le ciel a donné à la mer
 Sa plus belle étoile.
 Et la mer a donné au ciel
 Sa plus belle vague.

 L'une vogue depuis des ans
 Vers d'étranges mondes ;

³⁹² CARÊME, Maurice, « Et ma maison aussi... », *In La maison blanche*, p. 36.

³⁹³ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 77. (En italique dans l'original.)

³⁹⁴ CARÊME, Maurice, « Wavre », *In Brabant*, p. 36-37.

³⁹⁵ CARÊME, Maurice, « Ah ! n'est-ce pas la même étoile », *In Et puis après...*, p. 44.

L'autre descend depuis des ans
 Dans les eaux profondes.
 Et pourtant il est, au-delà
 Des constellations,
 Un port sans marées et sans mâts
 Où elles se verront³⁹⁶.

La même image se retrouve dans le poème *Le ciel dans l'eau* déjà cité dans le chapitre qui évoque explicitement l'élément liquide³⁹⁷. Par le miroitement de l'eau, le « haut » s'unifie avec le « bas » sous la branche basse, sous la nuée, dans l'eau, dans « la clarté basse », et sur la branche basse un oiseau par son chant réunit l'espace : il fait « chanter, sous lui, l'espace³⁹⁸ » ; le chant devient ainsi pouvoir unifiant de deux extrêmes.

Le visage de l'enfant a lui aussi vocation d'unifier ; sur cet axe vertical de la croissance humaine, l'enfant crée l'équilibre ; sa présence et son rôle ont une importance rare dans l'univers poétique de Carême. L'état aérien, comme écrit Bachelard : « un état où rien ne pèse³⁹⁹ ». Il suffit d'un enfant pour que la tension entre l'au-dessus et l'au-dessous s'estompe et soit dissoute ; ainsi dans le poème *L'enfant* du recueil *Sortilèges* :

Il y avait toute la mer
 Avec ses vagues et ses voiles
 Et au-dessus tout un ciel vert
 Où fondait la dernière étoile.
 Il y avait tout l'infini
 Des sables sans mémoire
 Et au-dessous toute la nuit
 Des roches sans histoire.
 Mais il suffisait d'un enfant
 Pour que ce vaste paysage
 Résume, en souriant
 Sur un visage,
 L'émouvante candeur du temps⁴⁰⁰.

Dans le poème *Ce rien de ciel* dédié à son ami peintre Marcel Delmotte, paru dans le recueil *Défier le destin*, le ciel est au centre de l'inspiration créatrice. Carême en témoigne à sa manière : le titre, repris dans l'avant-dernier vers rime avec le mot « essentiel » : « Et il y mit ce rien de ciel / Qui fait que tout est essentiel⁴⁰¹. » L'acte créateur en lui-même est un mouvement sur l'axe vertical selon une aspiration évidente vers les hauteurs mais qui relie le

³⁹⁶ CARÊME, Maurice, « L'étoile et la vague », *In Petites légendes*, p. 25.

³⁹⁷ Voir le chapitre « L'espace liquide », p. 50–51.

³⁹⁸ CARÊME, Maurice, « Le ciel dans l'eau », *In Du ciel dans l'eau*, p. 16.

³⁹⁹ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 45.

⁴⁰⁰ CARÊME, Maurice, « L'enfant », *In Petites Légendes suivies de Sortilèges*, Bruxelles, chez l'auteur, 1954, p. 87.

⁴⁰¹ CARÊME, Maurice, « Ce rien de ciel », *In Défier le destin*, p. 19.

bas et le haut. Dans le poème *Il m'arrive, le soir* du recueil *La maison blanche*, les mots s'échelonnent sur l'axe vertical mais selon une courbe de bas en haut et de haut en bas, exprimant la force dynamique de la création :

Et les mots que j'écris, pris dans ces hautes mailles,
Semblables aux poissons des grandes profondeurs,
Éclatent brusquement avec un bruit d'écailles
Et, déchirant un monde obscurci par l'attente,
Retombent sur la terre en étoiles filantes⁴⁰².

La courbure reliant la terre et le ciel apparaît dans d'autres poèmes sous la forme d'un arc-en-ciel qui est tout autant significatif de la voie descendante que de la voie ascendante, alliance entre le ciel et la terre, en allusion au récit biblique. Inscrit à l'intérieur d'un cercle, l'arc-en-ciel permet, dans le même temps, la descente et la montée et met en équilibre la réciprocité des deux mouvements ; les deux aspirations se glissent dans une seule forme : une courbe. Dans le poème *Rien ne plus simple* du recueil *Le Jongleur*, le poète se place sur l'arc-en-ciel reliant les étoiles et l'abat-jour de la lampe de tous les jours :

Essayez un peu comme moi
De vous asseoir sur l'arc-en-ciel
Pour parler avec le soleil.

Rien de plus simple cependant.
Que je mette un mot à la voile,
Voilà que montent les étoiles

Et que la lampe, l'abat-jour
Et la table même me parlent
Après s'être tus tout le jour⁴⁰³.

Quant aux images significatives de ce mouvement perpétuel et de leurs projections – « de bas en haut, de haut en bas⁴⁰⁴ » –, elles apparaissent dans les poèmes par des relais de transition et d'équilibre tels que l'échelle, l'escalier, la tour, le puits.

L'échelle, l'escalier

Dans sa dimension poétique et symbolique, l'échelle et l'escalier dépassent leur vocation d'outil connue pour les missions spécifiques de s'élever temporairement. Ils sont à mettre directement en relation avec l'axe vertical évoqué dans le chapitre *Le haut et le bas*. L'échelle et l'escalier ont comme vocation première propre de relier une base fixe et un sommet à atteindre. Des outils qui ont vocation objective de joindre des extrémités distantes et qui sans eux ne pourraient communiquer ; de permettre un lien entre un « bas objectif » et

⁴⁰² CARÊME, Maurice, « Il m'arrive, le soir... », *In La maison blanche*, p. 35.

⁴⁰³ CARÊME, Maurice, « Rien ne plus simple », *In Le Jongleur*, p. 91.

⁴⁰⁴ CARÊME, Maurice, « Il y avait... », *In Complaintes*, p. 124.

un « haut objectif », mieux, entre le « bas » et le « haut » qui nous occupe, soit selon l'espace symbolique carémien sans doute mais aussi dans le même l'espace réel de Carême, entre la terre et le ciel. Des outils donc, mais des outils qui ont en même temps vocation personnelle d'être prolongement de l'être humain afin de l'aider à se réaliser lui-même, à le convaincre qu'il n'est pas « fini » dans le seul espace de son corps, qu'il a à sa disposition quantité de moyens pour parfaire sa vocation d'« être au monde ». Un moyen également qui relie ceux qui étaient dissociés, qui pouvaient s'entendre mais ne pouvaient peut-être pas se voir et qui, par l'échelle ou l'escalier, peuvent se réunir, voire communier. D'où l'envie – s'interroge le poète dans le poème *L'envie*, du recueil *Défier le destin* – « De construire une échelle / Qui monterait jusqu'au soleil⁴⁰⁵ ? »

Dans les poèmes, l'image de l'échelle est également associée aux passages des anges – allusion à l'échelle de Jacob. Par exemple un extrait du poème *La fillette nue* dans le recueil *Du ciel dans l'eau* : « Et un silence tel / Qu'on entendrait un ange / Monter sur une échelle⁴⁰⁶. » D'une imprégnation du christianisme, l'image de l'échelle prend signification d'hypothèse de communication entre l'homme et Dieu. Ainsi, dans le recueil *Heure de grâce*, elle est associée à la lumière de Dieu : « Ces doux rais de clarté passant entre les branches / C'est l'échelle de Dieu dressée sur la forêt⁴⁰⁷ ». Dans le recueil *Complaintes*, le poète joue de son instrument de répétition inversée, des échanges constants entre le ciel et la terre liés aux oiseaux, aux anges, à l'échelle :

De bas en haut, de haut en bas,
Il y avait des oiseaux sur les branches.
De haut en bas, de bas en haut,
Il y avait des tas de petits anges.

Juste au milieu d'eux, une échelle.
Sur l'échelle, tout seul, tout nu,
Oui, sur l'échelle, au milieu d'eux,
Il y avait aussi Jésus⁴⁰⁸.

Dans d'autres exemples, l'image de l'échelle se renforce d'une autre compétence ; elle est liée à la vérité sortant de puits (comme le dit Démocrite). Son échelle comme un signe revient dans les vers suivants du recueil *De feu et de cendre* :

C'est alors que, reprenant son échelle,
La vérité monte du fond du puits.
Comment quelqu'un la reconnaîtrait-il,
L'échelle sur l'épaule dans la nuit⁴⁰⁹ ?

⁴⁰⁵ CARÊME, Maurice, « L'envie », *In Défier le destin*, p. 59.

⁴⁰⁶ CARÊME, Maurice, « La fillette nue », *In Du ciel dans l'eau*, p. 26.

⁴⁰⁷ CARÊME, Maurice, « Ces doux rais de clarté », *In Heure de grâce*, p. 85.

⁴⁰⁸ CARÊME, Maurice, « Il y avait... », *In Complaintes*, p. 124.

⁴⁰⁹ CARÊME, Maurice, « La boutiquière a refermé sa porte », *In De feu et de cendre*, p. 16.

Dans l'exemple suivant, l'écho au souvenir d'un être proche est en soi impressionnant et ce d'autant plus que l'outil dont il est question est celui, journalier, de la vie professionnelle de son propre père dont il était très proche ; un souvenir significatif de la relation qu'il transmet parce que l'écho survient à l'improviste, personnalisant de manière tout à fait inattendue un outil apparemment neutre et sans grande valeur. Souvenons-nous que le père de Maurice Carême était peintre en bâtiments. L'appui vertical où son père prenait soutien est élevé au rang de rappel de sa filiation pour devenir instrument relationnel surnaturel qui lui fait côtoyer le divin. L'image du père devient ainsi symbole d'élévation vers le haut, toujours lié aux oiseaux et selon la plasticité exprimée par le verbe « trouser ».

Mon père qui, sur son échelle
Tout environnée d'hirondelles,
Avait l'air de trouser
Sans aucune peine le ciel⁴¹⁰.

Quant au poète lui-même, l'échelle aux voyelles, « la corde aux nœuds clairs des voyelles⁴¹¹ », font partie de ses outils pour toucher le ciel, tout comme son père par son échelle. À plusieurs reprises, Carême met ainsi en parallèle l'ascension par les voyelles et par l'échelle ; dans le poème *Le visionnaire* du recueil *Entre deux mondes*, selon un sens de méconnaissance ou d'incapacité de capter les voyelles :

Dommage ! Être si près de Dieu
Et ne pouvoir saisir l'échelle
Aux légers barreaux de voyelles
Qui vous conduirait dans les cieux⁴¹² !

Tout comme l'échelle, l'escalier apparaît très souvent dans les poèmes pour signifier la montée ou la descente. Il est aussi un outil de progression et peut désigner la percée vers le ciel divin, vers le savoir, vers la connaissance, une élévation intégrée de tout l'être et une sorte de métamorphose physique et spirituelle. Dans l'extrait suivant du poème *Écoute bien...* du recueil *Souvenirs*, l'ange apparaît avec son rôle de compagnon dans l'élévation :

Et, quand je montais l'escalier,
Tout chancelant de sommeil, l'ange
N'avait, alors, pour m'entraîner,

⁴¹⁰ CARÊME, Maurice, « Que j'aurai eu de joie ! », *In Être ou ne pas être*, p. 49. La même image dans le poème « Rue des Fontaines », *In Brabant*, p. 8–9.

« Peintre, mon père montait au ciel ;
L'échelle était son hirondelle.

Et là, au milieu des oiseaux,
Il apprenait des airs si beaux

Qu'il faisait, sans main ni cordeau,
Balancer tout seul mon berceau. »

⁴¹¹ CARÊME, Maurice, « Où t'en vas-tu ? », *In Être ou ne pas être*, p. 62.

⁴¹² CARÊME, Maurice, « Le visionnaire », *In Entre deux mondes*, p. 86.

Qu'à me soulever par la manche⁴¹³.

L'escalier est un passage d'ouverture sur l'axe vertical mais il comporte ses mystères dans les deux directions auxquelles il donne accès : dans les poèmes, nous trouvons des escaliers qui élèvent vers le haut, mais aussi ceux qui font basculer la chute dans les profondeurs. « Il aperçut en contrebas / Un grand escalier de granit⁴¹⁴. » – extrait du poème *Une fée attendait* du recueil *L'envers du miroir*. Les escaliers avalants symbolisent la transition vers un autre monde hermétique.

Dans les poèmes, les tours mystérieuses disposent d'escaliers ; elles ont « un vaste escalier » qui mène dans un domaine magique avec « une odeur de légendes⁴¹⁵ ». Voici un extrait du poème *La porte en feuilles mortes* du recueil *Entre deux mondes* :

Devant un vaste escalier,
Il s'aperçut que la porte
Où il allait frapper
Était tout en feuilles mortes
Il l'ouvrit sans hésiter⁴¹⁶.

Dans le dynamisme vertical, l'image de l'escalier a une importance relationnelle que traduit le texte poétique, que cette relation témoigne d'une appréhension ou au contraire d'une aspiration : quelqu'un est toujours à l'écoute du craquement de l'escalier, des pas dans l'escalier ou à la recherche de l'escalier, de l'issue. La vocation la plus humble dans cette verticalité – confesse le poète dans le poème *La marche d'escalier* du recueil *Défier le destin* – est de ne devenir : « Qu'une marche de l'escalier / Montant vers la clarté⁴¹⁷ ». Tout un symbole pour le poète.

La tour

Dans les poèmes de Maurice Carême, la tour se présente en une variété d'images aux vocations diverses mais souvent en corrélation avec le ciel. C'est le cas du recueil *Souvenirs* où nous trouvons des tours d'églises : « Le ciel transpercé par la tour / De l'église⁴¹⁸ » ; ou des tours organiques de la nature elle-même, les cimes, les sommets dont l'altitude

⁴¹³ CARÊME, Maurice, « Écoute bien... », *In Souvenirs*, p. 36.

⁴¹⁴ CARÊME, Maurice, « Une fée attendait », *In L'envers du miroir*, p. 86. Nous citerons le poème entièrement dans le chapitre « *L'envers du miroir, Figures* : Maurice Carême et Marcel Delmotte. » p. 176–182.

⁴¹⁵ Géó Norge, dans sa lettre déjà citée, datée du 21 novembre 1970, s'exprime ainsi par rapport au poème : « Cher Maurice, nous aimons particulièrement [...] « La Porte en feuilles mortes » pour son odeur de légendes. » Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁴¹⁶ CARÊME, Maurice, « La porte en feuilles mortes », *In Entre deux mondes*, p. 22.

⁴¹⁷ CARÊME, Maurice, « La marche d'escalier », *In Défier le destin*, p. 34.

⁴¹⁸ CARÊME, Maurice, « Il y avait... », *In Souvenirs*, p. 62.

impressionne jusqu'à se fusionner avec le ciel : « Ma tour était un peuplier / Où je montais pour voir à l'aise / Mon royaume, le monde entier⁴¹⁹. »

Sur l'axe vertical, la tour est proche des cieux et en assure, donc, le rapprochement. L'ascension vers les cieux est associée au bord même des cieux, définissant ainsi un état de limite, mais en même temps de grande proximité, comme dans les vers suivants pris du recueil *Le Jongleur*, où le pouvoir métamorphosant des jeux associe les éléments sur l'axe vertical : « Que faire d'un bouquet d'œillets / Sinon un château fabuleux / Avec des tours où je pourrais / Me retirer au bord des cieux⁴²⁰ ? »

La tour a un rôle profondément humain et social. Elle domine l'espace et le protège, elle est visible de loin et l'isolé peut y trouver refuge, elle est un point d'orientation et comme tel un point de repère, elle se pointe à l'horizon et sécurise l'environnement, par sa hauteur elle fait déjà partie du monde céleste dont elle reçoit en premier la lumière au point du jour. En écho, ce passage dans l'extrait du recueil *Souvenirs* : « les tours montaient dans la lumière⁴²¹ » ; ou liée à la fonction d'un visage, dans un autre extrait tiré du même recueil, elle devient aussi une surface de communication toujours liée à la lumière : « Mais nous voyions au loin les tours / Briller ainsi que des visages / Sur le ciel écarlate⁴²². ».

Dans le poème du recueil *De feu et de cendre*, la tour apparaît comme une vision dans un paysage éteint, flou et brumeux, mais aussi comme un signe rassurant qu'il est bon de garder en point de mire :

Devant lui, pas une lumière,
Pas une étoile familière.
Pourtant, il avançait toujours
Les yeux fixés sur une tour
Vague comme un reflet de lune
Qu'il devinait loin dans la brume,
Une tour qui n'était peut-être
Qu'un jeu de vagues et d'écume
Miroitant au loin sur la mer⁴²³.

La tour défensive, elle, apparaît comme une protection mais elle évoque aussi le lieu d'enfermement. La tour sans issue fait écho à celle qui englutit l'homme en chemin. Comme dans le poème *La reine morte* du recueil *Défier le destin* :

Quand il entra dans cette tour
[...]
Où il montait les escaliers,
Le silence était si entier

⁴¹⁹ CARÊME, Maurice, « Je m'en allais en ce temps-là », *Ibid.*, p. 17.

⁴²⁰ CARÊME, Maurice, « Le bouquet d'œillets », *In Le Jongleur*, p. 48.

⁴²¹ CARÊME, Maurice, « Le moulin à vent », *In Souvenirs*, p. 160.

⁴²² CARÊME, Maurice, « Sur le ciel écarlate », *Ibid.*, p. 133.

⁴²³ CARÊME, Maurice, « Devant lui, pas une lumière », *In De feu et de cendre*, p. 88.

Qu'il fut d'autant plus étonné,
En tournant au premier palier
Où la reine était morte,
D'entendre brusquement la porte
Se refermer avec fracas
Et les verrous grincer trois fois⁴²⁴.

La tour-prison enferme en général – comme dans les contes – une reine, une jeune fille, la beauté cachée, l'amour cherché ou perdu ; elle évoque et rappelle les colliers de larmes, les trésors, les mystères, l'intérieur humain, les désirs, les effrois, les angoisses.

La plus forte image de ce mystère est apportée par le sonnet *La tour abandonnée* dans le recueil *L'envers du miroir*. Elle est un vestige de temps anciens, d'un passé qui rappelle inquiétude ou pages ombrageuses volontairement oubliées, l'incrustation d'un silence accumulé, une ruine par laquelle la mort est passée. Le seuil en reste simplement « couvert de feuilles mortes » et « une voix désolée » rappelle de l'intérieur ; un ensemble complexe qui fait l'effet d'une vision hallucinatoire. À l'approche de la tour, pas de réponse au frappement de la porte (« soudain la voix s'éteignit »), personne n'ouvre la porte, et l'inquiétude se reflète dans la vitre éteinte de la fenêtre poussiéreuse comme dans les yeux de la bête en train de passer entre les deux mondes. Voici les tercets du poème :

« Je sais bien que vous êtes là,
Dit-il. Pourquoi n'ouvrez-vous pas ? »
Et c'est alors qu'il vit paraître,

Comme un reflet dans la fenêtre,
Un chevreuil qui le regardait
Avec des yeux pleins de regret⁴²⁵.

Le puits

Parmi les figures et composants de l'axe vertical, il faut également faire état du puits, sa margelle, sa profondeur discrète et secrète, le miroitement au profond de sa surface qui ont leur signification spécifique dans la poésie de Carême. Le puits est aussi le lieu de la source qui continue de surgir comme pour confirmer la force symbolique qui doit rester présente par les poèmes. En tant que moyen de passage, le puits représente également une expérience de limite, limite de savoir, telle celle de Carême lui-même dans son poème *Le puits* du recueil *Entre deux mondes* l'explique :

Il était chaque fois surpris
De savoir tout ce qu'il savait,
Tout ce dont il se souvenait
Lorsqu'il se penchait sur le puits.

⁴²⁴ CARÊME, Maurice, « La reine morte », *In Défier le destin*, p. 46.

⁴²⁵ CARÊME, Maurice, « La tour abandonnée », *In L'envers du miroir*, p. 49.

Pourtant, s'il cherchait à mieux voir
 Les paysages illusoires
 Qui naissaient tout au fond du puits,
 Plus parfaits que dans un miroir,

Brusquement, une main de glace
 Venait en troubler la surface.
 Et il demeurerait interdit,
 Comme perdu dans un espace
 Dont il ignorait les réduits⁴²⁶.

La vérité (illusoire ou non) au fond du puits est une image souvent évoquée dans les poèmes ; nous l'avons déjà mise en évidence dans l'image de l'échelle. En exemples quelques autres extraits : la vérité « rentra donc dans son puits⁴²⁷ » ; elle reste « nue dans son puits profond⁴²⁸ » ; « La vérité qui sort du puits / Est triste quand on la regarde⁴²⁹. » ; « Dès lors, tout vous sera permis / Même sortir la vérité / De l'ombre étroite de son puits⁴³⁰. »

Une autre référence au puits est marquante dans la poésie de Carême, celle du puits en tant que lieu de la rencontre avec Dieu, de la mystérieuse conversion intérieure de la Samaritaine en écho au récit biblique du puits de Samarie : « Tu rêves aussi de t'asseoir / Auprès d'un puits de Samarie⁴³¹. »

Sur l'axe vertical, le puits, élément du bas de cet axe est aussi une des composantes de cet ensemble qui, perçu du ciel, transite par la terre pour s'enfouir dans cet empire du dessous où il garde la vie de sa source. Dans sa circonférence, il intègre les « trois ordres cosmiques : ciel, terre, enfers ; de trois éléments : l'eau, la terre et l'air ; il est une voie vitale de communication⁴³². » Il est un espace dialectique ; par sa profondeur, il atteint le niveau le plus obscur et lumineux du monde, que ce soit au creux de la terre ou au ciel par son miroitement.

L'image du puits est en corrélation avec les mots-clés l'œil et le miroir⁴³³ dans la poésie de Maurice Carême. La comparaison entre le puits, les yeux, les regards lumineux est fréquente dans les poèmes, qu'il s'agisse des yeux de la mère, de la bien-aimée ou des enfants. En reflet, voici un vers du recueil *Heure de grâce* : « Les regards des enfants redeviennent des puits / Me donnant sans compter leur ciel candide à boire⁴³⁴. »

⁴²⁶ CARÊME, Maurice, « Le puits », *In Entre deux mondes*, p. 100.

⁴²⁷ CARÊME, Maurice, « La vérité », *Ibid.*, p. 101.

⁴²⁸ CARÊME, Maurice, « À quoi bon tant de gestes », *In De feu et de cendre*, p. 94.

⁴²⁹ CARÊME, Maurice, « Je joue moins bien qu'on l'imagine », *In La flûte au verger*, p. 13.

⁴³⁰ CARÊME, Maurice, « On dit parfois... », *In Le Jongleur*, p. 57.

⁴³¹ CARÊME, Maurice, « Souvent des noms couleur de miel », *In Heure de grâce*, p. 126.

⁴³² CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Jupiter, 11^e édition, 1990, p. 788.

⁴³³ Voici un extrait du poème « Dans mes yeux », *In Le voleur d'étincelles*, Bruxelles, chez l'auteur, 1956, p. 34. « Mes yeux sont des miroirs / Profonds comme des puits. / Et c'est là que vont boire / Les rêves familiers / Qui forgent les histoires / Dont plus tard je vivrai. »

⁴³⁴ CARÊME, Maurice, « À peine a-t-il suffi de demander », *In Heure de grâce*, p. 115.

Le puits comme un miroir – symbole très complexe dans l’œuvre de Maurice Carême – accomplit la synthèse entre le « haut » et le « bas » déjà évoquée ; il reflète ce qui est en haut comme ce qui est en bas, comme une inversion et une fusion de l’axe vertical et par le miroir profond de son eau il reflète le ciel et y fait écho : « ce puits où tremble le ciel⁴³⁵ ».

Dans le poème *L’étoile* du recueil *Figures*, un livre édité ensemble avec des dessins de visages de Marcel Delmotte, peintre belge, le puits apparaît en corrélation avec les yeux, la lumière.

Le long fil de la lumière
Auquel l’étoile
Était pendue
S’est brusquement rompu.
Et elle est tombée dans tes yeux
Y traçant des cercles nombreux
Que je devine sans les voir
Dans la douceur du soir.
Et à l’endroit encore ouvert
Où cette étoile fond
S’ouvre un puits si profond
Que mon amour même s’y perd⁴³⁶.

La représentation du visage se focalise sur les yeux. Sur un axe vertical se matérialisent le scintillement et la profondeur de l’œil : de l’étoile au puits, selon une succession gravitationnelle, l’invisible se concrétise, se fait tangible par un fil de la lumière qui rompt. La profondeur demande, en même temps, gravitation et élévation.

⁴³⁵ CARÊME, Maurice, « J’ai beau te vider, mon cœur », *In Pourquoi crier miséricorde ?* Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1974, p. 34.

⁴³⁶ CARÊME, Maurice, « L’étoile », *In Figures*, Paris, Fernand Nathan, 1977, p. 62.

2.6 Lumière – obscurité

Le présent chapitre entend mettre en valeur l'importance de la lumière dans la poésie de Maurice Carême sans réduire pour autant les zones récurrentes de l'obscurité. La lumière sera, chez lui, le trait d'union vers l'élévation, l'image d'un transfert relationnel ; elle a un rôle assurément central. Bachelard dira : « [...] c'est la même "opération de l'esprit humain" qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur⁴³⁷ ».

Comme pour les autres thèmes analysés antérieurement, la poésie carémienne comporte un important lexique sur la luminosité ainsi que de très nombreux emplois de verbes et d'adjectifs qui font partie d'une isotopie de lumière. Voici des expressions de ce fourmillement de luminosité ; or, clair, blond, blanc, lueur, étoile, astre, soleil, lune, clarté, chandelier, feu, luire, rayonner, étinceler, briller, scintiller, illuminer. Cette « luminosité » est omniprésente dans l'œuvre de Carême ; les citations évoquées ci-dessous sont ainsi prises de divers recueils sans prétendre à l'exhaustivité. Dans la critique que fait Liliane Wouters de l'œuvre de Carême, elle insiste tout particulièrement sur l'importance de la clarté dans sa poésie. Dans la préface du recueil, *La saveur du pain*, un choix de poèmes qu'elle réunit en collaboration avec André Gascht, elle met en valeur le rapprochement qui s'établit par la clarté entre le poète et les peintres attirés par la lumière, par le « sens du concret », par « la matérialité inscrite dans la lumière⁴³⁸ ».

C'est ainsi le moment de nous interroger sur cette « matérialité » de la lumière chez Carême, sur sa consistance liquide, solide ou polymorphe. Il est manifeste pour lui que la lumière n'est pas un décor, mais une substance poétique dotée d'une sensualité évidente. Elle implique essentiellement la visualité, mais elle rejoint aussi d'autres domaines de sensation : l'auditif, l'olfactif, le gustatif, le tangible. Dans les récurrences de l'impact de la lumière, la lumière se voit dotée d'une réalité physique qui surclasse toute hypothèse de simple valorisation symbolique.

Par son intervention soudaine et immédiate dans les phénomènes météorologiques, la lumière peut y apparaître sous forme liquide : « L'éclair venait s'y fracasser / En grosses gouttes de lumière⁴³⁹ ». Elle irrigue ainsi la terre et s'invite dans le scintillement et la musique des ruisseaux : il « pleut de la lumière⁴⁴⁰ » ; « Sous une averse de lumière, / Les arbres

⁴³⁷ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 58.

⁴³⁸ WOUTERS, Liliane, Préface à CARÊME, Maurice, *La saveur du pain*, p. 8.

⁴³⁹ CARÊME, Maurice, « Quand il pleuvait », *In Brabant*, p. 71.

⁴⁴⁰ CARÊME, Maurice, « Le petit cimetièr », *Ibid.*, p. 65 ; « Il pleut sur le Brabant », *Ibid.*, p. 206.

chantent au verger⁴⁴¹ » ; dans sa fluidité, elle porte un message et se fait entendre : « On entend la lumière / Couler dans les ornières⁴⁴². » Mais la lumière n'est pas non plus aphone, elle révèle tout autant son aptitude à faire percevoir les sons qui éveillent la nature : « Le chant du coucou, de si loin, / Semble le cri de la lumière⁴⁴³ », « la musique de ta lumière⁴⁴⁴ », « Pareils à des éclats assourdis de lumière / On voit danser au vent les éphémères⁴⁴⁵. » Dans l'extrait suivant, la lumière s'exprime selon une image visuelle et sonore d'une valeur métonymique : « Ton église au-delà des bois / Se fait un clocher de lumière⁴⁴⁶. » Dans la strophe citée ci-dessous, au-delà de la fluidité de la lumière, la relation sensuelle se manifeste par les mains et par la respiration.

La lumière tombait à verse des ramures
Et ruisselait en écumant vers les ravins ;
Je pouvais la tenir captive dans mes mains
Et la humer longtemps comme une pêche mûre⁴⁴⁷.

Quand la lumière est citée en corrélation avec des aliments, elle est le plus souvent associée au pain quotidien. Dans l'exemple suivant, la lumière prend le rôle de métaphore du grain et, au sens métonymique de celui-ci, du pain : « Un semeur dont la main jette de la lumière⁴⁴⁸ ». Le blé, le pain, si souvent évoqués dans la poésie de Carême, sont porteurs d'un message de lumière : « lumineux champs de blé⁴⁴⁹ », « le pain bis dans la lumière⁴⁵⁰ ».

Dans la citation suivante, la dernière strophe du poème *Stellaires*, lui-même une louange à la nature printanière, la lumière s'associe à un objet d'utilité quotidienne, le sabot, tout en jouant avec le soleil pour s'en faire une parure de lumière :

Et dans le pré où ma grand-mère
Passait en sabots de lumière,
Deux chevreaux dansaient tout à coup,
Un collier de soleil au cou⁴⁵¹.

Cette dernière strophe du poème est une association très dense d'effets tout aussi sémantiques (les stellaires qui étoilent le jardin, au printemps en plein soleil, les chevreaux dansants)

⁴⁴¹ CARÊME, Maurice, « Muguet », *In La lanterne magique* (1947), Paris, Les Éditions Ouvrières, 21^e édition, 1987, p. 64.

⁴⁴² CARÊME, Maurice, « La bruyère est en fleur », *In L'oiseleur*, Bruxelles, chez l'auteur, 1959, p. 19.

⁴⁴³ CARÊME, Maurice, « Le coucou », *In Petites légendes*, p. 43.

⁴⁴⁴ CARÊME, Maurice, « Dans le bleu doux de ce dimanche », *In Heure de grâce*, p. 202.

⁴⁴⁵ CARÊME, Maurice, « Octobre », *In Brabant*, p. 159.

⁴⁴⁶ CARÊME, Maurice, « Dès qu'on suit un jardin tranquille... », *Ibid.*, p. 195.

⁴⁴⁷ CARÊME, Maurice, « Automne », *In La maison blanche*, p. 134–135.

⁴⁴⁸ CARÊME, Maurice, « Brabant d'arbres... », *In Brabant*, p. 11–12.

⁴⁴⁹ CARÊME, Maurice, « Avoue avec humilité », *In Heure de grâce*, p. 119.

⁴⁵⁰ CARÊME, Maurice, « Tu diras toujours ton enfance », *In Être ou ne pas être*, p. 31.

⁴⁵¹ CARÊME, Maurice, « Stellaires », *In Brabant*, p. 178.

qu'euphoniques par les rimes « coup » et « cou » ; celles-ci mettent en évidence l'image lumineuse d'« un collier de soleil » qui en révèle toute la densité.

Un autre exemple illustre la consistance de la lumière. Lié lui aussi au monde des étoiles, il donne un aspect tangible à un ciel de lumières en y fixant un support solide : « Il posa doucement le doigt / Sur l'étoile polaire. / Ce n'était qu'un petit clou droit / À tête de lumière⁴⁵². » L'aspect tangible se manifeste également par les formules tels qu'un « copeau de lumière blonde⁴⁵³ » ; ou un « morceau de lumière / Dans les paumes des travailleurs⁴⁵⁴. »

Pour le poète, la lumière devient aussi polymorphe ; il y fera de nombreuses allusions quand, dans sa poésie, il lui découvre la forme du rond : « Cette douce lumière ronde, / Je l'ai depuis toujours connue⁴⁵⁵. » ; « Fais des ronds de lumière / Sur l'eau de tes journées⁴⁵⁶ », exemple déjà cité dans le chapitre évoquant l'élément liquide. Mais la lumière peut aussi prendre des aspects de mobilité rectiligne, organisée et musicale : « Oh ! vous pouvez courir, mes gerbes alignées / Comme les cordes lumineuses d'une harpe⁴⁵⁷, » ; « longs barreaux de lumière⁴⁵⁸ » ; « échelle de lumière⁴⁵⁹ ». Autre forme encore, celle d'empreintes laissées sur le sol en référence au culte marial : « Les pieds rayonnants de Marie / Ont laissé des traces dorées⁴⁶⁰. » ; ou à l'innocence divine de l'enfant : « Marie qui parle de soleil / À son enfant dont les orteils / Semblent laisser, dans la poussière / De fines traces de lumière⁴⁶¹ ». La luminosité peut aussi offrir à sa poésie une sorte de liseré, selon une tonalité qui ne manque pas de plasticité : « Un soleil tout neuf poudre / Le bord de mon cahier⁴⁶² ».

Partenaire du réel ubiquitaire, la lumière apparaît dans la poésie de Carême pour s'ouvrir au domaine spatial : « un escalier de lumière⁴⁶³ » ; « De longs peupliers de lumières⁴⁶⁴ » ; « Sur la route que tu suivais / Entre des talus de lumière⁴⁶⁵ ? » ; « un nid de lumière⁴⁶⁶ » ; « l'allée d'oiseaux et de fables / Creusait un tunnel de lumière⁴⁶⁷. » La lumière

⁴⁵² CARÊME, Maurice, « L'étonné », *In Entre deux mondes*, p. 66.

⁴⁵³ CARÊME, Maurice, « Marie », *In Heure de grâce*, p. 127.

⁴⁵⁴ CARÊME, Maurice, *Reflets d'hélices*, XX, Bruxelles, La renaissance du livre, 1932, p. 37.

⁴⁵⁵ CARÊME, Maurice, « Cette douce lumière ronde », *In La flûte au verger*, p. 51.

⁴⁵⁶ CARÊME, Maurice, « Ronds de lumière », *In L'eau passe*, p. 18–19.

⁴⁵⁷ CARÊME, Maurice, « Où j'allais en errant... », *In Brabant*, p. 125.

⁴⁵⁸ CARÊME, Maurice, « Canari », *In Chansons pour Caprine*, p. 28.

⁴⁵⁹ CARÊME, Maurice, « L'ours », *In Le Jongleur*, p. 56.

⁴⁶⁰ CARÊME, Maurice, « Sainte Automne », *In L'eau passe*, p. 57.

⁴⁶¹ CARÊME, Maurice, « Marie en Brabant », *In Brabant*, p. 73–74.

⁴⁶² CARÊME, Maurice, « Un soleil tout neuf... », *In La maison blanche*, p. 70.

⁴⁶³ CARÊME, Maurice, « Rien », *In Chansons pour Caprine*, p. 38.

⁴⁶⁴ CARÊME, Maurice, « Dans les automnes de naguère », *In Brabant*, p. 25.

⁴⁶⁵ CARÊME, Maurice, « Ah ! Tu peux te laisser glisser ! », *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶⁶ CARÊME, Maurice, « Complainte du temps », *In Complaintes*, p. 173.

⁴⁶⁷ CARÊME, Maurice, « Le revenant », *In Entre deux mondes*, p. 28

devient ainsi comme un espace d'élection, voire un espace de passage creusé pour aboutir plus avant.

En débordant dans le domaine spatial où la lumière devient présence, l'image de la lampe s'impose aussi comme complémentaire de l'espace immédiat, une image liée à un lieu familial ou familier pour lequel la lumière accroît l'intimité ou la densité sociale. La lampe, source de lumière, est au centre du foyer, sa place y est valorisée. Bachelard l'explicite : « La lumière est en haut le principe de la centralité. Elle est une si grande valeur dans la hiérarchie des images ! Le monde, pour l'imagination, gravite autour d'une *valeur*. La lampe du soir, sur la table familiale, est aussi le centre d'un monde⁴⁶⁸. » La chambre, si familière à l'univers imaginaire de Maurice Carême, est le lieu de recueillement, et la lampe y est une sorte de repère vital, de vigilance.

Moi, il me suffit d'une chambre
Où, telle une feuille en septembre,
Jaunit une petite lampe
Pour que toute ma vie en tremble⁴⁶⁹.

Pour mieux évoquer encore l'image de la lampe, dans le texte poétique de Carême, nous mentionnons quelques exemples complémentaires du recueil *Être ou ne pas être* ; la lampe y devient source de sortilège et de l'enfance : « Toujours la lampe familière / Qui venait te conter des fables⁴⁷⁰ » ; ou de la pure abstention : « La lampe luit comme un silence⁴⁷¹ ». Dans le recueil *Heure de grâce*, Carême lui-même s'identifie à une lampe : « Me voici lampe à la fenêtre », lui qui garde, sous le regard de sa mère, son accord d'« enfant aux cheveux de lumière⁴⁷² ».

Dans une dimension intrinsèquement plus humaine, la lumière a bien sa place, en concertation avec le corps humain, dans la poésie de Carême ; ainsi dans la citation ci-dessus. Dans le recueil *Être ou ne pas être*, nous trouvons à plusieurs reprises des évocations dans lesquelles la mère, son visage, ses cheveux, ses yeux sont associés à la lumière⁴⁷³. Dans un autre exemple du recueil *Heure de grâce*, la lumière fait écho au rythme du déplacement du corps vers l'avant pour lui donner une perspective d'apaisement, dégagée de toute crainte.

Une étrange colline encor
Vire, se détache, se perd.
Ne crains rien. Avance... ton corps

⁴⁶⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 158. (En italique dans l'original.)

⁴⁶⁹ CARÊME, Maurice, « Entre le regret de partir », *In De feu et de cendre*, p. 32.

⁴⁷⁰ CARÊME, Maurice, « Tu diras toujours ton enfance », *In Être ou ne pas être*, p. 31.

⁴⁷¹ CARÊME, Maurice, « La lampe luit », *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷² CARÊME, Maurice, « Oui, je deviens bleu dans tes fleurs », *In Heure de grâce*, p. 113.

⁴⁷³ CARÊME, Maurice, « Petit curriculum vitae », p. 33 ; « Eus-je une enfance... », p. 8 ; « Ma joie d'être au monde », p. 108 ; « Le passé », p. 20 ; « Les yeux de ma mère », p. 46, *In Être ou ne pas être*.

N'est plus que rythme et que lumière⁴⁷⁴.

La célébration de la lumière n'exclut pas la présence de l'obscurité, également importante dans la poésie de Maurice Carême ; elle s'exprime par les mots tels que : ombre, brouillard, crépuscule, noir ; elle est aussi suggérée par la conceptualisation du haut et du bas. Dans le poème cité ci-dessous du recueil *Et puis après...*, la lumière devient même contrariante par rapport aux misères.

Si haut, à quoi peut-on penser
Sinon à l'étrange mystère
 Qui nous fait contempler
 Et le ciel et la terre
Avec ses tares, ses misères
Étalées en pleine lumière
 Sans le moindre souci
Du peu que nous sommes ici⁴⁷⁵ ?

Nous trouvons souvent une juxtaposition des deux termes, lumière et ombre, qui communément s'opposent, mais qui se complètent : « Nous sommes de lumières et d'ombres. / Que comprendre à l'ordre du monde⁴⁷⁶ ? » ; « De ne pas employer / D'autres mots que ma mère / Pour parler de bonté, / D'ombres et de lumière⁴⁷⁷ ». Chez Carême, la lumière et l'ombre mises en corrélation, frappent moins par leur contradiction que par le sens inné de leurs deux états ; de la même manière que dans les poèmes qui évoquent l'idée de la mort, associée à un passage vers un au-delà. L'incorporation de la lumière et de l'ombre est à la base du poème repris dans le recueil *Heure de grâce*, dont nous citons uniquement les trois dernières strophes :

Tu vas quitter incessamment
Les arbres soleilleux du temps,

Tu vas te mêler aux lointains
Où se perdent tous les chemins,

Plus bas, bien plus bas que les tombes
Où la lumière épouse l'ombre⁴⁷⁸.

Dans le poème intitulé *Molle clarté* extrait du recueil *L'eau passe*, qui explore ce même sujet du « passage », la synesthésie du titre exprime elle-même la duplicité de la lumière. Voici le poème de Maurice Carême cité intégralement :

Molle clarté qui prend le deuil,
L'automne meurt dans chaque feuille.

⁴⁷⁴ CARÊME, Maurice, « Avance. Ce n'est plus ton corps », *In Heure de grâce*, p. 156.

⁴⁷⁵ CARÊME, Maurice, « Si haut, à quoi peut-on penser », *In Et puis après...*, p. 48.

⁴⁷⁶ CARÊME, Maurice, « Nous sommes de lumière et d'ombre », poème liminaire, en deux vers, du recueil *Et puis après...*, p. 7.

⁴⁷⁷ CARÊME, Maurice, « Je ne fais pas mystère... », *In Souvenirs*, p. 7.

⁴⁷⁸ CARÊME, Maurice, « Recueille-toi comme les feuilles », *In Heure de grâce*, p. 75.

La mort, on la voit étendue
Sur la campagne résignée ;
On la devine suspendue
À chaque toile d'araignée.

On l'entend au loin ameuter
Le vent qui hurle et se hérissé
Parmi les chattes et les lices
Qui se répondent apeurées.

Et même les yeux des enfants
Deviennent de profonds miroirs
Où doucement, le désespoir
Des choses commence à pleuvoir⁴⁷⁹.

Les feuilles mortes, le vent, la pluie appartiennent à l'atmosphère de l'automne. Le vent menaçant, « hurlant », accentue la malléabilité du paysage jusqu'à menacer l'entourage. Dans la deuxième strophe, la mort apparaît dans ses deux dimensions : horizontalement « étendue » et verticalement « suspendue ». Les effets auditifs des phénomènes météorologiques de la troisième strophe « on l'entend [...] le vent » font écho, dans la dernière strophe, à leur visibilité dans les yeux des enfants. La pluie, signe de deuil et de larmes, s'exprime par les enfants comme les reflets de l'innocence immaculée. Leurs yeux comme « de profonds miroirs » mélangent l'impureté du monde visible et la blancheur innée.

En conclusion, citons encore *L'eau passe*, le poème liminaire du même recueil dans lequel apparaît, sous le support des yeux, le regard. Celui-ci devient la « trace » de la lumière bien gardée comme un repère dans l'obscurité des brouillards.

Nous avançons dans les brouillards
Devinant à peine nos frères
À cette trace de lumière
Qui reste prise en leur regard⁴⁸⁰.

La tâche ardue d'un art poétique n'est pas seulement de créer les images, mais aussi de les saisir comme expérience interne-externe, en clair-obscur de cette expérience. Citant Bachelard : « le clair-obscur du psychisme c'est la rêverie [...] débordant toujours un peu, imprégnant de sa lumière sa pénombre⁴⁸¹ ».

⁴⁷⁹ CARÊME, Maurice, « Molle clarté... », *In L'eau passe*, p. 30.

⁴⁸⁰ CARÊME, Maurice, « L'eau passe », *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸¹ BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, *Op. cit.*, p. 10.

2.7 « Jeux de transparences »

Nous devons le titre de ce chapitre aux commentaires de Liliane Wouters. Dans la préface du recueil *La saveur du pain* auquel nous nous sommes attardés antérieurement, elle tient les propos suivants en rapprochant l'œuvre de Carême de la peinture : « Ce n'est pas le paysage qui a fait les grandes écoles de la peinture, c'est la clarté dans laquelle il baigne. Ou plutôt : les nuances de cette clarté, leur irisation. [...] [les] jeux de transparences⁴⁸². » Nous nous souvenons aussi des réflexions de Gaston Bachelard qui pourrait constituer une introduction pertinente pour le traitement de la transparence chez Maurice Carême. Selon Bachelard : « Tous les êtres qui aiment la grande rêverie simplifiée, simplifiante, devant un ciel qui n'est rien autre chose que "le monde de la transparence", comprendront la vanité des "apparitions". Pour eux, la "transparence" sera la plus réelle des apparences⁴⁸³. »

Dans l'œuvre de Maurice Carême, la présence d'une isotopie de la transparence révèle l'importance et la consistance qu'il attache à cette apparence. Les diverses récurrences de la transparence sont liées à la clarté, à la nature matinale, à l'aube qui se lève comme moment d'essentielle pureté, tout comme l'enfance est reflet d'innocence, de candeur, de vérité. Au sens bachelardien, la transparence évoque la nature sublime du ciel, dégagée par rapport à la nature de la terre qui se laisse attirer par la hauteur et nourrit son désir d'élévation dans la considération du ciel. La transparence se révèle comme une étape d'ouverture, un passage toujours susceptible d'évolution. Faut-il ajouter qu'à cet éloge de la transparence dans l'œuvre du poète, se rallient des images et contenus privilégiés qui orientent la recherche de la transparence et facilitent sa légèreté et sa densité : le verre translucide, l'eau cristalline, les vitres limpides, les perles et coraux, la boule de cristal, la fine trame du voile, le bouillard qui se lève. Chez Carême, au-delà d'être un principe d'art poétique, la transparence prend une valeur de conception, sinon d'éthique⁴⁸⁴, tant elle s'harmonise judicieusement avec la simplicité et la clarté que recherche le poète. Celui-ci perçoit comme un intermédiaire, intrinsèquement transparent ; ainsi dans son aveu déjà cité : « J'essaye d'écrire des poèmes

⁴⁸² WOUTERS, Liliane, Préface à CARÊME, Maurice, *La saveur du pain*, p. 8.

⁴⁸³ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 220.

⁴⁸⁴ Nous y faisons allusion à la définition de la « transparence » de Reynald André Chalard à propos de la poésie de Philippe Jaccottet. Selon Chalard, il faut « s'entendre sur ce terme qui désigne et articule les plans éthique et esthétique de l'écriture : le désir d'une vie "transparente", débarrassée des pesanteurs de l'existence, relève d'un véritable souci éthique. » CHALARD, Reynald André, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », *Études françaises*, 41 n°3, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 130. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/012059ar> [consulté le 19/05/2020]

très simples et de trouver une forme si nue qu'elle deviendrait transparente comme une vitre sous laquelle on verrait battre mon cœur⁴⁸⁵. »

Ce n'est pas une surprise si des choses toutes simples deviennent ainsi révélatrices, pour lui, de valeurs dont il entend traduire la profondeur existentielle. Ainsi dans l'extrait du poème *Reste aussi simple* du recueil *De plus loin que la nuit*, ce vers où il traduit la simplicité que lui apporte un « verre d'eau » :

"Reste aussi simple que ce verre d'eau
Où trempent des bleuets", disait ma mère.
J'y pense, assis auprès de mon carreau,
Devant ce verre d'eau plein de lumière⁴⁸⁶.

La lumière est omniprésente dans la poésie de Maurice Carême, elle est une valeur intrinsèque de la transparence, la condition sine qua non de la perception poétique, de la lisibilité de la poésie. Dans son autre poème *Que voulez-vous ?* du recueil *Être ou ne pas être*, le poète s'exprime plus explicitement encore sur l'importance essentielle de la clarté : « J'écris avec de la lumière⁴⁸⁷. » La luminosité, décrite et écrite dans les poèmes, assure la transparence des choses. Carême évoque des « jours diaphanes⁴⁸⁸ », « l'été transparent⁴⁸⁹ », « un chariot transparent de foin⁴⁹⁰ », comme si le monde était illuminé intrinsèquement et devenait ainsi transparent. Les éléments de son environnement spatial intérieur s'inscrivent sur fond de transparence. Même le silence est transparent :

Le silence est si transparent
Qu'il suffit d'un vague moustique
Pour le rayer profondément
De son diamant mélodique⁴⁹¹.

Dans l'extrait ci-dessus, tiré du poème *Le silence est si transparente* dans le recueil *Du ciel dans l'eau*, c'est par sa dimension polysensorielle que la transparence est captée : comme une surface dont l'épaisseur peut être « rayée profondément » par une pierre précieuse, brillante et dure qui répercute le son, le « diamant mélodique » révèle, en transparence, le silence. Le visible, le tangible et l'auditif s'entremêlent.

La clarté du matin est un moment de transparence particulier qui trouve sa place, à plusieurs occasions, dans les poèmes de Carême. À titre d'exemple, un extrait du sonnet *À ma fenêtre* du recueil *Du ciel dans l'eau*. À travers la fenêtre qui devient lieu de passage et

⁴⁸⁵ CARÊME, Maurice, « La poésie », *Lettres 55, Rev. cit.*, pas de page numérotée.

⁴⁸⁶ CARÊME, Maurice, « Reste aussi simple », *In De plus loin que la nuit*, p. 105.

⁴⁸⁷ CARÊME, Maurice, « Que voulez-vous ? », *In Être ou ne pas être*, p. 23.

⁴⁸⁸ CARÊME, Maurice, « Brabant d'arbres », *In Brabant*, p. 11–12.

⁴⁸⁹ CARÊME, Maurice, « Comme l'eau passe », *In Souvenirs*, p. 165 : « L'été scintille, transparent, / Avec l'éclat d'un diamant ».

⁴⁹⁰ CARÊME, Maurice, « Soir doré », *In Brabant*, p. 79.

⁴⁹¹ CARÊME, Maurice, « Le silence est si transparente », *In Du ciel dans l'eau*, p. 18.

transmission de la lumière, la vie matinale accueille le poète : la brusque apparition de la clarté qui « pleut à verse ». Cette clarté est annoncée par la rosée et la robe blanche des fillettes, elle oriente vers un axe de verticalité : le passage des anges dont les ailes sont perçues en transparence dans les hauteurs.

Et le ciel si vibrant de joie
Qu'on n'entend pas passer les anges
Sur les nues où l'on n'aperçoit
Que leurs ailes en transparence⁴⁹².

La hauteur est le domaine de la transparence par excellence dans les poèmes ; elle permet d'entrer en corrélation avec la terre. Par exemple, dans le poème *Dans la douceur du soir* du recueil *Sac au dos*, des étoiles couvrent les maisons : « Les premières étoiles / En se posant sur les pignons, / Brusquement, rendaient transparentes les maisons⁴⁹³. » Dans le poème *L'ange* du recueil *Brabant*, le messenger transparent est à peine aperçu, selon l'évocation de ses yeux : « C'est le ciel / Que l'on voit luire dans ses yeux » représente un prisme de vision, à travers laquelle la vie se manifeste : l'ange « Et le voilà si transparent / Qu'au travers de sa robe à manches, / On voit le pinson doux parlant⁴⁹⁴ ».

Dans un poème tiré du recueil *Figures*, le vers « l'air, transparent d'oiseaux » fait référence également à la hauteur transparente. Dans le poème, Carême évoque le souvenir de sa mère avec laquelle il garda un contact très étroit. *À côté de ma mère*, c'est le titre du poème, il introduit la situation, une sortie de bateau, un cadre qui déclenche la révélation d'une « symbiose des images⁴⁹⁵ », un chevauchement qui est unification de l'eau et de la terre.

Et je demeurais là,
Flottant entre deux ciels,
Entouré de lueurs,
À écouter les heures
Couler autour de moi⁴⁹⁶.

Le souvenir de sa mère accompagne l'évocation de l'enfance qui est source de pureté, d'innocence, soit d'absolue transparence. C'est le regard de l'enfant porté sur le monde qui donne, pour ainsi dire, naissance à la transparence, disposition très prégnante chez Carême. Nous le découvrons de manière très nette dans ces quelques exemples tirés des recueils divers : « Me voici comme aux jours transparents de l'enfance / Quand les choses me souriaient sans défiance⁴⁹⁷ » ; « Des fleurs aux tons si transparents / Qu'il faut avoir gardé

⁴⁹² CARÊME, Maurice, « À ma fenêtre », *Ibid.*, p. 38.

⁴⁹³ CARÊME, Maurice, « Dans la douceur du soir », *In Sac au dos*, p. 63.

⁴⁹⁴ CARÊME, Maurice, « L'ange », *In Brabant*, p. 86–87.

⁴⁹⁵ Sur ce sujet, voir le chapitre « L'espace liquide », p. 47–55.

⁴⁹⁶ CARÊME, Maurice, « À côté de ma mère », *In Figures*, p. 17.

⁴⁹⁷ CARÊME, Maurice, « Femme, me voici seul », *In Femme*, Bruxelles, Les Éditions du Croquis, 1946, p. 49.

longtemps / Son âme de petit enfant / Pour les voir le long des sentiers / Et pour pouvoir les assembler / En un seul bouquet de clarté⁴⁹⁸ » ; « Est-ce vous, mon enfance, / Qui me rendez à mon réveil / La transparence / D'un carreau trempé de soleil⁴⁹⁹ ».

Dans ce dernier exemple, le « carreau » évoque, comme signifié ci-dessus, la fenêtre lieu de transition et de passage qui attire tout en offrant la garantie de la transparence. Le préfixe « trans- » qui est médiation entre deux états et dont la signification « par », « à travers » met l'accent sur le « passage » comme l'amorce d'une possible métamorphose donnant accès à un autre niveau de perception, à une toute autre réalité. Comme dans le poème *Le dauphin*, cité ci-dessous :

Un dauphin sortit de la mer
Et se mit à nager dans l'air.

Nul ne le vit. Il était blanc,
D'un blanc d'argent tout transparent.

On était alors en novembre.
Depuis, sur le mur de ma chambre,

Je vois parfois nager une ombre
Et il me semble, un long moment,

Que je deviens tout transparent⁵⁰⁰.

Ce poème repris du recueil *Mer du Nord* est fortement inspiré par la picturalité⁵⁰¹, par la présence des couleurs, par la lumière, par les « jeux de transparence » ; le poète se métamorphose en quelque sorte, comme s'il faisait état du vécu de la transparence. Après une éphémère absorption dans la « symbiose des images » – mer et air –, puis la dissolution de la limite substantielle entre ces deux éléments (le dauphin nage dans l'air), le poète se découvre transparent pour aboutir à devenir un intermédiaire selon un discret transfert d'images : « nul ne le [le dauphin] vit » sauf le poète. Par la poésie, pour le poète lui-même, tout devient pénétrable, transparent, sans opacité. Toute réalité cache quelque chose mais se révèle par la force de la transparence. Comme dans cet extrait du recueil *Heure de grâce*, les éléments de la nature s'interpénètrent jusqu'à émerger en transparence et faire parler l'image :

C'est derrière l'arbre qu'est l'arbre
Dont le tronc n'est que transparence,
Derrière l'oiseau, l'oiseau calme
Qui donne une voix au silence⁵⁰².

⁴⁹⁸ CARÊME, Maurice, « Étranges fleurs », *In Fleurs de soleil*, Bruxelles, Les Éditions Ouvrières, 1965, p. 129.

⁴⁹⁹ CARÊME, Maurice, « Est-ce vous, mon enfance », *In Heure de grâce*, p. 185.

⁵⁰⁰ CARÊME, Maurice, « Le dauphin », *In Mer du Nord* (1971), p. 125.

⁵⁰¹ Recueil réalisé en commun avec son ami peintre Henri-Victor Wolvens, contenant des poèmes et des dessins. Il sera l'objet d'analyse d'un chapitre ultérieur, p. 164–170.

⁵⁰² CARÊME, Maurice, « C'est derrière l'arbre qu'est l'arbre », *In Heure de grâce*, p. 193.

Le monde se fait transparent et offre à voir les choses l'une derrière l'autre dans leur espace. Une vision en profondeur que Merleau-Ponty appelle, dans son ouvrage *L'œil et l'esprit* la « participation à un Être sans restriction » ou « l'absolue positivité de l'Être⁵⁰³ ». Chez Carême, c'est la « tendre et haute présence » en un « cœur encor chaud d'enfance⁵⁰⁴ » qui ne peut être perçue que par transparence et qui permet de se rendre transparent.

Dans la pensée de Carême, cette « haute présence » s'attache également à l'être dans son éternité ; pour lui, l'acte de passage en une transparence se réfère à un au-delà silencieux qui personnifie la transparence éternelle, métaphysique. Nous citons la XIV^e partie du recueil *La voix du silence*, écrit en 1951, en hommage à sa mère décédée ; un recueil qui fait suite au recueil *Mère* (1935)⁵⁰⁵.

Je te retrouve encore
Plus frémissante en moi,
Plus belle à chaque aurore,
O morte, et plus parfaite
Pour préparer ce corps,
Le pénétrer de ciel
Et le rendre au silence
Où tes bras maternels
Ont pris la transparence
Des choses éternelles⁵⁰⁶.

La mère tant aimée est évoquée par les bras transparents qui entourent et protègent. Le ciel qui pénètre son corps lui donne la vie de la transparence d'éternité elle-même. Une évocation qui rappelle la réflexion de Bachelard cité au début de ce chapitre : cette transparence « sera la plus réelle des apparences⁵⁰⁷ ».

⁵⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 46–47. « Les choses empiètent les unes sur les autres *parce qu'elles sont l'une, hors de l'autre*. La preuve en est que je puis voir de la profondeur en regardant un tableau qui, tout le monde l'accordera, n'en a pas, et qui organise pour moi l'illusion d'une illusion... Cet être à deux dimensions, qui m'en fait voir une autre, c'est un être troué, comme disaient les hommes de la Renaissance, une fenêtre... Mais la fenêtre n'ouvre en fin de compte que sur le *partes extra partes*, sur la hauteur et la largeur qui sont seulement vues d'un autre biais, sur l'absolue positivité de l'Être. » (En italique dans l'original.)

⁵⁰⁴ CARÊME, Maurice, « C'est derrière l'arbre qu'est l'arbre », *In Heure de grâce*, p. 193.

⁵⁰⁵ L'importance de sa mère et la tristesse qu'engendre son décès est un sujet primordial dans la poésie de Maurice Carême. Les deux recueils qui en font preuve, *Mère* (1935) et *La voix du silence* (1951), sont largement connus et reconnus. Gaston Bachelard, dans sa lettre adressée à Carême le 16 mai 1951, s'exprime ainsi : « Depuis de longues semaines j'ai vos trois livres sur ma table et je les ouvre souvent, je les r'ouvre avec une âme pleine de songes, avec trop de souvenirs personnels pour en lire beaucoup. Certains pages de "Mère" et de "La voix du silence" me vont au cœur. Je ne puis lire plus avant. Le poète parle alors de moi-même. »

Géo Norge dans une lettre datée du 10 mai 1951, écrit les suivants : « Mon cher Maurice, Ta "Voix du Silence" couronne "Mère" d'un vaste et tragique requiem. Ce sont les mêmes cloches qui vibrent, mais cette fois le son a pris une coloration "mineure", mais sa perspective atteint toutefois les régions des suprêmes réunions où les âmes ne renoncent jamais à se toucher enfin. » Manuscrits conservés auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁵⁰⁶ CARÊME, Maurice, « Je te retrouve encore », n° XIV, *In La voix du silence* (1951), Bruxelles, Éditions Gérard Blanchart et Cie, 5^e édition sous le titre *Mère* suivi de *La voix du silence*, 1996, p. 80.

⁵⁰⁷ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 220.

2.8 L'espace circulaire

Dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard consacre un chapitre à « la phénoménologie du rond », mettant davantage en évidence sa spécificité ontologique que géométrique. Au début du chapitre, dans sa justification, il cite Karl Jaspers : « Tout être semble en soi rond⁵⁰⁸. » ; mais, ultérieurement, il apporte une nuance en indiquant que le verbe « sembler » implique la différence qui existe entre « l'être » et son « apparence ». En conséquence, Bachelard corrige sa phrase : « nous dirons alors : [...] être est rond », dans son intention de souligner l'importance de « vivre l'être en son immédiateté⁵⁰⁹ », ce qui sous-entend aussi la dynamique de la « rondeur » dans la propagation qu'elle engendre. Ainsi, dira-t-il : « Le monde est rond autour de l'être rond⁵¹⁰. »

La rotondité, en tant qu'image archétypale de la totalité ou de l'harmonie, nous la trouvons également chez Maurice Carême. En approfondissant le lexique de son énoncé poétique, nous constatons une prédilection pour les substantifs inscrits dans une isotopie circulaire, tels que : le cercle, le cerceau, la roue, la ronde, la courbe, le trou, le carrousel, le tournoiement ; autant de termes qui rappellent la forme du « rond ». Il en est de même pour les verbes « tourner », « rouler », « courber » et « se courber » qui renforcent l'existence d'une dynamique circulaire ou d'une activité de modulation. L'organisation de l'espace dans sa circularité, – elle qui se fonde sur une expérience plus sensorielle –, nous remet en mémoire l'intuition phénoménologique de Merleau-Ponty : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elle, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même [...]»⁵¹¹ ». Chez Carême, la fréquence de la préposition « autour » atteste de sa représentation de l'espace en conformité à celle de l'image focale d'un foyer qui tourne ; il perçoit l'espace selon une circularité. L'évocation de la danse, des rondes enfantines, ainsi que celle des tournoiements des insectes renforcent dans sa poésie l'importance du mouvement circulaire. Les motifs de forme circulaire, dans ses poèmes, conduisent à une définition de la création elle-même, perçue comme un mouvement courbe.

⁵⁰⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 208.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁵¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, *Op. cit.*, p. 19.

La conception circulaire de l'espace et du temps et l'idée de l'éternel mouvement circulaire et de retour prennent ainsi forme à une échelle macroscopique, dans le poème suivant du recueil *Almanach du ciel* :

Un arbre meurt, un autre sort de terre.
 Un oiseau meurt, un autre fait son nid.
 Un poisson meurt, un autre prend la mer.
 Un homme meurt, un autre entre en son lit.

 Ainsi jamais ici rien ne finit.
 Du rose au noir, du lis à l'ancolie,
 Tout tourne en rond : les ombres, les lumières
 Dans le grand carrousel de l'univers⁵¹².

Le carrousel en tant que manège cosmique arrondit le monde malgré tous ses contraires : les ombres et les lumières, l'être et le non-être. Le mouvement circulaire, perpétuel, sans commencement ni fin, dissout les extrémités. Dans le discours poétique schématisant les éléments du monde en « ronds », le poète fait image de cette ordonnance harmonique de l'espace. L'emploi de cette figure, en tant que mouvement et forme géométrique parfaite se fait en concordance avec la bonté totale, comme l'explique l'extrait suivant, dans le recueil *L'envers du miroir* : « Si le monde tourne bien rond, / Dit-il, c'est parce qu'il est bon⁵¹³. »

Dans le paysage arrondi, tout semble se reposer dans un contexte de détente et prend spontanément la forme du rond, au sens bachelardien du terme. Tout tourne rond, doucement ; le texte poétique est nourri d'exemples : le pigeon « tourne autour du toit natal⁵¹⁴ », ou autour des amoureux⁵¹⁵ ; les canards blancs tracent « des cercles de lumières⁵¹⁶ » ; la présence divine est captée à travers les « ronds dans l'eau⁵¹⁷ » ; la paume ronde du vent berce la barque des pêcheurs⁵¹⁸ ; « le vent courbe des souvenirs⁵¹⁹ » ; « le paisible horizon » se ferme en cercle autour de la maison⁵²⁰ ; l'état parfait prend « rondeur de pomme⁵²¹ » ; les mots « si simples,

⁵¹² CARÊME, Maurice, « Rien ne finit », *In Almanach du ciel* (1973), Paris, Fernand Nathan, 3^e édition, 1974, p. 236. La même image dans le poème « Quel silence autour de mon cœur », *In Heure de grâce*, p. 48 :

« Et pourtant l'univers est là
 Qui tourne comme un carrousel
 Avec ses astres doux et las
 Et ses villages éternels. »

⁵¹³ CARÊME, Maurice, « L'innocent », *In L'envers du miroir*, p. 35.

⁵¹⁴ CARÊME, Maurice, « Paroles de ma mère : Puisque la roche... », n° XI, *In Mère*, p. 25.

⁵¹⁵ CARÊME, Maurice, « Le soleil nous suivait toujours jusqu'à ce banc », *In La Bien-Aimée*, p. 14.

⁵¹⁶ CARÊME, Maurice, « Les trois canards blancs », *In Du ciel dans l'eau*, p. 35.

⁵¹⁷ CARÊME, Maurice, « Je me croyais venu seul », *In Heure de grâce*, p. 109.

⁵¹⁸ CARÊME, Maurice, « L'ange Gabriel », *In Du ciel dans l'eau*, p. 37.

⁵¹⁹ CARÊME, Maurice, « Ne perdez pas ainsi le nord », *In Le sablier*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1969, p. 72.

⁵²⁰ CARÊME, Maurice, « Vœu », *In La maison blanche*, p. 82.

⁵²¹ CARÊME, Maurice, « Accepte cet été », *In Heure de grâce*, p. 89.

si familiers » sont « aussi ronds que des nids⁵²² » ; « joie qui t'arrondis en nichée⁵²³ » ; l'heure devient « ronde de simple bonheur⁵²⁴ » ; la chambre luisante « fait luire, à la ronde » tout l'entourage⁵²⁵ ; l'amour et tout ce qui l'entoure est rond : « Et que les fleurs et la lumière / Et les nuages et la terre / Ont la rondeur de notre amour⁵²⁶. », il « fait tourner l'espace⁵²⁷ » ; les amoureux font des cercles de leurs bras⁵²⁸ ; les courbes du corps de la bien-aimée se propagent dans le monde : « Le monde est courbe qui prendra / La courbe exquise de tes bras⁵²⁹. », « [...]ses hanches / Qui courbent la ligne du ciel⁵³⁰. »

Dans le chapitre précédant « Habiter le monde », nous avons déjà évoqué la rondeur du nid, image très fréquente chez Carême. La forme circulaire du nid provient du corps prenant sa forme par l'intérieur, comme dit Bachelard, qui continue sa réflexion par les propos de Jules Michelet : « Au-dedans, l'instrument qui impose au nid la forme circulaire n'est autre chose que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et refoulant le mur de tous côtés, qu'il arrive à former ce cercle⁵³¹. » L'espace n'est pas indépendant du corps qui l'occupe, cette courbure est de ce fait transmissible, comme dans le vers suivant de Carême extrait du recueil *Heure de grâce* : « Le bouvreuil dont le nid semble arrondir le vent⁵³² ».

Dans le texte poétique, la référence à la forme parfaite du « rond » est souvent mise en parallèle avec l'âme de l'enfant. Dans le poème commençant par « Oui, je suis demeuré l'enfant » du recueil *Heure de grâce*, l'enfant, mêlé aux fables, est un être rond, selon son état innocent et par conséquent parfait ; il voit « que tout devient cerceau doré⁵³³ ». Dans un autre poème du même recueil, le poète fait ressortir la conjonction de figures circulaires : le souvenir de la perfectibilité ronde de l'enfance, les yeux d'enfant et la lampe ronde sont ainsi appelés à se réveiller pour que la vérité surgisse à nouveau de l'ombre.

Je rallume la lampe ronde
Éteinte dans mes yeux d'enfant
Pour passer lentement de l'ombre
À la clarté du jour levant⁵³⁴,

⁵²² CARÊME, Maurice, « Il voulut dire... », *In Défier le destin*, p. 8.

⁵²³ CARÊME, Maurice, « Odelette », *In Le voleur d'étincelles*, p. 64.

⁵²⁴ CARÊME, Maurice, « Saint Jean, je lis ton Évangile... », *In Brabant*, p. 153.

⁵²⁵ CARÊME, Maurice, « Faut-il que tout le monde », *In La Bien-Aimée*, p. 93.

⁵²⁶ CARÊME, Maurice, « Et c'est toujours le même émoi », *Ibid.*, p. 136.

⁵²⁷ CARÊME, Maurice, « N'être rien, n'avoir pas plus de poids qu'une odeur », *Ibid.*, p. 47.

⁵²⁸ CARÊME, Maurice, « Est-ce encore le jour », *Ibid.*, p. 71.

⁵²⁹ CARÊME, Maurice, « On m'aimera puisque tu m'aimes », *Ibid.*, p. 113.

⁵³⁰ CARÊME, Maurice, « Tout m'est plaisir, ô dard d'abeille », *Ibid.*, p. 120.

⁵³¹ MICHELET, Jules, *L'oiseau*, cité par BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 101.

⁵³² CARÊME, Maurice, « Que j'aime ce chemin », *In Heure de grâce*, p. 168.

⁵³³ CARÊME, Maurice, « Oui, je suis demeuré l'enfant », *Ibid.*, p. 134.

⁵³⁴ CARÊME, Maurice, « Quand je me tiens si près de toi », *Ibid.*, p. 166.

À l'enfance sont étroitement liés la danse et les rondes, des images significatives dans la poésie de Maurice Carême. Elles remontent aux souvenirs de son enfance et subsistent comme des éléments permanents ; ainsi l'exemple des « rondes » de l'élément liquide dont il garde mémoire : « Nos rondes que continuaient / Les eaux folles de la rivière⁵³⁵ ». Ces danses d'enfants et leur forme circulaire évoquent non seulement le temps de l'enfance mais aussi leur harmonie dans le rythme de l'univers et l'unicité du monde auquel elles participent. Ainsi, dans la citation du recueil *Du ciel dans l'eau* : « Vous pouvez, les enfants, / Nouer autour du monde / La chaîne de vos rondes⁵³⁶. » Dans une autre citation, extraite du recueil *Heure de grâce*, la danse circulaire imite la ronde des planètes autour du soleil, une image cosmique qui souligne cette unicité de l'univers : « Les étoiles riant ainsi que des fillettes / Ne m'ont-elles pas pris dans leur immense ronde⁵³⁷ ? »

Sans s'en tenir à la seule image que lui inspirent ces rondes, Carême en exploite également le sentiment d'étourdissement lié au fait de la danse en « ronds » : mais il s'agit d'un étourdissement de joie profonde qui a un centre et dont le tournoiement selon l'axe horizontal semble l'élever sur un axe vertical : « Des rondes d'enfants semblant / S'élever de terre en tournant⁵³⁸, » ; ou un étourdissement de trouble, avec une fixation de sécurité, de possibilité de retour :

Il te faudra marcher jusques au bout du monde
Si c'est au bout du monde que tu peux rentrer
Comme un enfant perdu dans l'éternelle ronde
Qui tourne sous la joie d'un ciel ressuscité⁵³⁹.

Appartenir au rond, à son unité parfaite et apercevoir cette appartenance, c'est un état de perfection, une union intime avec le monde et avec soi-même au sens bachelardien du terme : « [...] les images de la *rondeur pleine* nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans⁵⁴⁰. » La figure du rond, du cercle est la représentation symbolique d'une relation au monde, d'une immersion du « je » poétique dans le monde, une sorte d'identification réciproque de l'espace et du sujet, explicitée ainsi dans le poème *Ma rue ne cessait de parler...* du recueil *Souvenirs* où la question est posée : « Comment pouvait-elle, en ma chambre / Si exigüe, faire tourner, / Autour de moi, le monde entier⁵⁴¹ ? »

⁵³⁵ CARÊME, Maurice, « La sœur », *In La maison blanche*, p. 19–20.

⁵³⁶ CARÊME, Maurice, « Vous pouvez... », *In Du ciel dans l'eau*, p. 81.

⁵³⁷ CARÊME, Maurice, « Que craindre encor, mon Dieu », *In Heure de grâce*, p. 174.

⁵³⁸ CARÊME, Maurice, « Un homme comblé », *In L'envers du miroir*, p. 63.

⁵³⁹ CARÊME, Maurice, « Rien ne t'arrêtera », *In Heure de grâce*, p. 19.

⁵⁴⁰ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *Op. cit.*, p. 210. (En italique dans l'original.)

⁵⁴¹ CARÊME, Maurice, « Ma rue ne cessait de parler... », *In Souvenirs*, p. 20.

Maurice Carême fait preuve, à plusieurs reprises, d'une esthétique de la rondeur, en tant que tâche poétique. À la création s'attachent, dans les vers de sa poésie, la forme et le mouvement circulaires que sous-tendent divers effets sensoriels. Par l'acte de dessiner, la visualité qui est l'objectif clé de la création : « De dessiner autour de moi / Un immense horizon de joie⁵⁴² ». À cette visualité, s'attache la lumière, l'élément indispensable de la création :

Tu sais mettre où il faut juste assez de lumière
Pour que se courbe au vent un carré de métal⁵⁴³.

Dans la citation suivante la sonorité de cette création se fait rond et roule comme un objet :

À présent, tout l'amour du monde
S'est fait musique dans ma voix
Et dans sa simplicité ronde,
Il roule sans cesse vers toi⁵⁴⁴.

Dans le court poème du recueil *Images perdues*, la sonorité s'explique par la reprise du roulement du son 'r', évocateur de la forme ronde et du mouvement circulaire, en une sorte d'envolée par le chant vers la vérité :

Chantez, ô mes rouliers,
Chantez, qu'on vous réponde !
La vérité est ronde
Et faite pour rouler
Sur les routes du monde⁵⁴⁵.

L'auditif, le visuel et le tangible s'entremêlent également dans l'exemple suivant par la cooccurrence des « doux mots », un « osier sonore » et la courbure du « berceau » :

Dors, ma Caprine, dors.
Pour toi mes plus doux mots,
Comme un osier sonore,
Se courbent en berceau⁵⁴⁶.

La courbure évoque les gestes manuels, comme dans la citation suivante : comme sculpteur qui travaille avec ses doigts, le poète courbe aussi ses poèmes : « De courber sous mes doigts / Un peu d'éternité⁵⁴⁷ ». L'expression manuelle, le travail des mains, le tangible, le corps comme moyen de création sont ainsi mis en valeur dans le processus de création.

⁵⁴² CARÊME, Maurice, « À force de tout partager », *In De feu et de cendre*, p. 115. Extrait du poème dédié à Marieke De Boeck, à l'épouse du peintre Félix De Boeck.

⁵⁴³ CARÊME, Maurice, « Tu peux dire à présent... », *In De plus loin que la nuit*, p. 142.

⁵⁴⁴ CARÊME, Maurice, « Il faudra bien que tu paraisses », *In Heure de grâce*, p. 191.

⁵⁴⁵ CARÊME, Maurice, « Chantez, ô mes rouliers », *In Images perdues*, p. 49.

⁵⁴⁶ CARÊME, Maurice, « Berceuse », *In Femme*, p. 42.

⁵⁴⁷ CARÊME, Maurice, « Sans vaine et morne plainte », *In Heure de grâce*, p. 70.

*

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes attardés aux images spatiales de l'œuvre de Carême. Sous une lecture résolument bachelardienne, nous avons établi un ordre parmi les images qui firent l'objet de notre recherche : l'espace liquide, l'intimité de l'espace habitable, les images de passage sur l'axe horizontal et vertical, l'espace dynamique, la lumière et l'obscurité, la transparence et la circularité. Toutes ces images traduisent les intentions de base du poète : observer le concret et le dire, relever la matérialité ou la forme des choses, les capter dans leur mouvement et traduire l'interaction intérieur-extérieur pour une création possible.

Dans ce parcours, nous avons relevé en particulier l'importance des effets polysensoriels qui imprègnent l'œuvre de Carême : l'exigence de la visualité et le tangible, l'importance des gestes manuels, les activités de modulation dans le processus de création. Nous en reprenons quelques exemples : l'intimité et sa force de protection sont « tracées » par un cercle de clarté : « La clarté de l'horizon / Traçant un cercle parfait / À l'entour de ma maison⁵⁴⁸ » ; la matérialité de la lumière en tant que substance poétique est une réalité tangible, polymorphe : rond « Fais des ronds de lumière / Sur l'eau de tes journées⁵⁴⁹ » ; rectiligne : « longs barreaux de lumière⁵⁵⁰ ». La lumière laisse des empreintes sur le sol : les orteils que des enfants « Semblent laisser, dans la poussière / De fines traces de lumière⁵⁵¹ ». Elle peut aussi offrir à la poésie une sorte de liseré, selon une tonalité qui ne manque pas de plasticité : « Dans le vent ourlé de lumière⁵⁵² ». Des creux dans les surfaces sont désignés, même dessinés : par une image très picturale : « les champs étaient troués d'oiseaux⁵⁵³ » ; par le motif du rayon de lumière qui troue et vainc l'ombre et la nuit : « Le réflecteur découpe un trou / Dans la nuit pour nous livrer passage⁵⁵⁴. » ; « Un soir ardent qui troue le feuillage des hêtres⁵⁵⁵ ».

Il y a maints exemples où la visualité et le travail manuel créateur sont mis en valeur ; où se perçoivent plus en profondeur la relation et les contacts entre l'homme et le monde, une relation à des textures, voire à des matérialités. Comme l'explicite Bachelard, entre l'action

⁵⁴⁸ CARÊME, Maurice, « Peu importe la poussière ! », *In De plus loin que la nuit*, p. 76.

⁵⁴⁹ CARÊME, Maurice, « Ronds de lumière », *In L'eau passe*, p. 18–19.

⁵⁵⁰ CARÊME, Maurice, « Canari », *In Chansons pour Caprine*, p. 28.

⁵⁵¹ CARÊME, Maurice, « Marie en Brabant », *In Brabant*, p. 73–74.

⁵⁵² CARÊME, Maurice, « Pourquoi, Seigneur, avez-vous fait », *In Heure de grâce*, p. 67.

⁵⁵³ CARÊME, Maurice, « Rien ne pouvait m'étonner », *In Du ciel dans l'eau*, p. 45.

⁵⁵⁴ CARÊME, Maurice, « Nocturne », *In Chansons pour Caprine*, p. 27.

⁵⁵⁵ CARÊME, Maurice, « Oui, c'est encore un soir... », *In Brabant*, p. 47.

et la vision, le poète devient l'« homo faber⁵⁵⁶ » qui travaille avec ses mains, touche à la réalité du monde et prend corps avec elle ; la matière lui devient intime.

L'observation visuelle et le geste tactile assurent un contact en profondeur entre l'homme et le monde et s'inscrivent au cœur de la poétique. Pour relever cette affinité dans l'œuvre du poète, nous continuerons notre démarche en nous attardant à l'importance du corps, à sa résurgence tant dans la poésie que dans la prose de Carême. La relation charnelle avec le monde est elle-même fort liée à la représentation de l'espace. Le corps, par sa présence dans l'œuvre de Carême, est une force élémentaire et profonde dans la captation du monde. Les expressions sensibles, les activités et les mouvements corporels, les gestes manuels, sont autant de manières de dire les modes de relation dont témoigne le corps humain dans sa mission expressive d'« être au monde ».

⁵⁵⁶ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 145 ; BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 1.

II. La représentation du corps

Dans la poésie de Maurice Carême, la relation aux éléments matériels, les expériences sensibles, les activités et mouvements corporels, les gestes manuels sont autant de signes de l'expression et modes de relations qui, en dépendance du corps, témoignent des manières d'être au monde.

Dans les chapitres précédents, nous avons analysé maints poèmes ou extraits de poèmes qui, d'une façon ou d'une autre, faisaient référence au corps humain. Nous les répertorions sous forme d'un résumé ; ils constituent ainsi une base de données pour prolonger l'analyse sur l'importance que, dans ses écrits poétiques, Maurice Carême accordait au corps.

Le visage apparaît lié à la luminosité, qu'il s'agisse du visage de la mère tant aimée ou des visages reflétés dans les vitres : « un visage aurolé d'étoiles⁵⁵⁷ ». Le visage devient, par l'intermédiaire de la vitre, éphémère, fragile, à peine perceptible : « visage d'enfant sage / Rêvant aux vitres du château⁵⁵⁸ ». L'immensité qui s'étend sur l'axe vertical, entre le bas et le haut, se concrétise et se résume en un visage d'enfant⁵⁵⁹.

Les yeux sont également significatifs ; liés à la luminosité, dans le poème *Molle clarté* tiré du recueil *L'eau passe*, ils apparaissent comme les organes purs des enfants en opposition à l'impureté du monde, mais, par leur état de miroirs, ils participent au deuil : « Et même les yeux des enfants / Deviennent de profonds miroirs / Où doucement, le désespoir / Des choses commence à pleuvoir⁵⁶⁰. » Les larmes, entre autres synecdoques corporelles, permettent de tisser un réseau complexe de relations avec des éléments naturels liquides tel celui de la pluie.

Dans le poème *L'eau passe*, extrait du même recueil, les yeux comme des supports gardent la « trace » de la lumière et sont des repères dans l'obscurité⁵⁶¹. Dans un autre extrait du recueil *Heure de grâce*, les yeux sont témoins des lampes rondes à rallumer, perdues avec l'enfance : « Je rallume la lampe ronde / Éteinte dans mes yeux d'enfant⁵⁶² ».

Les cheveux apparaissent par leurs mouvements ondulants comme liés à l'élément liquide. Dans le poème *L'autre côté*⁵⁶³ dans le recueil *L'eau passe*, ils communiquent le tournoiement des rondes et la dissolution finale.

⁵⁵⁷ CARÊME, Maurice, « Le cheminé », *In Entre deux mondes*, p. 59.

⁵⁵⁸ CARÊME, Maurice, « Le jet d'eau », *In Petites légendes*, p. 45.

⁵⁵⁹ CARÊME, Maurice, « L'enfant », *In Sortilèges*, p. 87.

⁵⁶⁰ CARÊME, Maurice, « Molle clarté... », *In L'eau passe*, p. 30.

⁵⁶¹ CARÊME, Maurice, « L'eau passe », *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶² CARÊME, Maurice, « Quand je me tiens si près de toi », *In Heure de grâce*, p. 166.

⁵⁶³ CARÊME, Maurice, « L'autre côté », *In L'eau passe*, p. 28–29.

Le front, levé vers le ciel, fait écho au dynamisme de l'élévation, synecdoque corporelle qui entre en contact avec les espaces cosmiques : front « mouillé de lune⁵⁶⁴ ».

Les mains, les bras sont tendus, ouverts, mis en corrélation avec la lumière. Les doigts sont évocation de l'acte de création dans leur capacité de préhension et de définition de la matière, à la manière du sculpteur.

Les références polysensorielles (visualité, sonorité, odorat, goût) trouvent quant à elles leurs justifications dans la compréhension du monde selon l'extension corporelle qu'il inclut. L'espace n'est pas indépendant du corps qui l'occupe, et la perception de l'espace, selon la manière de s'orienter, dépend également du mouvement du corps.

Chez Bachelard, l'attachement aux matières élémentaires et aux mouvements fondamentaux, l'expérience sensori-motrice, les activités corporelles élémentaires, sont des composantes importantes qui en font une sorte de perception du « faire corps » avec le monde, une manière de participer à sa cosmologie. Soulignant l'importance des forces élémentaires dans l'imaginaire, Bachelard parle d'une poétique du corps-cosmos ; ainsi dans *L'air et les songes* : « La tâche du poète est de pousser légèrement les images pour être sûr que l'esprit humain y opère humainement, pour être sûr que ce sont des images humaines, des images qui humanisent des forces du cosmos. Alors on est conduit à la cosmologie de l'humain. Au lieu de vivre un naïf anthropomorphisme, on rend l'homme aux forces élémentaires et profondes⁵⁶⁵. » Bachelard élabore une théorie de « homo faber », l'homme entre l'action et la vision qui avec ses mains connaît la matière dans son intimité⁵⁶⁶. Le tactile, l'observation visuelle prennent leur importance dans le contact en profondeur entre l'homme et le monde, contact qui passe par le corps.

Par rapport à cette optique de relation du corps et du monde, c'est le moment, nous semble-t-il, de présenter les options de Maurice Merleau-Ponty et de Michel Collot par rapport à l'importance du corps dans leur perception du monde et le processus d'en faire image.

⁵⁶⁴ CARÊME, Maurice, « Wavre », *In Brabant*, p. 36–37.

⁵⁶⁵ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 55.

⁵⁶⁶ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 145.

1. Faire corps avec l'espace selon Maurice Merleau-Ponty et Michel Collot

Dans la période qui suit celle marquée par la réflexion du philosophe Edmund Husserl (1859–1938), la tradition phénoménologique du corps ouvre une différence entre le corps-objet (Körper) et le corps phénoménal (Leib), autrement dit entre le corps-matière tel qu'il est étudié par les sciences de la nature et le corps vécu tel que nous le percevons et grâce auquel nous percevons le monde. Percevoir, une condition sine qua non de notre « être-au-monde », se fait, selon les expressions chères à Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), via le « corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement⁵⁶⁷ ». Merleau-Ponty met en question la distinction entre « voir » (sensation passive) et « regarder » (perception active), pour faire état moins d'une distinction que d'un « entrelacs du voir et du mouvoir⁵⁶⁸ ». Il n'y a pas de vision sans mouvement, dit Merleau-Ponty. Comme il l'écrit : « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement⁵⁶⁹ ». L'être n'est humain que par son incarnation. Par le corps, le monde de l'homme prend un sens et c'est aussi par le corps que les humains prennent contact entre eux. « Être au monde » implique, pourrions-nous dire, « être aux autres ». Pour y parvenir, dans les interactions avec le monde et avec autrui, il faut être présent dans la réalité du monde ; dans la réflexion philosophique de Merleau-Ponty, les gestes simples de la vie courante prennent ainsi une importance primordiale. Dans l'Avant-propos de sa *Phénoménologie de la perception*, le paragraphe suivant est révélateur :

La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ». C'est une philosophie transcendante qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁶⁸ Cf. DOUSSON, Lambert, « Le texte en perspective », Dossier à MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Éditions Gallimard, Collection : « Folioplus philosophie », 2006 : « [...] l'entrelacs du corps révèle le chiasme qui régit voir et mouvoir : traversés l'un par l'autre, ils conservent en même temps chacun leur spécificité. Le chiasme exprime donc, non pas l'identité, ni la différence, mais l'identité dans la différence de terme traditionnellement opposés, brouillant toutes les oppositions classiques. » p. 88–89.

⁵⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p. 97.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. I.

Cette « facticité » est la capacité d'avoir un contact direct avec le monde, avec la réalité des choses telles qu'elles sont. Au sujet de la « facticité », précisons que, chez Merleau-Ponty, elle est le fruit d'une évolution par rapport à celle intégrée par Kant (1724–1804), Husserl, Heidegger (1889–1976) ou Sartre (1905–1980). Si, de l'un à l'autre, il perçoit la distinction entre « question de fait et question de droit », entre « fait » et « essence », entre « être-là (Dasein) » et « contingence », il ne fait pas de doute que, pour Merleau-Ponty, reconnaître la facticité du monde, c'est le percevoir comme présent à l'être humain avant la réflexion que celui-ci peut s'en faire. Il s'agit d'une primauté du fait sur la réflexion comme d'une priorité qui s'impose à la raison avant que celle-ci prenne le monde en considération. La facticité accueille, en quelque sorte, la raison sur laquelle celle-ci s'appuiera dans son approche de la réalité du monde⁵⁷¹. Selon Merleau-Ponty nous avons accès au monde des choses en lui-même, non à travers l'intelligence mais à travers la sensibilité, via notre corps. Dans *Le visible et l'invisible*, il écrit : « [...] la vie est vécue : quelque part derrière ces yeux, derrière ces gestes, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux [...] »⁵⁷². » La manière de nous diriger dans l'espace, cette sorte de vision et de perception sensible se fait depuis le corps selon ses gestes qui sont eux aussi visibles. Le corps – parce qu'il est visible – appartient au monde, il fait partie « du tissu du monde ». Comme il l'évoque dans *L'œil et l'esprit* (dans un passage cité dans le chapitre relatif à l'espace circulaire⁵⁷³), le corps capte l'espace autour de lui, il en devient le prolongement jusque dans sa chair, il se fusionne avec le monde comme une étoffe de la même trame.

Le corps voyant et vu conduit aussi à une sorte de « fission⁵⁷⁴ », présence et distance en même temps, tel qu'il le développe dans *Le visible et l'invisible*. Cette fission est une transitivité possible entre le corps et le monde, une interaction entre l'intérieur et l'extérieur. Selon Merleau-Ponty : « on peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense – ou que le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors⁵⁷⁵ ». C'est une relation réciproque, que Merleau-Ponty appelle « entrelacs » ou « chiasme ». La tâche de l'artiste (celle du peintre, pour Merleau-Ponty en particulier) est précisément de présenter les éléments tels qu'ils se font voir à lui. Ne pas capter les choses, leurs surfaces superficielles,

⁵⁷¹ Cf. DUPOND, Pascal, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2001, p. 26.

⁵⁷² MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, *Op. cit.*, 19. Voir le chapitre « L'espace circulaire », p. 106.

⁵⁷⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *Op. cit.*, p. 304.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 177.

visibles pour tout le monde, mais plutôt telles qu'elles existent en lui dont notre corps fait partie. Comme il le précise : « [...] la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre⁵⁷⁶. »

Concernant les théories de Michel Collot (1952–), l'idée d'une « existence incarnée⁵⁷⁷ » s'est ainsi développée non seulement comme hypothèse conceptuelle mais également en lui-même, se fondant sur l'a priori de notre corps qui nous permet d'évoluer dans l'espace. Tenant compte de la situation de notre corps terrestre, Collot fait état de ses deux extensions : « la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon⁵⁷⁸ ». L'espace se répartit en fonction de cette orientation entre « le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain⁵⁷⁹ ». Ces structures fondamentales étayent notre perception du monde. Par le mouvement, l'homme est capable de s'insérer dans le paysage, ce qui relativise la position classique d'être un spectateur devant un paysage. Cette insertion de l'homme dans le paysage s'explique à partir d'une distance que le corps parcourt. Dans ses réflexions, Collot cite Merleau-Ponty, selon lequel : « [...] le monde n'est plus *fondé sur* le "je pense" comme le lié sur le liant ; ce que je "suis", je ne le suis qu'à distance, là-bas, dans ce corps, ce personnage, ces pensées, que je pousse devant moi, et qui ne sont que mes lointains les moins éloignés ; et inversement, ce monde qui n'est pas moi, j'y tiens aussi étroitement qu'à moi-même, il n'est en un sens que le prolongement de mon corps ; je suis fondé à dire que je suis le monde⁵⁸⁰. »

La phénoménologie existentielle définit la conscience humaine comme « être au monde », comme « *ek-sistant* » – explique Collot – qui « n'est ni sujet ni objet, mais projet ou trajet⁵⁸¹ ». Ce « projet ou trajet » suppose un lointain qui, au sens heideggérien du terme, est « la proximité elle-même : la vérité de l'Être⁵⁸² ». Collot utilise l'expression « *espacement*

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 87.

⁵⁷⁸ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature, Op. cit.*, p. 21.

⁵⁷⁹ *Idem.*

⁵⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible, Op. cit.*, p. 82 ; cité par COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage, Philosophie, arts, littérature, Op. cit.*, p. 33. Nous citons le passage entièrement ; en italique dans l'original. Dans sa démarche philosophique, Merleau-Ponty se réfère aux pensées de Bergson ; dans les notes de bas de pages, il cite l'œuvre de celui : *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, Paris, Alcan, 1932, p. 277 : « Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience. Il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles. »

⁵⁸¹ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature, Op. cit.*, p. 33. (En italique dans l'original.)

⁵⁸² HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme – Über den Humanismus*, traduits par Roger Munier, Paris, Aubier éditions Montaigne, Collection « Bilingue », 1970, p. 90.

du sujet » dans le sens d'une expansion dans ce lointain, d'une « projection dans l'espace comme la condition même de son existence⁵⁸³ ». Cette expansion est un mouvement d'ouverture vers le dehors, vers le monde et vers l'autre ; vers lesquels nous pourrions toujours tendre dans une esquisse de mouvement et de pensée constamment en train de se réaliser.

Michel Collot élabore un nouveau concept sur l'ensemble « pensée-paysage » : « une pensée partagée, à laquelle participent l'homme et les choses⁵⁸⁴ ». L'enracinement de la conscience dans un corps, faisant partie du monde, gagne une certaine spatialité. La « pensée-paysage » est ainsi « l'œuvre d'un "cogito corporel", pré-réflexif et ancré dans les mouvements qui animent le corps et le paysage⁵⁸⁵ ». Parmi les notions spatiales, Collot privilégie l'examen du « paysage ». Selon lui, le concept de paysage traduit plus explicitement la subjectivité de tout regard sur le monde. Le paysage, selon Collot, « est toujours vu par quelqu'un de quelques part » ; il a son « horizon, dont les contours sont définis par ce point de vue⁵⁸⁶ ». Cet horizon structure notre « être au monde », notre identité en train de se réaliser, appelé « structure d'horizon », terme phénoménologique fondamental de la perception et de la conscience⁵⁸⁷.

Cette structure fondamentale de l'existence est le résultat d'une expérience de rencontre entre le sujet et l'espace. Le paysage qui en résulte « n'est pas le pays, mais une certaine image du pays, élaborée à partir du point de vue d'un sujet, [...] intimement liée à son style et à sa sensibilité⁵⁸⁸ ». D'après Collot, le paysage est « un espace perçu, lié à un point de vue », où se mêle également – d'après l'histoire des langues romanes – une signification traditionnelle de « représentation picturale⁵⁸⁹ ». Collot voit dans ce terme l'unification de trois composantes : un site, un regard, une image, et non leur hiérarchie (ce qui était le cas antérieurement, depuis plusieurs siècles). Le site, ainsi défini selon ses composantes physiques objectives, n'est pas forcément un paysage, c'est le regard d'un sujet qui donne son sens au paysage, qui en fait l'image, qui « rend possible son "artialisation"⁵⁹⁰ ».

⁵⁸³ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature, Op. cit.*, p. 34. (En italique dans l'original.)

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 47. (En italique dans l'original.)

⁵⁸⁶ COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux*, Tome I, *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁸⁷ Notion élaborée par Husserl qui constitue la base de l'essai de COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, Op. cit.*

⁵⁸⁸ COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n°8, « Le Partage des disciplines », mai 2011. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> [consulté le 24/03/2020] Concernant le terme « paysage », Collot évoque les théories de Jean-Pierre Richard, son œuvre *Pages Paysages* (Paris, Éditions du Seuil, 1984) accentuant les relations entre « page » et « paysage », la dimension poétique des représentations de l'espace.

⁵⁸⁹ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature, Op. cit.*, p. 17.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

Ce regard témoigne d'une direction, d'une orientation qui aboutit à un « acte de pensée » par lequel le paysage devient « un *phénomène*, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue⁵⁹¹ ».

D'après les phénoménologues, notre champ visuel est délimité ; nous ne voyons que partiellement le monde qui nous entoure, mais cette limite est mobile ou poreuse, elle se modifie par rapport à nos déplacements, ce que Collot nomme l'« emboîtement de perspectives partielles⁵⁹² ». Celui-ci structure notre environnement visuel, fait du paysage une « structure d'appel⁵⁹³ » à être complétée par la présence active du sujet, par l'interaction et l'unification entre le sujet et l'objet. Comme le regard capte le dehors, en même temps il reste englobé en lui. Citant Collot : « Je ne me "*représente*" pas le paysage du dehors, j'y suis moi-même *présent* ; je n'ai de *prise* sur lui que parce que je reste *pris* dans ses plis⁵⁹⁴. » Collot voit ainsi dans le paysage la dissolution du dualisme de la pensée occidentale, ses oppositions « qui la structurent, comme celles du sens et du sensible, du visible et de l'invisible, du sujet et de l'objet, de la pensée et de l'étendue, de l'esprit et du corps, de la nature et de la culture⁵⁹⁵ ».

Dans son étude *Faire corps avec le paysage*⁵⁹⁶ Michel Collot y développe l'évolution de la poétique d'une « incorporation » ou d'une « incarnation » du paysage. Parmi les tendances de l'écriture du corps, l'image d'un corps morcelé et d'un corps unifié s'opposent, selon Collot. À l'encontre de cette opposition, le paysage, définit comme une « vision d'ensemble », intègre le voyant, donne un cadre de recomposition du corps unitaire. Le paysage rétablit la relation traditionnelle entre le monde et le sujet. Une « pensée du corps » restitue cette relation, qui, selon lui, se base « sur l'expérience sensible d'une symbolisation réciproque du corps et du monde ». Dans ses réflexions, Collot s'appuie sur les propos de Merleau-Ponty, pour qui le corps « est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme

⁵⁹¹ *Idem.* (En italique dans l'original.)

⁵⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹³ COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux*, Tome I, *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 14. (En italique dans l'original.)

⁵⁹⁵ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature*, *Op. cit.*, p. 18.

Nous trouvons la même dissolution du dualisme que chez Bachelard, pour qui, sur une base épistémologique, le dualisme a son importance selon une théorie de « expérience-limite » où l'extériorité du dehors phénoménal s'intériorise. Cf. WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Art. cit.*, p. 109.

⁵⁹⁶ COLLOT, Michel, « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques*, Actes de colloques « Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation », 2005. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3464> [consulté le 19/05/2020]

symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons "fréquenter" ce monde, le "comprendre" et lui trouver une signification⁵⁹⁷».

Dans la suite de l'étude citée ci-dessus, Collot relate l'importance de la redécouverte des cultures dite « primitives » dans les travaux de l'anthropologie moderne ; ceux-ci ont également, selon lui, ré-explicité que la participation de l'homme dans l'univers passe par le corps. Dans ce contact toujours affectif de l'homme envers le monde, les expériences physiques jouent un rôle plus important que celles de la métaphysique. De plus, une nouvelle tendance s'établit, selon Collot : une « nouvelle poétique du corps-cosmos » qui se base davantage sur des expériences familières quotidiennes telles celles de la marche et du regard. Collot perçoit cette poétique et cette conscience d'une « ouverture au monde », comme une perception qui intègre matière et esprit en une seule réalité.

⁵⁹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p. 274 ; cité par COLLOT, Michel, *Faire corps avec le paysage*, *Art. cit.*

2. Le corps chez Maurice Carême

Dans plusieurs parties de l'œuvre de Maurice Carême, poésie mais aussi récits selon leur nature littéraire spécifique, deux réalités cohabitent et interfèrent entre elles, le « corps » et l'« espace », comme si elles appréciaient ou appréhendaient de devoir se côtoyer en harmonie. Celle-ci peut ainsi prendre la voie de la métaphorisation de l'un et l'autre comme terrain d'entente ou zone de compromis pour créer leur unification progressive. Ainsi dans le poème *Qu'importe !* du recueil *Figures* : « Le chemin creux montre ses os. [...] Mais qu'importe cette tristesse, / Puisque nos cœurs, tels des bouleaux, / Sont sans fin traversés d'oiseaux⁵⁹⁸. »

Chez Carême, l'homme vit dans une harmonie parfaite avec la nature, il se confond avec elle, il vit l'expérience que Collot nomme « l'appréhension indistincte d'une même profondeur de présence⁵⁹⁹ ». Le poète du principe en est un témoin dont les références sont nombreuses dans l'œuvre de Carême. Voici quelques citations : « Et lentement je me confonds / Avec le temps aux pas légers, / Avec l'espace aux bras profonds⁶⁰⁰. » ; « Et si parfaitement mêlé à tes ombrages / Que je ne sais plus bien où finit mon visage⁶⁰¹. » Souvent se révèle dans ses poèmes, un processus d'anthropomorphisation de l'étendue et de naturalisation du sujet.

Dans l'extrait suivant, le poète s'identifie de façon absolue avec son entourage : « Je suis campagne, je suis blé, / Je suis brise, je suis bateau, / Je suis fleuve quand il le faut⁶⁰². » Par le biais d'un ensemble de métaphores in praesentia juxtaposées, introduites par le verbe « être », le poète donne une définition, il énonce une vérité irréfutable. C'est une manière de se retrouver sous le couvert de l'ouverture au monde, d'être entre soi mais dans une scène multiple voire, comme l'exprime Merleau-Ponty, dans une participation au « tissu du monde⁶⁰³ ».

Parmi les nombreux exemples d'expression d'une unification entre « corps et espace », nous citons entièrement deux poèmes. Le premier, *Paysage*, est tiré du recueil *Brabant*, livre qui selon Andrée Sodenkamp, « nous dit magnifiquement l'union physique

⁵⁹⁸ CARÊME, Maurice, « Qu'importe ! », *In Figures*, p. 24.

⁵⁹⁹ COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *Op. cit.*, p. 28.

⁶⁰⁰ CARÊME, Maurice, « Béatitude », *In La maison blanche*, p. 71.

⁶⁰¹ CARÊME, Maurice, « Printemps », *Ibid.*, p. 132.

⁶⁰² CARÊME, Maurice, « Je suis campagne, je suis blé », *In Et puis après...*, p. 56.

⁶⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, *Op. cit.*, p. 19.

d'un homme et d'une terre⁶⁰⁴ » ; ce poème fait valoir la matérialité significative de la « voix », du langage poétique, cette force par laquelle l'expérience du paysage est vécue de façon déterminante :

Les semeurs s'avançaient jusqu'à l'orée du monde.
Le Brabant dérivait au milieu des colombes.

Tout était large et haut. Une allée de sorbiers,
Dans le soleil, buvait du ciel à plein gosier.

Le jeune blé était d'un vert si merveilleux
Qu'il aurait pu servir de tapis pour les dieux.

Plus remuant et plus furtif que ses furets,
Un sentier trottnait le long de la forêt,

Et l'on voyait partout, tranquilles, sur leurs branches,
Des vergers étaler sans fin des bâches blanches.

Déjà ma voix avait dressé comme une échelle
Où se précipitaient à l'envi des voyelles,

Et je ne savais plus si j'étais une odeur,
Un scarabée, une étincelle ou une fleur⁶⁰⁵.

Le deuxième poème intitulé *L'ombre d'un arbre* dans le recueil *Entre deux mondes* traduit l'abolition de toute frontière entre le sujet et le monde. L'identification complète se fait par métamorphose : un processus que nous situons entre perception et intellection, une manière de faire apparaître un lien et d'établir une cohérence et une représentation des sentiments complexes liés à la fixation, à l'ombre et à l'appréhension de soi-même.

Ce n'était que l'ombre d'un arbre
Entrant à midi dans la chambre,
L'ombre candide d'un érable,
Une ombre d'or et d'ambre.

Pourquoi eut-il si peur
Quand elle vint heurter la table ?
D'où provenait cette lueur ?
Tout paraissait inexplicable.

Un matin, il abattit l'arbre.
Il se crut délivré.
À midi, l'ombre de l'érable
Rampa lentement vers ses pieds.

Lorsqu'il tenta de se lever
Pour fuir dans la chambre voisine,
Il resta stupéfait : ses pieds
Avaient pris racine⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ SODENKAMP, Andrée, « Maurice Carême et le Brabant », *In Maurice Carême ou la clarté profonde, Op. cit.*, p. 111.

⁶⁰⁵ CARÊME, Maurice, « Paysage », *In Brabant*, p. 34.

⁶⁰⁶ CARÊME, Maurice, « L'ombre d'un arbre », *In Entre deux mondes*, p. 12.

Diffuse mais généralisée dans ses écrits, la sensibilité de Carême est une constante à l'intérieur de toute son œuvre pour que l'homme soit à la place qui lui revient dans l'univers en général, et dans celui immédiat de son quotidien en particulier. Nous avons pu l'expliquer tantôt par les affinités qui se sont exprimées entre le corps et les éléments matériels, tantôt par la proximité de la nature dans laquelle il est présent, tantôt par les mouvements ou les gestes journaliers qui illustrent jusque dans les détails la cohabitation de l'homme avec son environnement ; de ces affinités, l'expression poétique sera le témoin. Non seulement le corps trouve ainsi toute sa place dans le grand univers où il s'intègre physiquement comme un élément de l'harmonie générale mais il a un double rôle particulier à y remplir : rendre le monde perceptible et se faire découvrir lui-même comme élément du monde.

Dans cette mission complexe, une certaine méthode s'impose selon des priorités à respecter pour que l'ensemble se réalise en harmonie. C'est ainsi que certaines parties du corps humain sont mises plus directement en évidence : la main, le visage, l'œil. Elles sont les composantes d'un ensemble, mais elles y exercent un rôle de premier plan comme récepteurs et transmetteurs dans le quotidien immédiat. Ces parties du corps humain ont aussi un rôle plus large à exercer dans ce qu'il convient d'appeler « être au monde ». Dans l'espace carémien, elles ont mission d'assurer, en externe, l'échange avec le monde extérieur et, en interne, l'éventuelle représentation du monde.

Dans le premier chapitre, nous mettrons en évidence et relèverons les récurrences qui se retrouvent dans la poésie carémienne, en étant attentif au réel métonymique pour lequel les mains participent à l'acte créateur, entrent en contact direct avec l'espace et le forment. Dans le deuxième chapitre, nous examinerons deux nouvelles fantastiques de Maurice Carême dans lesquelles le visage et l'œil interviennent de façon spécifique selon l'acte de perception sans doute mais aussi celui de création.

2.1 L'union directe : la main

Les mains et les gestes manuels font partie du relief significatif des écrits de Maurice Carême. Ils sont liés aux activités journalières, aux gestes machinaux, témoins du relais vers le tangible. Dans l'avant-propos de la première œuvre de Carême, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, Edward Ewbank présente Carême comme « [...] un artiste objectif et direct, satisfait du tangible pourvu que le tangible lui réjouisse, j'allais écrire "lui rince l'œil"⁶⁰⁷ ». L'évocation des mains, des doigts, des gestes familiers qui sous-tendent le rôle des mains en action, font ressortir encore davantage le tangible dans les poèmes. Jacques Charles dans la monographie écrite sur Carême le nomme le poète des « gestes familiers⁶⁰⁸ ».

Le geste familier le plus souvent évoqué dans les poèmes, un véritable motif de sa poétique, est le partage de pain, couper le pain. Souvent les mains ne sont pas forcément évoquées explicitement, mais les activités ménagères, l'ambiance intime décrite dans les poèmes présument de la présence des mains. À titre exemple, voici le poème *À l'aube de chaque journée*, titre évocateur se référant à l'habitude familiale. Le poème est tiré du recueil *La maison blanche*, une œuvre inspirée particulièrement par la sérénité intime.

À l'aube de chaque journée,
 Nous partageons le même pain.
 Voici la nappe dépliée
 Dans l'odeur venue du jardin.

Nous disons la même prière
 À la vie qui nous fait la grâce
 D'unir à nouveau nos joues claires
 Dans la faïence bleue des tasses.

Et si la joie, comme un oiseau,
 Vient picorer sur nos genoux,
 Nous savons les gestes qu'il faut
 Pour qu'elle reste près de nous⁶⁰⁹.

« Les gestes qu'il faut » – la poésie elle-même se montre comme geste qui fait surgir de ses vers l'oiseau picorant. Rendre sensible et perceptible le matin familial par la poésie c'est aussi un geste ; pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, il s'agit bien d'un geste, d'une « modulation d'existence⁶¹⁰ », d'un « geste du corps⁶¹¹ ».

⁶⁰⁷ EWBank, Edward, Avant-propos à CARÊME, Maurice, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, p. VI.

⁶⁰⁸ CHARLES, Jacques, *Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 62.

⁶⁰⁹ CARÊME, Maurice, « À l'aube de chaque journée... », *In Femme*, p. 15 ; *La maison blanche*, p. 50.

⁶¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, *Op. cit.*, p. 297.

⁶¹¹ COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 32 : « [...] la parole [...] est elle-même pour Merleau-Ponty un geste du corps. »

Les mains, les doigts, la paume apparaissent très souvent dans les titres des poèmes de Carême. L'éditeur Roger Wastiau lui demanda de réaliser un livre de luxe avec les mains pour thème ; paru en 1974, il lui donna le titre *Mains*. Le poète établit un choix de poèmes pris dans ses œuvres encore inédites. Le recueil parut avec les illustrations gravées sur bois de John Dix⁶¹². Nous citons quelques titres de ces poèmes : *La main de Dieu, la main du diable, Sous tes doigts, Que ne me saisit-tu la main !, Aux innocents, les mains pleines...*, *Que vous me tenez mal les mains !, Trop de mains, Les mains de ma mère, Ma main tenait la main du temps, Je compte sur mes doigts, La main d'un ami, Mains, Au creux des mains, Je ne tiens rien dans les mains, Tu n'as pas les paumes trouées, Sur mes mains, Vos mains ne sont-elles pas belles ?* Les poèmes (sauf sept de l'ensemble), seront reproduits dans des autres recueils parus durant la vie du poète ou posthumes. Les exemples que nous citons dans la suite sont pris de l'ensemble de l'œuvre de Carême.

Les mains évoquées dans les poèmes apparaissent souvent isolées en tant que métonymie de l'homme en action. Les mouvements mentionnés suggèrent la présence intime du sujet en activité. Dans les vers surgissent un nombre impressionnant de qualificatifs des mains : tendues, ouvertes, jointes, unies, fraîches, patientes, tranquilles, sages, vastes, frêles, tristes, pâles, rougies, durcies, lasses, basses, nues, pleines, vides, inutiles, invisibles, emprisonnées, pesantes. Les mains touchent, tâtonnent : « Tâtonnaient pour trouver le pain⁶¹³ » ; elles se rencontrent, caressent ou frappent. Pour ce qui concerne les actions qui y sont attachées, nous citons quelques exemples où l'insaisissable se fait tangible, où les mains heurtent ou saisissent, où sont évoquées leurs capacités d'exploration de l'espace et où la prise en charge des objets et des volumes sont mises en valeur : « Nous fait presque toucher du doigt / Le bord d'une table éternelle⁶¹⁴ » ; « De toucher enfin de la main / Ce monde étrange qui me brûle⁶¹⁵ » ; « Attraper l'ange par la main⁶¹⁶. »

Dans le poème *L'allée abandonnée* du recueil *L'eau passe*, la primauté de la caresse s'affirme dans un contexte sombre :

Dans le bois où riait l'amour,
L'allée n'a plus que des statues.
Mal consolé, je m'habitue
À ce paysage en faux jour.

Les statues savent des caresses
Plus exquis que les humains.

⁶¹² CARÊME, Maurice, *Mains*, Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1974, édition de luxe, bois de John Dix.

⁶¹³ CARÊME, Maurice, « L'étonné », *In Entre deux mondes*, p. 66.

⁶¹⁴ CARÊME, Maurice, « Le temps serait-il arrêté ? », *In La Bien-Aimée*, p. 98.

⁶¹⁵ CARÊME, Maurice, « Toujours la même chose à dire », *Ibid.*, p. 142.

⁶¹⁶ CARÊME, Maurice, « L'ange était là », *In L'envers su miroir*, p. 39.

Je leur abandonne mes mains
Et crois retrouver ma jeunesse.

Des larmes roulent sur mes doigts,
Des larmes impossible à boire.
La fontaine de la mémoire
Coule et ne désaltère pas⁶¹⁷.

Les caresses vivifient les statues pour ceux qui le savent ; mais le deuil engendre des larmes ressenties par les doigts, à cause de la perte de la jeunesse et du manque de caresses (que savent uniquement les statues). Les doigts entrent en contact directement avec le chagrin selon sa matérialité exprimée par la présence d'une isotopie liquide (larmes, boire, fontaine, couler, désaltérer).

Dans le poème suivant tiré du recueil *Petite Flore*, intitulé *Myriophylles*, dédié au poète Edmond Vandercammen, les mains et les doigts approchent plusieurs éléments matériels.

Quand un monde couleur de fable
Se disperse comme du sable
Entre les doigts bleus de l'aurore,
Il flotte encor sur le sommeil
Des mains qui vont à la dérive,
Des mains pêcheuses de merveilles,
Des mains mourantes qui s'obstinent
À renouer sous les eaux pâles
La chevelure de nos songes⁶¹⁸.

Les éléments matériels solides, liquides (le sable, les eaux pâles) donnent le cadre de la déchéance où les mains, reprises trois fois en tête de vers, « s'obstinent », résistent à la dissolution finale. L'anaphore renforce davantage l'importance des mains dans cette résistance : l'acte de « renouer » propre aux mains est un acte de secours et d'alliance.

Les mains sont souvent mises en corrélation avec l'élément liquide dans les poèmes : tremper les mains dans l'eau, tenir de l'eau dans la main, dans la paume, sont des images récurrentes dans les poèmes : « Du bleu ? J'en ai dans ma rivière / Où je trempais, dans la lumière, / Mes mains⁶¹⁹. » ; « L'eau qui tremble en ta main retrouve sa clarté⁶²⁰ ». L'évocation de la paume ou du creux de la main fait des mains une sorte de récipient qui comme dans l'extrait suivant retient dans son chaud le passé :

Mes ombres, venez boire
Dans le creux de ma main
Ces flaques de mémoire

⁶¹⁷ CARÊME, Maurice, « L'allée abandonnée », *In L'eau passe*, p. 48.

⁶¹⁸ CARÊME, Maurice, « Myriophylles », *In Petite Flore*, p. 27.

⁶¹⁹ CARÊME, Maurice, « Du bleu ? », *In Brabant*, p. 14.

⁶²⁰ CARÊME, Maurice, « Ton amour ne fait rien », *In Femme*, p. 18.

Chaudes comme du vin⁶²¹.

Dans les vers suivants les mains, dans leur creux, donnent un cadre au miroitement, se rallie à la hauteur : « Et le ciel rit à la renverse / Dans le miroir creux de tes mains⁶²² ».

Les oiseaux, espèces de l'air, de la hauteur, sont aussi souvent attachés aux mains comme dans les extraits suivants où des comparaisons font ressortir la coïncidence des éléments de l'espace : « Et les étoiles viennent boire / Dans ma main comme des mésanges⁶²³ » ; « Et, tremblant comme une colombe, / Le ciel vient manger dans ma main⁶²⁴. »

Les oiseaux appartiennent également au portrait de « jongleur-joueur⁶²⁵ » du poète : « Je monte sur tous les manèges, / J'ai des pigeons sur tous les doigts⁶²⁶. » ; « Pour un rien, je vous crie merveille ; / Mes mains débordent de pigeons⁶²⁷ ». Le dernier exemple est tiré du recueil posthume *Le Jongleur* où le jeu des mains et des doigts est la condition sine qua non de toute activité de jonglerie, étant la tâche du poète qui « ne jingle / Qu'avec des mots de tous les jours⁶²⁸. »

Dans les extraits suivants la prise de possession du monde par les mains est retracée, faisant référence au pouvoir poétique où la main devient une possible métaphore de la poésie : « Pourquoi je change tout en or / Et tiens au creux des mains le ciel, / La mer, la terre et le soleil⁶²⁹ ? » ; « La lumière tombait à verse des ramures / Et ruisselait en écumant vers les ravins ; / Je pouvais la tenir captive dans mes mains / Et la humer longtemps comme une pêche mûre⁶³⁰. » Les mains, les doigts sont souvent en corrélation avec la lumière, dans l'attitude de « donner à voir », tâche du poète ; l'acte de donner est accentué par la référence

⁶²¹ CARÊME, Maurice, « Rudes bêtes », *In L'eau passe, Ibid.*, p. 38–39.

⁶²² CARÊME, Maurice, « Toute la jeunesse du monde... », *In Femme*, p. 27 ; *In La maison blanche*, p. 54.

⁶²³ CARÊME, Maurice, « Même quand tu parles si bas », *In Heure de grâce*, p. 164.

⁶²⁴ CARÊME, Maurice, « Si simplement », *In Le voleur d'étincelles*, p. 29.

⁶²⁵ Cf. LAVENNE, François-Xavier, « Carême en carnaval. Portrait du poète en jongleur », *Bulletin Maurice Carême* n°57, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2011, p. 15–18.

⁶²⁶ CARÊME, Maurice, « Allons donc ! », *In De plus loin que la nuit*, p. 98.

⁶²⁷ CARÊME, Maurice, « Mademoiselle Arsinoé », *In Le Jongleur*, p. 109.

⁶²⁸ CARÊME, Maurice, « Jongleur, on peut l'être... », *Ibid.*, p. 65.

⁶²⁹ CARÊME, Maurice, « Je suis campagne, je suis blé », *In Et puis après...*, p. 56. Les vers cités apparaissent dans une autre version dans le poème *Au creux des mains* du recueil *Mains* (p. 46.) où le poète-jongleur s'identifie au monde, le métamorphose et le capte :

« Tu jongles avec des oiseaux.

Tu es canal, tu es bateau.

[...]

Pourtant ton cœur ignore encor

Pourquoi tu changes tout en or.

Pourquoi tu tiens au creux des mains

Le ciel, la terre, les chemins. »

⁶³⁰ CARÊME, Maurice, « Automne », *In La maison blanche*, p. 134–135.

aux mains lumineuses. À titre exemple, ces quelques extraits : « déborder de ses mains la lumière⁶³¹ » ; « Que la blanche lumière / Émanant de tes mains⁶³². » ; « mes mains s'enseleillent⁶³³ » ; « il tient la clarté en main⁶³⁴ » ; « Un immense pays / Dont toute la lumière / Sort de mes doigts surpris⁶³⁵. »

Rendre tangible, toucher, renouer, retenir, miroiter, jongler, saisir, donner à voir, sont au cœur de cette écriture ; l'insistance sur les mains fait surgir le véritable travail manuel que réalise le poète. Dans la citation suivante, l'activité poétique est explicitement comparée à celle d'un artisan :

Ne suis-je pas pareil à cet humble artisan
Qui, dans un atelier tranquille, aime parfaire,
Comme un meuble de prix, une table en bois blanc⁶³⁶ ?

Notons dans les poèmes la fréquence des gestes manuels : courber, façonner, modeler en tant que « homo faber⁶³⁷ » ; mais aussi, dans en sens bachelardien, « les contours invisibles⁶³⁸ », qui font référence au travail du sculpteur. Voici les récurrences : « De courber sous mes doigts / Un peu d'éternité⁶³⁹. » ; « Lentement, de ses mains, / Il avait façonné / Tout un monde étonné / D'être sans lendemain⁶⁴⁰. » ; « Tu prends le matin dans tes nasses, / Tu les modèles sous tes doigts / Et, déjà semblable à un dieu, / Tu le fais renaître ou tu veux⁶⁴¹. »

Dans l'exemple suivant, les mains ont vocation de saisir un phénomène météorologique : la tempête et son apaisement. Nous citons uniquement les trois dernières strophes, les moments après l'orage :

Puis, comme la nuit était proche,
Le vent, lassé de saccager
La terre et la mer enragées,
Se tut et mit les mains en poche.

Le phare se dressa dans l'ombre
Et jeta, à l'entour de lui,

⁶³¹ CARÊME, Maurice, « Ai-je été tout cela », *In De plus loin*, p. 19.

⁶³² CARÊME, Maurice, « Était-ce une chapelle... », *In L'eau passe*, p. 31.

⁶³³ CARÊME, Maurice, « Regardez, mes mains s'enseleillent », *In Et puis après...*, p. 64.

⁶³⁴ CARÊME, Maurice, « Pourquoi interroger le ciel ? », *In Le Jongleur*, p. 96.

⁶³⁵ CARÊME, Maurice, « Quand je n'ai rien à dire », *Ibid.*, p. 18.

⁶³⁶ CARÊME, Maurice, « Une inclination... », *In La maison blanche*, p. 40.

⁶³⁷ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 145 ; BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 1.

⁶³⁸ Propos cités par Bachelard de Christian Sénéchal qui se réfère au poète Jules Supervielle : « J. Supervielle a le don de caresser les nuages tout comme le sculpteur qui, de la main, modèle des contours invisibles pour d'autres que pour lui. » Bachelard continue sa réflexion en rejetant la distinction des imaginations visuelles et des imaginations auditives, (jointes par la poésie) comme il poursuit : « distinction brutale qui nous écarte de tant de notations profondes sur la vie imaginaire, de tant d'intuitions dynamiques directes. » BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 241.

⁶³⁹ CARÊME, Maurice, « Sans vaine et morne plainte », *In Heure de grâce*, p. 70.

⁶⁴⁰ CARÊME, Maurice, « L'homme éternel », *In Entre deux mondes*, p. 20.

⁶⁴¹ CARÊME, Maurice, « Tu vis planté au cœur du monde », *In Et puis après...*, p. 10.

Un regard soudain affermi.
Le ciel se fit un peu moins sombre

Et, comme un reste de lumière
Tremblait encor dans le lointain,
Il reprit l'horizon en main
Et le replante sur la mer⁶⁴².

Les effets du vent sont décrits comme des gestes humains familiers (« mit les mains en poche ») et dirigent déjà l'attention vers l'action des mains, mais les gestes manuels de la dernière strophe (reprit, replante) évoquent le processus manuel de création, comme si c'était un tableau à peindre.

Le recueil duquel était tiré cet extrait, *Mer du Nord*, fut un travail réalisé en commun avec son ami peintre Henri Victor Wolvens que nous avons déjà évoqué. Le poème, tout comme plusieurs de ce recueil, porte les empreintes des gestes picturaux, effet qui fera l'objet de la deuxième partie de notre thèse.

Mais déjà nous découvrons le sujet du corps et sa résurgence, cette fois, dans la prose de Carême. Il garde comme objectif de « donner à voir » – ce qui est l'intention de l'artiste – mettant en évidence le visage, l'œil, le regard pétrifiant. C'est le pouvoir du créateur : posséder, « piquer », méduser l'image cathartique, tout en tenant compte de l'effroi devant ce pouvoir qui fait « trembler ses doigts » comme dit Carême dans la citation suivante du même recueil *Mer du Nord* :

Et si la mer et si la plage
Et si le sable et si le vent
Se tournaient comme des images
Sous tes doigts encore tremblants...⁶⁴³

⁶⁴² CARÊME, Maurice, « Tempête », *In Mer du Nord* (1971), p. 34.

⁶⁴³ CARÊME, Maurice, « Et si... », *Ibid.*, p. 74.

2.2 La tête de la Méduse : *Médua*, *Nausica*

Nous revenons plus explicitement à l'évocation du corps dans l'ensemble de l'œuvre de Maurice Carême ; si le corps fut, en effet, évoqué dans sa poésie, il y a lieu de lui donner la place qui lui revient dans sa prose où le corps joue un rôle de première importance.

La forme prosaïque ouvre chez Maurice Carême un espace littéraire très diversifié où se côtoient aussi bien les contes et romans féeriques à l'intention du public de l'enfance que des nouvelles fantastiques d'un contenu « loufoque⁶⁴⁴ » – comme le nomme Renata Bizek-Tatara – destinées plus particulièrement au monde des adultes. Celles-ci abordent des démarches plus réflexes telles que le dédoublement de la personnalité, la métamorphose, l'obsession voire la folie des personnages qui meublent ses récits. La prose de Maurice Carême est peu répandue dans le grand public, voire même trop peu connue ; c'est le jugement de critiques littéraires dont celui-ci de Rodica Lascu-Pop : « Loin de la vision lumineuse et optimiste qui se dégage de sa poésie, la prose fantastique de Maurice Carême, injustement méconnue, nous dévoile un aspect inattendu de la personnalité de l'écrivain : son goût pour l'irrationnel⁶⁴⁵ ». L'analyse critique de Rodica Lascu-Pop (dont cette citation) porte sur *Médua*, une des nouvelles de Carême que nous traiterons dans le présent chapitre.

Dans l'univers imaginaire et irrationnel de la prose de Carême, le corps à un rôle significatif de support de l'écriture. Ainsi en est-il dans son roman *Un trou dans la tête*, où le corps devient expression de la détresse que ne parvient pas à combler l'absence de parents, ce manque de leur présence qui conduira à l'obsession alcoolique. Dans d'autres récits tels que les trois nouvelles – *Obsession*, *L'homme sans tête*, *Médua* –, c'est le corps, brisé, morcelé, décapité qui deviendra l'expression du discours. Dans une représentation imaginaire qui peut être mystérieuse, intrigante ou préoccupante, le corps se découvre une place qui, dans un espace flou entre visibilité et invisibilité, n'est pas sans influencer le discours. C'est le cas dans *Le vieux François* où le corps hante l'intrigue de ce conte fantastique jusqu'à devenir expression spirituelle du défunt qui témoigne. Dans le conte insolite *La chèvre aux miroirs*, les yeux du corps donnent une visibilité au corps en bois prêt à être métamorphosé. Occasion ainsi de noter que dans la prose de Maurice Carême, la métamorphose du corps est un sujet

⁶⁴⁴ BIZEK-TATARA, Renata, « Le fantastique réel de Franz Hellens : genèse et conception », *Écho des études romanes*, České Budějovice, vol. XIV/1–2, 2018, p. 5. URL : https://www.eer.cz/files/2018-1-2/2018-1_2-01-bizek.pdf [consulté le 19/05/2020]

⁶⁴⁵ LASCU-POP, Rodica, « Maurice Carême dans l'orbite du fantastique », *Op. cit.*, p. 122.

très présent, largement évoqué notamment dans le conte *Le serpent à sonnettes*⁶⁴⁶ et dans la nouvelle *Méduia*.

Nous avons intégré dans notre démarche de recherche et de réflexion une étude qui nous semblait devoir être faite de manière plus approfondie sur les deux nouvelles *Méduia* et *Nausica* où la métamorphose et le dédoublement tiennent effectivement une place essentielle. Dans le premier récit, *Méduia*, c'est le visage que sera à la base de cette métamorphose ; dans le deuxième, *Nausica*, la mise en évidence se fera sur l'œil et le regard. Par ailleurs, la tête de la Méduse, – soit l'effet médusien –, est à la base des intrigues des deux œuvres ; celles-ci suscitent des questions sur la représentation. C'est Louis Marin, dans ses réflexions sur l'expression picturale, qui s'exprime au sujet de la Méduse ; elle est là, dira-t-il pour « perturber tous les espaces que l'espace du tableau enclôt dans le système de la représentation⁶⁴⁷ ».

Avant d'analyser les deux nouvelles de Maurice Carême, il semble opportun de recadrer ce que sont ces récits antiques ; pour ce faire, nous ferons écho aux travaux de Sylvain Détoç auteur d'un ouvrage synthétique sur le mythe, *La Gorgone Méduse*⁶⁴⁸. Poseidon, dieu de la mer, s'éprend de Méduse personne de grande beauté à la chevelure splendide. Dans le temple d'Athéna il assouvit son désir sans le consentement de la belle. C'était sans compter sur l'intransigeance vengeresse d'Athéna qui, pour s'insurger contre cette profanation, métamorphose la jeune femme en une horrible créature ; son visage prend un aspect de laideur répugnante, sa chevelure devient un entremêlement de serpents hideux, son regard condamne à la pierre ceux qui tentent de la fixer. Deux sœurs, Sthéno et Euryalé, se portent au secours de Méduse et l'accueillent dans leur refuge, à l'abri, pensent-elles, de toute intrigue, au profond d'un lieu sinistre. Mais Persée parvient à retrouver sa trace ; il a bien l'intention de la tuer. Le jeune homme saisit un moment où les Gorgones sont profondément endormis ; guidé par les éclairs que jette son bouclier, il pénètre au fond cet antre obscur, rejoint Méduse, la décapite et s'enfuit avec sa tête. Mais le pouvoir mortifère de celle-ci ne s'éteint pas avec sa mort.

⁶⁴⁶ *L'homme sans tête, Le vieux François, Le serpent à sonnettes*, ces contes fantastiques apparaissent dans un ensemble posthume avec le conte insolite *La chèvre aux miroirs* dans CARÊME, Maurice, *Le château sur la mer – Contes fantastiques. Contes insolites*, Iași, Éditions Fidès, Collection « Phantasia », 2008.

Le roman *Un trou dans la tête* et la nouvelle *Obsession* figurent dans la même édition de 1964 : CARÊME, Maurice, *Un trou dans la tête*, Bruxelles, A.B.G.E., Paris, Julliard.

⁶⁴⁷ MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 156.

⁶⁴⁸ DÉTOÇ, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, Collection « Figures et Mythes », 2006. Sylvain Détoç réalise dans son ouvrage un résumé détaillé des versions du mythe précisant ses références bibliographiques.

Le mythe de la Méduse est connu, les interprétations du mythe et ses adaptations sont diverses, elles tournent autour du voir, de l'être vu, de l'apparence faciale. Selon Sylvain Détoç, la tête de la Méduse est l'archétype de l'interdit visuel qui soulève le problème de la représentation du non-visible, du jamais-vu. Dans les épopées homériques et hésiodiques, écrit Sylvain Détoç, la tête de Méduse était une tête sans visage « un tabou verbal », interdit à la vue et à la description⁶⁴⁹. Couper sa tête, montrer son reflet, c'est aussi s'en prendre au domaine de l'image, donner à voir l'invisible. Les résurgences littéraires et plastiques du mythe de la Méduse cherchent ce visage interdit en exprimant en même temps l'effroi devant ce mystère et la curiosité de tout voir, de saisir l'énigme de ce visage inaccessible pour mieux le maîtriser. Il est significatif que cette Méduse qui « inspire les poètes⁶⁵⁰ », dira Sylvain Détoç, trouve sa source inspiratrice dans la mythologie. Faut-il rappeler que celle-ci évoque Pégase, le cheval à la voilure en forme d'ailes, qui n'est autre que son propre fils issu de sa décapitation ; c'est aussi Pégase qui fit jaillir les eaux de la source Hippocrène des hauteurs du sommet Hélicon. Quant à Hippocrène, c'est dans le scintillement transparent de ses rejets que les Muses se rassemblaient pour chanter, s'épancher, tourbillonner et danser dans cette eau qui avait réputation de susciter l'inspiration des poètes.

Médua

La nouvelle fantastique *Médua* fut commencée en 1950, puis reprise plusieurs fois avant d'être achevée en 1976, deux ans avant la mort de l'écrivain. Le récit intègre les grands motifs fantastiques : l'étrangeté, les rêves prémonitoires, la folie, le rôle des parties séparées du corps humain (la tête, l'œil), les jeux du visible et de l'invisible, la régression, le dédoublement, la métamorphose⁶⁵¹. Le processus métamorphique mis en discours est la transposition du mythe de la Méduse qui soulève des réflexions sur le pouvoir de l'écriture, un pouvoir pétrifiant et cathartique.

Trois personnages forment un triptyque dans le récit : le je-narrateur, le poète Jacques Rivière qui souffre d'un manque d'écriture et d'inspiration, Médua, une femme-sirène,

⁶⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 10–25.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁵¹ Sur les classifications des thèmes fantastiques : cf. VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 23–34 ; CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Tome I–II, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p. 19–22 ; CAILLOIS, Roger, *Images, images...Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 36–39 ; STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1990, p. 25–34.

« semeuse d'illusion⁶⁵² », et son compagnon, Malbot qui la possède, un prestidigitateur, représentant l'agressivité et la violence.

L'histoire est racontée à la première personne par le poète Rivière⁶⁵³. Dans le schéma de narration homodiégétique, la solitude du narrateur est renforcée par son état de santé⁶⁵⁴ : suite à une recommandation médicale, il se déplace sur le littoral belge pour se reposer et retrouver l'inspiration artistique. Durant son trajet il croise une femme et un homme qui forment un couple bizarre. Ce sont des illusionnistes qui déclenchent en lui une transformation tant extérieure qu'intérieure. Le poète se sent attiré par cette femme, appelée Médua, qui fait allusion dès le début à la Méduse, il cherche sa présence instinctivement, mais elle est inaccessible, elle vit dans le piège de son compagnon agressif, appelé Malbot, qui la tue. Quand, à la plage, le poète trouve une méduse dont l'apparence prend progressivement une forme humaine, il est persuadé de retrouver la tête tranchée de cette femme Médua, une tête de Méduse vivante qu'il amène chez lui et qui continue à l'enchanter par son lamento plaintif et son regard séduisant.

L'histoire se déroule au bord de la mer, dans le Nord de la Belgique, dans la petite ville de La Panne et dans la villa Méïpe. La mer, les dunes, la plage souvent déserte créent un espace informel, fluide, éphémère, où le je-narrateur se laisse investir et se perdre. Cet espace changeant qui cesse souvent pour lui d'« exister *partes extra partes*⁶⁵⁵ » ; cette région frontalière entre la mer et la terre ferme laisse entrevoir une transformation continue tout au long du récit. Contrairement aux précisions géographiques, l'environnement reste vague et indistinct. L'appartement du narrateur ainsi que le milieu restreint constituent également un espace fluide : la salle à manger « paraissait plongée dans un aquarium rempli de soleil⁶⁵⁶ » et qui reflétait la couleur des yeux de Médua, la femme du couple croisé dans le train.

Le paysage est modelé par l'image de la femme qui ne cesse de hanter le poète. Cette présence féminine est suggérée par l'environnement fait de détails concrets, décrits par une

⁶⁵² OWEN, Thomas, « Maurice Carême et le fantastique », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 183.

⁶⁵³ Thomas Owen, lors du colloque intitulé *Maurice Carême ou la clarté profonde*, organisé à Bruxelles en 1985, identifie le héros-narrateur à Maurice Carême. « Le personnage principal raconte son aventure. C'est le "je" narratif. Il se nomme Jacques Rivière, mais nous l'appellerons Maurice pour la facilité de l'exposé et parce que Jacques Rivière incontestablement camoufle Maurice Carême. » *Ibid.*, p. 179.

⁶⁵⁴ Cf. PRINCE, Nathalie, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 85 : « La solitude du protagoniste apparaît souvent doublée par la mise en avant de son état de santé, fragile [...] qui modalise le propos tenu. »

⁶⁵⁵ VAX, Louis, *La séduction de l'étrange – Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 197.

⁶⁵⁶ CARÊME, Maurice, *Médua*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1976, p. 13.

« observation obsessionnelle », comme l'indique Thomas Owen⁶⁵⁷. Ainsi la décoration et les couleurs du logement portent l'empreinte féminine (couleur rose à la lumière du matin, goût pour l'aménagement), le paysage également est teinté de rose : « Quand descendit le crépuscule, la couche de nuages se troua de longs rayons de soleil, et une neige rose se répandit sur tout le paysage. Je regardai Médusa⁶⁵⁸. »

Le je-narrateur reste séduit par Médusa, il la cherche continuellement, il la croise fatalement. C'est une poursuite hypnotique du féminin. Les variations de la connexion homme-femme présentes dans le récit sont caractérisées par l'attirance, la séduction, la disparition. C'est comme la poursuite du spectacle de prestidigitation du couple illusionniste ; le poète entre dans le jeu de l'apparition-disparition.

Le protagoniste parcourt, en cette recherche, son labyrinthe spatial et humain : il arpente constamment la plage, la digue, les rues, il se noie dans le « ruisseau humain⁶⁵⁹ », il se sent incommodé, il aimerait se dissimuler. Le mal-être incessant est compensé et renouvelé par des enfermements dans son appartement ainsi que par des confrontations avec le dehors. Ce mal-être laisse des marques sur le corps du narrateur, signes de destruction et d'altération corporelles : corps amaigri, visage pâle, joues marquées, creusées. « Un soleil exsangue traînait à l'horizon sa face sans chaleur, et mon visage n'était pas moins renfrogné que lui⁶⁶⁰. » Le lieu du spectacle est à l'image du corps, plus précisément à celle du visage, comme une synecdoque du corps humain. Les personnages se transforment tout au long du récit, la recreation du corps reste ciblée sur le visage qui inclut les yeux, surfaces de communication.

Nausica

Médusa fut éditée en même temps qu'une autre nouvelle intitulée *Nausica*. Cette deuxième nouvelle s'attache très étroitement au récit de *Médusa*. Carême, pendant cette longue période de création⁶⁶¹, retravaille la nouvelle *Médusa* plusieurs fois et scinde une partie de cette dernière⁶⁶² ; il en fait la nouvelle *Nausica*. Ce nouveau récit est écrit à la troisième personne, toutefois à focalisation interne⁶⁶³ : le narrateur ne dispose pas d'un pouvoir

⁶⁵⁷ Cf. OWEN, Thomas, « Maurice Carême et le fantastique », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 181.

⁶⁵⁸ CARÊME, Maurice, *Médusa*, p. 67.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶¹ Elle fut commencée en 1950, reprise plusieurs fois, achevée, éditée en 1976.

⁶⁶² Cf. BURNY, Jeannine, *Le jour s'en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême*, Bruxelles, Éditions Racine, 2007, p. 40.

⁶⁶³ Cf. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1972, p. 206.

omniscient, il partage l'histoire du point de vue interne du protagoniste ; et celui-ci est souvent condensé en discours indirect libre.

Le protagoniste, un « peintre, naturellement⁶⁶⁴ », nommé Jean Delacroix, est hanté par une autre image féminine mystérieuse dont il ne réussit pas à achever le portrait. Il s'agit d'une femme ensorceleuse dont les gestes sont seulement esquissés : Jean Delacroix l'aurait rencontrée, adolescent, dans sa ville natale se profilant au détour d'une allée de marronniers en fleurs où elle lui avait demandé de faire son portrait quand il serait célèbre. Le peintre, devenu célèbre, revit cette scène : une femme, par coïncidence nommée Nausica, vient de poser pour lui mais son existence lui crée des doutes continuels : tout au long de l'histoire, elle reste sublime, non-représentable. Le peintre est persuadé qu'il a commencé le portrait qu'il devait à cette femme mais qu'il ne réussissait pas à l'achever : « Il ne lui restait que quelques touches à donner au visage. [...] Mais il était difficile à accorder avec le noir bleuté des yeux un peu lunaires et surtout avec le rouge cuivré d'automne de la chevelure⁶⁶⁵. » La femme du peintre ignore l'existence de ce tableau, elle ne l'a jamais vu sur le chevalet. Jean Delacroix commence à se tourmenter de ne pas le trouver et de ne pouvoir achever le portrait de cette femme mystérieuse. Il se lance obsessionnellement à la recherche non pas de la femme fascinatrice, mais du tableau parfait. « Il avait beau se répéter que les choses ne sont pas telles qu'elles sont, telles que les voit le commun des mortels, mais telles que l'art les rend vraies à nos yeux⁶⁶⁶. », confie Jean Delacroix dans ses réflexions. Dans cette recherche, il parcourt son odyssée extérieure et intérieure, aboutissant à une convulsion, jusqu'à sa chute inéluctable dans laquelle il entraîne également sa femme.

Les mêmes défis se posent pour le peintre que pour le poète de *Méduia*, à nouveau selon une perspective mythique : faire face à la fascination de l'enchantement. Les deux œuvres sont imprégnées d'une « inquiétante étrangeté⁶⁶⁷ » liée à la folie, avec la perte du sens et un irrationnel chaotique. Les limites entre imagination et réalité s'effacent, et cette transgression vise l'interdit visuel d'un visage séduisant, destructeur, pétrifiant, conforme au mythe de la Méduse.

Dans cette lecture critique nous nous intéressons à ces deux nouvelles : comment le visage de la Méduse est-il impliqué dans l'intrigue. Au-delà de l'actualisation d'une référence mythique, nous relèverons l'agencement de plusieurs de ses aspects. Compte tenu qu'il s'agit

⁶⁶⁴ CARÊME, Maurice, *Nausica*, In CARÊME, Maurice, *Méduia*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1976, p. 87.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁶⁷ FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, Frankfurt am Main, Édition Ficher, Collection « Ficher Doppelpunkt », 1963 ; *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduits par Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

de deux œuvres où chacun des protagonistes est un artiste (poète et peintre) souffrant d'une crise d'inspiration qui remet en question sa vocation, la recherche d'un visage interdit et les tentatives d'en faire l'image nous conduisent à des réflexions sur l'art et la définition de l'artiste.

Le visage oxymorique

Dans son ouvrage cité ci-dessus, Sylvain Détoç relève les formes multiples, contradictoires, du visage emblématique de la Méduse. « Le sang de Méduse est un *pharmakon* : comme le vaccin, il est à la fois poison et *antidote* ; il contient un principe et son contraire [...] comporte donc une articulation oxymorique. » – constate-t-il. C'est ce qui explique les représentations et les interprétations souvent paradoxales et oxymoriques que la figure mythique génère : elle est à la fois celle d'un animal et d'un être humain, « aquatique et chtonienne ; molle et solide ; nocturne et solaire ; morte et vivante ; bourreau et victime, belle et laide ; féminine et masculine ; attirante et repoussante⁶⁶⁸ ».

Dans la nouvelle *Médua* les transitions entre les pôles dialectiques sont à la base de l'intrigue. Le personnage féminin Médua se métamorphose en Méduse, la Méduse prend successivement une forme humaine⁶⁶⁹. Le visage de Médua, celui de la femme croisée dans le train, fait allusion, dès le début du récit, aux espèces aquatiques⁶⁷⁰ : « Son visage qu'encadrait une mantille était étonnamment rond et aplati⁶⁷¹. » Alors que dans la Méduse trouvée sur la plage, le poète découvre d'emblée les traits d'un visage humain.

Peu à peu, les torsades de la méduse se dénouèrent dans l'eau et se divisèrent en une infinité de fils soyeux. Si je n'avais pas été décontenancé par ce visage d'un bleu très pâle tirant sur le vert, je me serais écrié : « Voilà une bien jolie tête de femme ! » Il est vrai que je pensais de plus en plus à Médua⁶⁷².

⁶⁶⁸ Cf. DÉTOÇ, Sylvain, *La Gorgone Méduse, Op. cit.*, p. 196. (En italique dans l'original.)

⁶⁶⁹ Cf. SIMONFFY Zsuzsa, « La métamorphose mise à l'essai, Attraper ou miner le réel », *Carnets*, revista electrónica de estudos franceses, APEF, n°V, mai 2013, p. 182. URL : <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/2258/2120> [consulté le 19/05/2020] Zsuzsa Simonffy y examine le processus métamorphique de deux sens. Elle pose la question de l'énigme : « Est-ce la femme qui présente une apparence animale avant de retrouver sa forme humaine ? Est-ce la méduse qui présente une apparence humaine avant de retrouver sa forme animale ? Ou, tout simplement, comment se fait-il que la femme soit méduse et la méduse soit femme ? »

⁶⁷⁰ Sur l'aspect aquatique du récit, voir : BIZEK-TATARA, Renata, « Métamorphoses fantastiques. Des êtres aquatiques de Maurice Carême et d'Anne Richter », *In* BIZEK-TATARA, Renata (dir.), *Penser l'eau dans les lettres belges francophones (1830–2017)*, Lublin studies in modern languages and literature, 42(3), 2018. URL : <http://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/6699> [consulté le 19/05/2020]

⁶⁷¹ CARÊME, Maurice, *Médua*, p. 8.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 52.

La transgression entre les deux états ne se fait pas par « une l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle⁶⁷³ », ainsi que Pierre-Georges Castex caractérise le fantastique ; par la faculté d'« un regard étonné⁶⁷⁴ », le protagoniste révèle la présence de l'insolite dans le réel. Il le désigne par le présentatif « voilà », ce que Thomas Steinmetz nomme le « pivot poétique » d'un « fantastique de révélation⁶⁷⁵ ».

La transformation révélée continue : cette figure mi-humaine, mi-animale, récupérée à la plage en tant que méduse visqueuse devient une tête de femme avec un « nez comme en ébauchent les sculpteurs⁶⁷⁶ » : c'est la transgression de l'état de mollesse à celui, dur et rigide, de la sculpture.

La récurrence de la dialectique de l'ombre et de la lumière, des ténèbres et de la clarté, du jour et de la nuit contribue à engendrer les effets d'un éblouissement macabre. La luminosité est un décor permanent du récit. Par exemple : « La mer se mit à resplendir de façon si intense que sa luminosité me pénétra⁶⁷⁷ », la plage rayonne, les corps sont ambrés, Médusa a « une forme scintillante⁶⁷⁸ », et « ses yeux luisaient tels des étoiles⁶⁷⁹ » ; sa robe est jaune, phosphorescente ; la Méduse a aussi « cette face translucide que pénétrait la lumière⁶⁸⁰ ». Parallèlement un champ lexical de la noirceur contrecarre cette luminosité : ténèbres massives, masse sombre, quête de l'obscurité, rêve voué à la nuit, d'étranges mélodies funèbres, cauchemars, sensations d'angoisse : « J'étais là dans des ténèbres si massives que j'étais incapable de les concevoir⁶⁸¹. » Toutes ces expressions marquent la position limitrophe de la Méduse. À la charnière du jour et de la nuit, elle est à la frontière de l'au-delà.

Dans le récit de *Carême*, les allusions à la mort sont nombreuses : la conversation exceptionnelle entre le poète et Médusa évoque déjà cette atmosphère mortifère : « [...] la jeune femme me chuchota des mots que je ne compris pas. Sa voix faisait penser au murmure des

⁶⁷³ CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), Paris, Librairie José Corti, 7^e édition, 1987, p. 8.

⁶⁷⁴ PICARD, Edmond, *Le Fantastique réel* (Extrait du *Juré* – 1887), In *Littératures fantastiques – Belgique, Terre de l'étrange*, Tome II : 1887–1914, Contes réunis et présentés par LYSØE, Éric, Bruxelles, Éditions Labor, 2003, p. 20.

⁶⁷⁵ Cf. STEINMETZ, Thomas, « Les angles saillants de la conscience : le fantastique de révélation », *Revue de littérature comparée*, Éditeur Klincksieck, 2007/1 n°321, p. 45. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-1-page-43.htm> [consulté le 19/05/2020]

⁶⁷⁶ CARÊME, Maurice, *Médusa*, p. 58.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

vagues quand elles viennent mourir sur le sable de la plage [...]»⁶⁸². » Les indices de cette atmosphère de mort sont présents dès le début du récit. Dans la première partie de celui-ci, l'auteur place trois fragments avec des images répétitives qui relatent le meurtre cruel et inévitable de la femme⁶⁸³. Le premier fragment est tiré d'un journal. C'est un article lu par le narrateur sur la guerre de Corée, sur l'étrange mélodie funèbre des Coréens condamnés à mort : « Lorsque les chants devinrent plus forts, vers minuit, les fantassins américains déclenchèrent un violent tir de mortier pour les faire taire tant cette mélodie leur mettait les nerfs à vif⁶⁸⁴. » Par la suite, comme deuxième fragment, le poète Rivière est témoin, dans la nuit vaporeuse, du chant plaintif, morbide de Médusa « qui évoquait l'épisode des Coréens encerclés⁶⁸⁵ ». Cette fois le chant est interrompu par l'arrivée comminatoire de Malbot. Le troisième fragment est un rêve hallucinant dans lequel le poète devient complice du crime, de la décapitation de Médusa. Il condense toutes les expériences : lues dans le journal en tant que « lecteur », vécues et vues en tant que sujet, et entendues dans les dunes durant la nuit comme « spectateur ». Dans son rêve, un soldat coréen intervient, lance la mélodie de la mort, et sous l'influence de ces éléments, le poète désigne l'endroit de la frappe mortelle, il devient « complice⁶⁸⁶ » de l'acte meurtrier, de l'acte de décapitation de la femme avec une allusion à la Méduse : « Ses cheveux répandus autour d'elle ondulaient comme des serpents, et elle poussait des gémissements qui s'accordaient étrangement avec le rythme de la mélodie⁶⁸⁷. »

La simulation de la destruction du corps, cette décapitation, fait partie du jeu des prestidigitateurs. Le poète Rivière participe à un tel spectacle donné par le couple, le soir dans un café. La mise en scène de la décapitation de Médusa, le corps mutilé, la mise en pièces entraîne pitié et dégoût chez le poète. L'acte est présenté par Malbot qui est pris comme symbole de l'agressivité, de la brutalité sauvage et monstrueux : « un maillot vert sur lequel était peint un dragon crachant des flammes⁶⁸⁸ » ; « Il exhibait, avec un sans-gêne déconcertant, ses jambes tordues et son torse difforme comme un tronc mal équarri⁶⁸⁹. »

L'état dégradé du poète et les moments de sa crise représentent également une sorte de mort, de destruction. Il devient étranger à lui-même, il se voit de l'extérieur, il s'interpelle ;

⁶⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸³ Dans son étude, Rodica Lascu-Pop donne une analyse de ces trois séquences quant à l'attitude adoptée du je-narrateur dont nous utilisons dans la suite les catégories : le narrateur en tant que « lecteur d'un fait étrange I, spectateur dissimulé II, complice du crime ("je lui indiquais l'endroit où il devait frapper ...") III. » LASCU-POP, Rodica, « Maurice Carême dans l'orbite du fantastique », *Op. cit.*, p. 126.

⁶⁸⁴ CARÊME, Maurice, *Médusa*, p. 26.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸⁶ LASCU-POP, Rodica, « Maurice Carême dans l'orbite du fantastique », *Op. cit.*, p. 126.

⁶⁸⁷ CARÊME, Maurice, *Médusa*, p. 27.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

l'hésitation, au sens todorovien du terme⁶⁹⁰, le caractérise, il passe inaperçu parmi les gens et perd tout pouvoir sur lui-même et jusqu'à son propre nom : autant de signe de « la fissibilité d'une identité poreuse⁶⁹¹ ».

Les tentatives de créations poétiques avortées, les rimes mortifères « Médua, tua » sont aussi évocateurs de ce destin.

Presque toujours, le nom de Médua terminait le premier vers. Jusque là, rien d'anormal. Mais, quel que fût le sentiment exprimé, le mot *tua* revenait infailliblement à la rime. Tout d'abord, cela ne fit que m'agacer. Je cherchai donc à passer à la seconde strophe et laissai la première inachevée. Toujours, cet accouplement de sons : *Médua, tua*, me subjuguait⁶⁹².

L'acte meurtrier est inévitable ; la métamorphose conduit à une phase de destruction, même s'il s'agit d'un processus de suspension de la mort pour assurer la possibilité d'une survie, comme dit Pierre Brunel dans *Le mythe de la métamorphose* : « En effet la métamorphose, si elle recule la mort, ne l'abolit pas, qu'elle augmente la vie, qu'elle la multiplie ou qu'elle la renouvelle⁶⁹³. » Médua survit sous forme de méduse, le poète tente de sauver Médua-Méduse par qui il veut se sauver lui-même.

La nouvelle *Nausica*, s'organise sur l'axe optique : l'œil et la vue sont au centre du récit, comme son catalyseur⁶⁹⁴. Les yeux de Nausica dont le portrait d'un mystère lumineux obsède le peintre-protagoniste, disposent également d'un caractère oxymorique : « Elle le regardait avec des yeux tantôt tendres, tantôt moqueurs, des yeux où toutes les nuits du monde semblaient se complaire à créer une obscurité luisante et sans fond⁶⁹⁵ ». En insistant sur cette profondeur obscure, les yeux de cette fille harcelante deviennent de plus en plus menaçants. Hanté par ces yeux, le peintre les voit partout dans son entourage : tantôt il a peur que « la poignée de porte de la salle de pansements ne se mette à gonfler comme une tête et ne le fixe de ses yeux globuleux⁶⁹⁶ », tantôt, au centre des verres de ses lunettes, il voit deux yeux noirs qui le fixent⁶⁹⁷. Le bouton du poste de la radio semble aussi former « un cercle qui luisait comme un regard humain⁶⁹⁸ » ; disons : « deux yeux noirs luisaient à l'endroit où il s'y attendait le moins⁶⁹⁹ ».

⁶⁹⁰ Cf. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

⁶⁹¹ PRINCE, Nathalie, *Le fantastique*, *Op. cit.*, p. 87.

⁶⁹² CARÊME, Maurice, *Médua*, p. 25. (En italique dans l'original.)

⁶⁹³ BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 171.

⁶⁹⁴ « Significativement, toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard. » TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *Op.cit.*, p. 127.

⁶⁹⁵ CARÊME, Maurice, *Nausica*, p. 88.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

L'insistance sur la noirceur de ces yeux ensorcelants rehausse l'atmosphère mortifère dans laquelle s'accomplit la destruction corporelle et psychique du peintre et de sa femme. Le peintre, dans sa dégression, ne se reconnaît plus, se sent étranger à lui-même, il entend « sa propre voix, comme dédoublée, sa voix qui aurait eu la faculté d'être à la fois en lui et hors de lui⁷⁰⁰ ». Sa femme, dans cette chute irréversible, perd ses cheveux ; les mèches de cheveux éparpillées sont autant d'indices de la Méduse. La dialectique de l'ombre et de la lumière est renforcée par la possibilité de l'aveuglement des personnages. Le peintre et sa femme sont exposés à un risque de lésion oculaire ou de perte de la vision. La capacité ou l'incapacité de voir fait apparaître la problématique méduséenne développée dans le récit, le risque de « se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur », « la négation du regard », l'accueil d'« une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit », comme l'explique Jean-Pierre Vernant dans son ouvrage intitulé *La mort dans les yeux – Figures de l'Autre en Grèce ancienne*⁷⁰¹.

Le peintre est impuissant devant cette force ensorcelante, il se trouve aboulique devant le portrait à achever dont l'éclat reste contradictoire par une apparence trompeuse : « Oh ! le portrait de Nausica était loin d'être terminé ! Pourtant l'étrangeté du visage commençait à sourdre de la pâte même. [...] Les couleurs rares, qui tantôt se réchauffaient autour des lèvres, tantôt se refroidissaient autour des yeux, n'avaient-elles pas fini par donner, malgré lui, à cette figure une apparence un peu démoniaque⁷⁰² ? »

Les deux récits mettent en scène l'artiste impuissant devant des forces envoûtantes. Revenant à la nouvelle *Méduia*, le protagoniste de celle-ci, le poète est captivé autant par la fascination du chant que celle du regard. Le chant dans la nouvelle est un lamento plaintif, une sorte de soupir, ancré dans le corps souffrant. Bachelard dans *L'air et les songes* l'exprime très bien : « Entendre est plus dramatique que voir⁷⁰³. » Le chant de Méduia lors de son spectacle est déprécié par le jeune public. Le narrateur exprime sa douleur, sa préoccupation quant à l'accueil moqueur de ce chant. C'est aussi la préoccupation de ne pas perdre sa voix (comme l'incapacité d'écrire et le manque d'inspiration) ; rester muet, c'est être privé de liberté, d'action. C'est la mort de l'art qui provoque une sorte de deuil par rapport à la voix créatrice qui s'est tue. Sur la place du meurtre où aurait dû être décapitée Méduia, le poète se

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁰¹ VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux – Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 82.

⁷⁰² CARÊME, Maurice, *Nausica*, p. 127.

⁷⁰³ Bachelard se réfère ici à Elémir Bourges pour qui la Méduse est un oiseau des tempêtes. « C'est une simple tête volante pareille à un étrange oiseau », BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 294.

met à chanter avec la Méduse-Médu. C'est le moment de l'identification absolue avec la femme méduse et avec sa mission de poète. Le corps lacéré et la voix entrecoupée se subliment dans le chant.

Le chant mis en danger par le mutisme est au centre du récit tout autant que la fascination du regard. Outre le chant, l'œil procure tout d'abord la communication rassurante entre le poète et Médu-Méduse. L'œil est omniprésent dans le récit : « [...] les yeux de la méduse me paraissaient tantôt attentifs, tantôt détachés de tout⁷⁰⁴. » ; « [...] je la vis basculer sur elle-même en ouvrant des yeux encore agrandis par l'angoisse⁷⁰⁵. » ; « Mais comment écrire lorsque, chaque fois qu'on lève la tête, deux yeux vous guettent avec une tendresse voilée de reproche⁷⁰⁶ ! » ; « Est-ce son regard ou le mien qui s'embua⁷⁰⁷ ? » ; « Je me penchai vers la méduse. [...] deux yeux verts luisaient dans la pénombre⁷⁰⁸. » ; « Je regardai Médu. Fixés sur l'occident, ses yeux flamboyaient⁷⁰⁹. » ; « Ses yeux luisaient d'un éclat que je ne leur avais jamais connu, d'un éclat où se mêlait quelque chose d'indéfinissable, quelque chose qui me décontenançait⁷¹⁰. » ; « Je vis mon ombre aveugle danser sur le mur et revenir vers Médu dont les yeux étincelaient⁷¹¹. » ; « Alors, les yeux se plantèrent dans les miens, et la bouche proféra des paroles dépourvues de sonorité⁷¹². ». Ainsi l'œil est-il à la fois point de contact et lieu de fusion, mais il est également lieu de bouleversement.

Lors de la découverte de la Méduse à la plage, le poète remarque les yeux verts, point commun entre les deux visages, ceux de la femme Médu et de la Méduse : « Les cavités ovales n'étaient pas vides ! Elles contenaient des yeux, oui, des yeux d'un vert bleuté que je distinguai malgré le sable qui les aveuglait⁷¹³. » Rentrant chez lui avec la tête de la Méduse, bouleversé par cet événement maléfique, le poète essaye de se rassurer : « Quel mal y avait-il à ramasser une méduse⁷¹⁴ ? » Mais l'expérience du miroir, où le poète ne se reconnaît plus, capte le moment de la pétrification. Il se revêtit d'un « masque de Méduse » : ce qui le regarde ne lui ressemble pas. « Dans la glace qui surmontait la commode, je surpris mon visage. Était-

⁷⁰⁴ CARÊME, Maurice, *Médu*, p. 50.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁰⁷ *Idem.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁰⁹ *Idem.*

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹¹ *Idem.*

⁷¹² *Ibid.*, p. 83.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

ce moi cet homme que je ne reconnaissais pas, cet homme aux cheveux désordonnés, aux yeux épinglés dans les orbites⁷¹⁵ ? »

Le masque de Méduse

Le recours à l'image du miroir est au centre de l'intrigue du mythe de la Méduse. Le saisissement de l'instant de la réciprocité visuelle, du face à face méduséen, est une expérience du miroir. Se voir vu par la face de la Méduse signifie : faire face à son double méconnaissable. À la fin de son étude sur le mythe de la Méduse, Sylvain Détoç conclut : « [...] la face de Méduse est elle-même le miroir où celui qui défie l'interdit visuel contemple finalement son propre reflet, c'est d'un miroir déformant qu'il s'agit, d'un miroir *renversant*⁷¹⁶. » Le miroir méduséen renverse tout notre monde ; tout ce qui était connu, rassurant autour de nous, devient étranger, porte un « masque de Méduse ». Jean Clair, historien d'art, auteur d'un ouvrage essentiel sur le mythe de la Méduse intitulé : *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, définit ainsi ce « masque de Méduse » :

« [...] c'est la radicale altérité que dissimule notre apparence. [...] Ce que le masque de Méduse nous découvre, et découvrant, ce qu'elle démasque en nous, c'est bien que *ce qui nous regarde ne nous ressemble pas*. Ce qui nous affronte si ouvertement et si directement et que nous supposions si proche nous est en fait le plus radicalement étranger. Méduse introduit la divergence absolue dans ce que nous pensions nous être le plus cher et le plus familier : notre moi, l'organisation de notre substance, les traits de notre apparence⁷¹⁷. »

Dans le récit *Méduia*, cette confusion identitaire est à la base de l'intrigue. Le poète tente de sauver Méduia-Méduse de son compagnon agressif, en même temps qu'il se voit assassin. Il est hanté tout au long de l'histoire par une culpabilité continue. Il ne peut pas faire face à l'image que lui renvoie le miroir. « Pourtant, l'expression de mon visage démentait cette joie intérieure. En me rasant, j'avais remarqué mon sourire crispé, mon regard inquiet, mes lèvres presque blanches. Peste soit du miroir ! Après tout, il pouvait mentir⁷¹⁸ ! »

Dans un de ses rêves hallucinants, évoqué auparavant, il devient complice de la décapitation de Méduia, il désigne l'endroit de la frappe mortelle. À la fin de l'histoire, par le geste connu des contes, le baiser transformateur, il tente de se rapprocher de cette tête de la Méduse, tête de femme : mais au lieu de contribuer à la métamorphose de la Méduse en état humain, en femme adorée, il anéantit le visage de celle-ci, de cette femme éphémère, interdite.

⁷¹⁵ *Idem*.

⁷¹⁶ DÉTOÇ, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, *Op. cit.*, p. 196. (En italique dans l'original.)

⁷¹⁷ CLAIR, Jean, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 57. (En italique dans l'original.)

⁷¹⁸ CARÊME, Maurice, *Méduia*, p. 28.

Après son acte, le poète entend sa voix intérieure qui l'accuse de ce meurtre. Il se confond avec Malbot, l'agresseur de Médusa : « Je l'interpellai. Il se mit à me répondre en imitant si parfaitement ma voix que je crus que c'était moi qui m'interpellais, moi qui me demandais raison de mes propres actes⁷¹⁹. » Au moment de cette confusion identitaire, il se revoit dans le masque pétrifiant de la Méduse : « Horrifié, je voulus reculer ; tout mouvement m'était devenu impossible. La tête restait là, suspendue dans le vide et paraissait maintenant sans corps, comme celle de Médusa⁷²⁰. »

La confusion identitaire entre l'assassin et lui-même est l'effet du miroir où le « je » se reconnaît en objet de sa propre perception visuelle ; il est voyant et vu en même temps⁷²¹. C'est le moment final du bouleversement du « moi », où les contraires se rejoignent : tendresse et cruauté. Le triptyque se referme : Rivière-Médusa-Malbot représentent la recherche et la reconstruction du « moi » en trois références. Le « je » finit par trouver sa place et son expression dans les trois portraits. Le processus de la métamorphose devient plus complexe : trois portraits s'entremêlent. La séparation spatiale et charnelle dépasse toute limite. La confusion et la fusion de ces trois aspects sont une sorte d'empiètement, de transgression, tout en prenant compte de l'effroi de cette puissance du voyant-vu. Jean-Pierre Vernant définit ainsi le masque gorgonien : « l'Autre auquel on s'identifie par un croisement de regard qui vous change en pierre. Le miroir, c'est soi-même devenu autre dans la réciprocité du regard⁷²². »

Dans le récit *Nausica*, le peintre hanté par le visage mystérieux se retrouve aussi face au miroir renversant. Au début de l'histoire, il confond son outil artistique avec le miroir dans lequel il se regarde : « Pourtant, ce n'était pas un pinceau qu'il tenait à la main, mais un miroir à manche d'écaille. Et il examinait avec anxiété son œil gauche dont les paupières tuméfiées semblaient cousues par un fil blanchâtre⁷²³. » Par la suite, il voit des caractères inversés sur le front du portrait de la femme adorée « comme ceux que l'on voit réfléchis dans un miroir⁷²⁴ ». Dans cette expérience du miroir il est affecté par une hallucination méduséenne :

Une ombre en forme de tête se dessinait sur la table où s'aligeaient ses tubes de couleur. Ce ne fut pas cette ombre qui le troubla, mais celle de son pinceau qui, gonflée, allongée par le soleil mourant, faisait penser à une vipère. Les soies du pinceau ressemblaient

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁷²⁰ *Idem.*

⁷²¹ « Il nous suffit pour le moment de constater que celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est*, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux. » MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *Op. cit.*, p. 175–176. (En italique dans l'original.)

⁷²² VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 126.

⁷²³ CARÊME, Maurice, *Nausica*, p. 92.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 99.

vraiment à une langue dardée. Il la vit onduler, se relever, se braquer vers l'ombre de la tête, puis se dresser, s'élançer et mordre⁷²⁵.

Les indices de son identité d'artiste (les tubes de couleur, son pinceau) l'affrontent en un visage de la Méduse. Faire face à cette fascination, peindre, capter le visage effrayant, ensorcelant, c'est le défi au plus haut degré de l'artiste. Le peintre pose la question : « Comment arriver à matérialiser le rêve qui flottait, diffus en lui, ce rêve dont Nausica était devenue peu à peu le miroir⁷²⁶ ? »

L'artiste et la Méduse

Au mythe de la Méduse et à sa transposition littéraire et plastique appartient l'acte de la décapitation. Julia Kristeva, dans son essai *Visions capitales*, essai écrit à l'occasion d'une exposition organisée autour de l'histoire philosophique, esthétique, psychanalytique et politique de la décapitation, pose la question par rapport au mythe de la Méduse : « Méduse-Gorgone ne devient donc supportable qu'en tant qu'image ? Coupez la tête du monstre et proposez son reflet à la vue : ce n'est qu'ainsi que vous serez protégés⁷²⁷. » La fonction apotropaïque de la tête de la Méduse demande une captation, une représentation, au carrefour de l'invisible et du visible. Sylvain Détoç écrit : « [...] la référence à la Gorgone voudrait encore traduire dans le texte littéraire la cause non moins intraduisible de cette épouvante. Elle tend à fixer un apogée et un vertige, à dire un indicible, comme elle est censée donner à voir, sur le plan de l'image, un invisible⁷²⁸. »

La Méduse condense un grand nombre de significations, c'est le propre des mythes : un bouclier-miroir tenu par Persée signifie l'espace de recul pour voir l'Autre, l'autre moi ; la tête détachable révèle le passage au figurable, au représentable, au maîtrisable ; l'œil de celle-ci nous interroge sur « le regard fascinant de la tête de Méduse comme ce qui recèle le secret du sacré⁷²⁹. »

Dans ces deux récits de Maurice Carême, la référence au mythe de la Méduse, dans l'enquête identitaire des protagonistes (du poète et du peintre), peut aider à percevoir l'artiste, à mettre en évidence sa capacité de saisir l'insaisissable et de lui donner forme et corps en tant que création tout en tenant compte de l'effroi devant ce pouvoir. L'artiste affronte le danger de trop voir, le danger d'un trauma pétrifiant. Le désir de découvrir le visage dans sa

⁷²⁵ *Idem*.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷²⁷ KRISTEVA, Julia, *Visions capitales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 12.

⁷²⁸ DÉTOÇ, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, *Op. cit.*, p. 23.

⁷²⁹ DUMOULIÉ, Camille, « Méduse (La tête de -) », In BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 990.

symbolique, le secret, est au centre de cet engagement. Cette fascination risque de s'abandonner au regard médusant, mais explique le pouvoir pétrifiant et cathartique de l'art.

Voici une dernière citation de la nouvelle *Médua* ; elle situe la rencontre déterminante entre le poète et la Méduse :

Quel trompe-l'oeil que cette tête ! De profil, elle ressemblait à une lentille fortement bombée. Pourtant, de face, il n'y avait pas à s'y méprendre : c'était bien une figure humaine. Mon émerveillement n'était pas exempt d'un certain malaise. La méduse me tenait-elle prisonnier d'un charme dont je ne pouvais me délivrer⁷³⁰ ?

Le mythe de la Méduse hante d'une certaine façon l'œuvre de Carême. Un de ses poèmes *La méduse*, publié dans le recueil posthume *Fables*, reflète bien la figure ambivalente que détient à la fois le regard vers l'autre et de l'autre vers soi-même ; nous le citons en conclusion de ce chapitre :

Je le sais bien, méduse,
Il y a deux mille ans déjà,
Au bord de cette plage,
Un homme contempla
Longtemps une méduse
Toute nacrée de lune.

Mais qu'importe, voici la lune.
Ne sommes-nous pas là
Tous deux nacrés de joie ?
N'es-tu pas la même méduse,
Cet homme, n'était-ce pas moi⁷³¹ ?

Dans un travail qui porte sur la représentation possible en tant que tâche de création, « l'effet Méduse de la représentation⁷³² », relaté dans les deux nouvelles de Carême, nous est apparu significatif pour notre démarche de réflexion. Dans chaque de ces deux œuvres, le protagoniste est artiste. Tous les deux sont affrontés au regard de la Méduse et la question se pose : comment objectiver dans leur forme d'expression ce regard, comment donner à voir l'insaisissable ?

Face à cette question, les deux protagonistes sont le poète et le peintre. Carême entretenait des relations étroites avec des peintres, relations qui donneront naissance à des travaux en commun : des recueils, des poèmes et des dessins mis en dialogue. La représentation de l'espace et du corps se fait ainsi dans un contexte plus élargi, c'est la double représentation. L'écriture poétique se dilate et s'ouvre à un nouveau partenaire : le dessin.

⁷³⁰ CARÊME, Maurice, *Médua*, p. 56.

⁷³¹ CARÊME, Maurice, « La méduse », *In Fables*, p. 36.

⁷³² MARIN, Louis, *Détruire la peinture, Op. cit.*, p. 176.

DEUXIÈME PARTIE

La double représentation

1. Paradigme de l'artiste : Peintre

« Oui, Maurice Carême aimait les peintres [...] ⁷³³ », ainsi commença le peintre Roger Somville la communication qu'il présenta lors du colloque *Maurice Carême ou la clarté profonde*, organisé en 1985 à Bruxelles. Carême entretenait des contacts professionnels et amicaux avec beaucoup de peintres de son époque. Cela donne à penser qu'il recherchait ces contacts dans lesquels il vivait son intuition « d'une autre manière » ; comme s'il percevait, pour son œuvre, un complément d'harmonie poétique. Parmi ces peintres, outre Roger Somville, il entretint en particulier des contacts suivis avec Henri-Victor Wolvens, Félix De Boeck, Marcel Delmotte, Michel Ciry ⁷³⁴.

Maurice Carême accueillait souvent ses amis peintres dans sa maison blanche d'Anderlecht ⁷³⁵, ou bien il leur rendait visite dans le décor de leurs ateliers. En ces occasions, il approfondissait des dialogues amicaux et professionnels en relation avec les arts et des recherches faites ensemble. Dans cette confiance amicale élaborée entre eux et par la fascination réciproque devant talents artistiques d'un chacun, une interaction se réalisa entre les beaux-arts et les écrits poétiques. C'est par là et sans doute aussi de là que provient la présence de plus en plus nette de l'importance des beaux-arts dans la conscience poétique de Maurice Carême ; nous retrouvons l'expression de sa réflexion dans son œuvre. Le peintre est représenté dans l'œuvre de l'écrivain au rang de topos, l'artiste peintre comme prototype du créateur. À titre d'exemple, voici le poème dont nous avons déjà cité un extrait au sujet de la transition entre le « dedans » et le « dehors », poème intitulé *L'artiste* tiré du recueil *Entre deux mondes* :

Il voulut peindre une rivière ;

⁷³³ SOMVILLE, Roger, « Quelques mots au sujet de Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 163.

⁷³⁴ Dans le chapitre « Bibliographie » parmi les références des œuvres de Maurice Carême, les peintres et dessinateurs sont mentionnés.

⁷³⁵ Voici deux extraits des lettres amicales qui en font témoignage. La première citation est un extrait tiré de la lettre de Michel Ciry, écrite le 27 décembre 1946 à Chatou : « Laissez-moi vous remercier, bien tardivement pour la si charmante journée passée dans votre chère Maison. » L'extrait suivant est tiré de la lettre de Félix De Boeck fait le 12 septembre 1965 à Drogenbos. « Je pense régulièrement à vous et souvent l'envie me prend de pousser une pointe jusqu'à Anderlecht, mais les circonstances exceptionnelles que vous connaissez m'en empêchent. Il n'est cependant pas nécessaire de se voir fréquemment pour s'aimer et se comprendre. » Manuscrits conservés auprès de la Fondation Maurice Carême.

Elle coula hors du tableau.

Il peignit une pie-grièche ;
Elle s'envola aussitôt.

Il dessina une dorade ;
D'un bond, elle brisa le cadre.

Il peignit ensuite une étoile ;
Elle mit le feu à la toile.

Alors, il peignit une porte
Au milieu même du tableau.

Elle s'ouvrit sur d'autres portes,
Et il entra dans le château⁷³⁶.

Jalel El Gharbi, dans son analyse détaillée de ce poème, soulève l'importance de l'euphonie, principe par lequel le poète lie ses mots qui sont son matériau : par exemple « peindre une rivière », où la consonne 'r' se multiplie ; l'allitération entre « peignit » et « pie-grièche », « dessina » et « dorade », « bond » et « brisa ». L'évocation du peintre est un prétexte, comme en conclut Jalel El Gharbi : « Faisant le portrait du peintre, le poète se portraiture. Cependant il convient de ne pas voir dans ce peintre un simple prête-nom mais le signe d'une conception de la poésie qui assimile le poète à un peintre : tous deux donnent vie et donnent à voir⁷³⁷. »

L'attention portée aux activités picturales s'accorde avec l'intérêt que Carême recherche dans son propre moyen d'expression : décrire le sensoriel, figurer les choses concrètes, « modeler », « façonner », « courber », « dessiner » l'espace désigné par l'énonciation. Dans l'extrait suivant du recueil *Brabant* qui « n'est pas seulement un livre à lire. Il est à VOIR⁷³⁸. », – comme le constate Andrée Sodenkamp –, et qui fut illustré par quatre peintres⁷³⁹, non seulement Carême compare son activité à celle du peintre mais il y exprime en huit mots d'une extrême densité toute la sympathie qu'il lui témoigne : « Je notais, comme un peintre appose ses couleurs, / Les ombres qui riaient en passant sur mon cœur⁷⁴⁰ ».

Nous avons analysé dans le détail au chapitre *Lumière-obscurité*⁷⁴¹ toute l'importance accordée à la lumière, comme sujet pictural, dans la poésie carémienne. Dans l'analyse

⁷³⁶ CARÊME, Maurice, « L'artiste », *In Entre deux mondes*, p. 9.

⁷³⁷ EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, *Op. cit.*, p. 22–23.

⁷³⁸ SODENKAMP, Andrée, « Maurice Carême et le Brabant », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 104. (En majuscule dans l'originale.)

⁷³⁹ La 2^e édition (Bruxelles, Arcade, 1970) fut illustrée de 7 dessins de War Van Overstraeten et 8 dessins de Hubert Malfait ; la 3^e édition (Paris, Les Éditions Ouvrières, 1976) de 14 dessins de Félix De Boeck, 6 dessins de Hubert Malfait et 7 dessins de Henri-Victor Wolvens.

⁷⁴⁰ CARÊME, Maurice, « Assis à ma fenêtre », *In Brabant*, p. 78.

⁷⁴¹ Voir le chapitre « Lumière-obscurité », p. 95–100.

suivante, nous nous intéressons à quelques procédés de « donner à voir » par lesquels la visibilité de cette écriture est encore renforcée.

2. Donner à voir

Dans l'avant-propos de la première œuvre de Carême, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, (titre évocateur) Edward Ewbank parle d'« un crayonnage préliminaire » présentant l'écriture de Carême. Ce que « les dessinateurs nomment un coup de crayon », Carême le fait en « happant les choses vues avec la précision un peu brusque », continue Edward Ewbank⁷⁴². Ce « happement » poétique de Carême est à proprement parler la transfiguration des choses vues, de l'acte de voir en un donner à voir. Par la disposition d'une « vertu monstrative⁷⁴³ » du texte littéraire, conforme à la tradition de « l'*enargeia* aristotélicienne⁷⁴⁴ », l'écriture littéraire fait voir, met l'image sous les yeux, et cette potentialité de la visualité dérive des dispositions optiques diversifiées.

Tout d'abord nous soulignons l'importance des figures de style imagées chez Maurice Carême. Parmi celles-ci, la comparaison souvent évoquée antérieurement est la figure la plus fréquemment utilisée. L'emploi multiple de cette figure de style donne à sa poésie la richesse que peut contenir une image figurative *in praesentia*. « La comparution des choses⁷⁴⁵ » au sein d'une image poétique, la permutabilité entre comparant et comparé est un des traits caractéristiques de l'écriture de Maurice Carême. Il en ressort une unité profonde non seulement des éléments du monde, mais du monde et du langage, une expérience équivoque de se situer entre les mots et les choses. Dans une comparaison, la mise en évidence d'un objet par rapport à une référence lui transfère une note nouvelle qui vient l'enrichir dans la mesure même où les deux images ne sont pas immédiatement superposables. L'objet ainsi comparé s'ouvre subitement vers une extension insoupçonnée qui peut sembler l'éloigner de son originalité première mais qui souvent l'oriente vers des atouts restés voilés de son origine essentielle. Un « comme » s'instaure parmi des différences dans le règne du « même », dans une « représentation double⁷⁴⁶ » comme Michael Riffaterre la nomme. Cette représentation

⁷⁴² EWANK, Edward, Avant-propos à CARÊME, Maurice, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, p. V.

⁷⁴³ DIRKX, Paul, « Introduction – Un œil qui passe inaperçu », In DIRKX, Paul (dir.), *L'œil littéraire – La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2015, p. 12.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 17. (En italique dans l'original.)

⁷⁴⁵ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature, Op. cit.*, p. 41.

⁷⁴⁶ RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1979, p. 176.

intentionnelle dans sa réalisation rapproche souvent des sensations différentes. Comme dans l'extrait du poème *Rien n'a changé* du recueil *De plus loin que la nuit* où le comparant, « une bille » tactile, colorée, transparente, ronde fait que la parole se fonde avec le visuel et le tangible : « Et le bonheur est tellement proche / Que tu peux le tenir comme une bille en poche⁷⁴⁷. »

Le visuel, dans un ensemble avec le tangible, se manifeste dans l'œuvre de Carême par la fascination pour les gestes de la production graphique, picturale et même sculpturale. La passion pour les empreintes que laissent ces gestes, s'exprime par la présence d'une isotopie picturale, par la fréquente récurrence de mots tels que tracer, dessiner, peindre, inscrire, graver, rayer, effacer, crayonner, esquisser, modeler et d'autres termes appartenant au même champ sémantique. Ces gestes picturaux feront le sujet d'un chapitre spécial dans la suite de ce travail. Faire explicitement référence aux techniques picturales est un des procédés les plus visibles : ces expressions s'inscrivent dans un réseau de motifs visuels qui relèvent tout à la fois de la gestuelle de l'écriture et de la peinture. Cela conduit à ancrer chez le lecteur l'impression d'une représentation instantanée. Décrire la scène comme un tableau, c'est ainsi la figer, suspendre son déroulement, tenter de fixer une vision.

Outre ces expressions gestuelles, la poésie de Carême est caractérisée par son objectivité. Hormis la mise en évidence de la première personne en style lyrique, l'écriture carémienne se fait souvent discrète et voile l'impact personnel pour ne retenir que l'objectivité des détails. Les objets familiers présents dans les poèmes se visualisent par l'énumération. Par cette figure d'amplification, le poète crée une composition du monde qui traduit la rencontre du sujet et des objets de l'environnement. Le présentatif « voici » souvent utilisé dans les poèmes – comme une sorte de geste déictique – montre le défi de la poésie de montrer une image qui n'est pas devant nous mais qu'au fond d'elle-même elle peut « donner à voir », en nous y insérant. Ce geste déictique sera le sujet d'un chapitre spécifique.

⁷⁴⁷ CARÊME, Maurice, « Rien n'a changé », *In De plus loin que la nuit*, p. 109.

2.1 Les gestes picturaux

Parmi les termes d'une isotopie picturale, il faut évoquer le verbe « tracer », l'acte de figurer, celui de marquer qui, dans l'écriture carêmiennne, sont souvent associés aux pas, aux orteils d'enfant, aux mains, aux pinceaux ; ces démarches se retrouvent également dans la nature : le vent, le brochet, la buse tracent aussi des formes, ainsi que, dans un concept plus abstrait, la lumière, le bonheur.

Il semble, dès lors, intéressant de prendre en compte les différents supports de cet acte de figuration. Dans le poème *Marie en Brabant* du recueil *Brabant*, les traces sont portées par la poussière, où le profane met en lumière l'innocence divine de l'enfant.

Marie qui parle de soleil
À son enfant dont les orteils

Semblent laisser, dans la poussière,
De fines traces de lumière⁷⁴⁸ ;

Dans l'extrait suivant du recueil *Heure de grâce*, la fugacité des traces de vie est exprimée dans le support du sable : « Je traverse à mon tour cette étendue de sable / Où le vent de Dieu raie toute trace de pieds⁷⁴⁹. » L'extrait suivant du recueil *Mer du Nord* fait part de l'apparition et de la disparation des traces de pas au bord de la mer, où les traces enivrées de lumière, témoignent de l'émerveillement :

Et partout des traces de pas
Remplies jusqu'au bord de lumière

S'en vont par-ci, s'en vont par-là,
Si heureuses d'être sur terre

Que le vent qui en est jaloux
Les efface parfois d'un coup⁷⁵⁰.

Les sentiers, les ornières, « les dessins vécus » au fond des traces, eux aussi, gardent sur le sol et sur la végétation les empreintes laissées par le passage. Voici un exemple du recueil posthume *Souvenirs*, témoin, par surcroît, d'allégresse :

Marcher de l'aube au soir
En laissant, sans la voir,
La trace du bonheur
Dans la bruyère en fleur⁷⁵¹,

⁷⁴⁸ CARÊME, Maurice, « Marie en Brabant », *In Brabant*, p. 73–74.

⁷⁴⁹ CARÊME, Maurice, « Hier, c'était la douleur de souffrir », *In Heure de grâce*, p. 148.

⁷⁵⁰ CARÊME, Maurice, « Vagues », *In Mer du Nord* (1971), p. 13.

⁷⁵¹ CARÊME, Maurice, « Ma vie », *In Souvenirs*, p. 179.

Avant d'entamer un pain, celui-ci est, par respect, signé d'une croix selon l'habitude de bénédiction des aliments ; et dans l'extrait suivant du recueil *Femme*, le champ devient métonymiquement porteur du même signe et de cette même intention :

Déjà, d'un geste large, avec du beau froment,
Le premier semeur trace une croix sur son champ
Dont l'orée, près du bois, se charge d'anémones⁷⁵².

Dans le poème *Le Dieu* du recueil *Entre deux mondes*, les matériaux plus solides gardent les empreintes divines : « On trouva jusque dans les marbres / La trace de ses longs pinceaux⁷⁵³. »

Outre le sable, le sol, le champ, les marbres, l'eau est aussi un support de traces surtout éphémères. Voici en extrait du poème *Bien malin !* du recueil *Du ciel dans l'eau* :

Quelquefois un brochet passait
Scintillant comme un souvenir,
Mais si rapide à la surface
Qu'il ne laissait aucune trace
De ce que je voulais saisir⁷⁵⁴.

La précarité de cette trace est renforcée par l'inversion fonctionnelle du comparant et du comparé : le comparant qui joue le rôle d'« archétype » (souvenir) est plus insaisissable que le comparé qui joue celui d'« ectype » (brochet)⁷⁵⁵. Le scintillement, même transitoire, accentue la visualité dans les vers ci-dessus. Dans le recueil *L'eau passe*, c'est aussi le cas dans le poème de ce même titre où la trace, étant un signe visuel, est liée au regard, lui-même à peine perceptible :

Nous avançons dans les brouillards
Devinant à peine nos frères
À cette trace de lumière
Qui reste prise en leur regard⁷⁵⁶.

La même image fugace est liée au miroir, qui implique un mystère préservé : un état d'entre-deux. Dans le poème *Transparences* du recueil *Chansons pour Caprine*, la volonté de désigner et de respecter l'inaccessible en tant que tel, se fait comme dans un miroir : « Je pense à ce miroir / Qui capte ton image / Sans en garder la trace⁷⁵⁷. » Dans le poème *À force*

⁷⁵² CARÊME, Maurice, « Qu'il vienne, le printemps... », *In Femme*, p. 50 ; *In La maison blanche*, p. 69.

⁷⁵³ CARÊME, Maurice, « Le Dieu », *In Entre deux mondes*, p. 37.

⁷⁵⁴ CARÊME, Maurice, « Bien malin ! », *In Du ciel dans l'eau*, 29.

⁷⁵⁵ Parmi les anomalies structurales et fonctionnelles, c'est le cas de la redondance externe, où l'inversion de rapport archétype-ectype constitue l'anomalie, le comparant (l'archétype) et moins connu que le comparé (ectype). Cf. COHEN, Jean, « La comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, 3^e année, n°12, *Linguistique et littérature*, 1968, p. 43–51. URL : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2351 [consulté le 19/05/2020]

⁷⁵⁶ CARÊME, Maurice, « L'eau passe », *In L'eau passe*, p. 7.

⁷⁵⁷ CARÊME, Maurice, « Transparences », *In Chansons pour Caprine*, p. 40.

de fixer la mer, dans le recueil *Entre deux mondes*, le miroir devient le lieu d'entrelacs entre l'artiste et son art :

À force de fixer la mer,
Il finit par ne plus la voir,
Mais par se voir, lui, par se voir
Comme dans un panneau de verre⁷⁵⁸.

Dans le poème suivant extrait du recueil *Le sablier*, l'intention de la fixation, enjeu de l'image picturale et poétique, reste ambiguë, comme le nuance le poète par l'évocation des miroirs :

Tu crois avoir fixé comme un clou le bouleau,
Arrêté sur le bois la marche d'un nuage,
Suspendu et le vent et le vol d'un oiseau.
Tu ne fus qu'alouette au jeu de vains miroirs⁷⁵⁹.

Il convient de compléter cet aperçu par un exemple scriptural de l'activité même du poète. Le poème *Il m'arrive, le soir...* extrait du recueil *La maison blanche* en fait percevoir les traces sur une page qu'il fait sienne où une force dynamique l'entraîne selon l'axe vertical de la création :

Ma page brille ainsi qu'une blancheur sans rives ;
Les constellations y tracent des traits d'or.
Et les mots que j'écris, pris dans ces hautes mailles,
Semblables aux poissons des grandes profondeurs,
Éclatent brusquement avec un bruit d'écailles
Et, déchirant un monde obscurci par l'attente,
Retombent sur la terre en étoiles filantes⁷⁶⁰.

À côté du verbe « tracer », les verbes directement liés à des activités picturales reviennent régulièrement dans les poèmes de divers recueils. C'est le cas du verbe « peindre » : « Je peins la verte éternité / Sur cette feuille de papier⁷⁶¹ » ; « Peindre mon cœur un rouge frais⁷⁶² » ; « Tu dessinais sur des écorces de platane, / Avec un éclat de charbon⁷⁶³, » ; le cas aussi du verbe : « esquisser » : « Tu esquissais toujours le même paysage / Tout en arbres courbés au vent⁷⁶⁴ » ; « Les pattes dans le fleuve, un héron pêche encore. / La rive, près de lui, esquisse un cercle d'or⁷⁶⁵. » ; le cas également du verbe « dessiner » : « De dessiner autour de moi / Un immense horizon de joie⁷⁶⁶, » ; « Vous qui me faites dessiner, / Sur la poussière de mes livres, / Ce cœur qui me semble vibrer / Dans la

⁷⁵⁸ CARÊME, Maurice, « À force de fixer la mer », *In Entre deux mondes*, p. 95.

⁷⁵⁹ CARÊME, Maurice, « Tu crois avoir fixé », *In Le sablier*, p. 47.

⁷⁶⁰ CARÊME, Maurice, « Il m'arrive, le soir... », *In La maison blanche*, p. 35.

⁷⁶¹ CARÊME, Maurice, « Sur ma page », *In Mer du Nord* (1971), p. 178.

⁷⁶² CARÊME, Maurice, « La paille crue du bonheur », *In L'Évangile selon Saint Carême*, p. 61.

⁷⁶³ CARÊME, Maurice, « Tu dessinais... », *In Souvenirs*, p. 140.

⁷⁶⁴ *Idem*.

⁷⁶⁵ CARÊME, Maurice, « Le fleuve », *In Sac au dos*, p. 128.

⁷⁶⁶ CARÊME, Maurice, « À force de tout partager », *In De feu et de cendre*, p. 115.

clarté⁷⁶⁷ ? » ; « La lampe dessinait sans bruit / Un horizon⁷⁶⁸ » ; « Mon visage a prêté ses traits au paysage, / Mon sourire dessine à présent l'horizon⁷⁶⁹. » Dans l'exemple suivant, outre le verbe « dessiner », le mot « calque » renforce davantage encore le modèle pictural où deux visages s'entremêlent : celui de la mère et celui du paysage brabançon.

Sous le calque de ton visage,
Je vois déjà se dessiner
Les lignes bleues d'un paysage
Qui me fut toujours familier⁷⁷⁰.

Ce paysage brabançon familier émerge dans la poésie de Carême comme un repère figural : dans le recueil *La maison blanche*, le poème liminaire de la partie intitulé *Brabant* se termine avec les vers suivants : « Je voudrais conférer ta grâce et ta puissance / À ces vers modelés sur tes justes contours⁷⁷¹. » Le verbe « modeler » reparaît dans le poème *Paysage*, où le poète en fait image : « Je vous modèle à mon image, / Courbe ardente du paysage⁷⁷². »

Le substantif « crayon » et le verbe « crayonner » apparaissent également dans les poèmes. Nous citons deux exemples où l'espace se fait voir par ce procédé : l'un se réfère à la mer, tiré du recueil *Mer du Nord* : « L'horizon, d'un crayon précis, / À délimité son sourcil⁷⁷³. ». L'autre au Brabant, tiré du recueil *La maison blanche* :

Je te regarde, neige, effacer peu à peu
Le Brabant sobrement crayonné par l'hiver.
Je cherche à deviner la trace des ornières
Qui s'en allaient sans hâte au fond des chemins creux⁷⁷⁴.

Le verbe « effacer » y apparaît : une procédure technique caractéristique de la maîtrise graphique. L'effacement, comme « technique » surgit également de cet extrait du recueil *Volière* pour rendre la figure brumeuse, une fois de plus liée aux mystères des miroirs, aux reflets fugaces :

Je suis la fille des miroirs.
Personne ne sait où je vis.
Suis-je d'ailleurs, suis-je d'ici ?
Le plus indécis des brouillards
M'efface et me rend à la nuit⁷⁷⁵.

⁷⁶⁷ CARÊME, Maurice, « Est-ce vous, mon enfance », *In Heure de grâce*, p. 185.

⁷⁶⁸ CARÊME, Maurice, « Elle éleva bien haut la lampe », *In L'envers du miroir*, p. 117.

⁷⁶⁹ CARÊME, Maurice, « Je monte le chemin », *In Heure de grâce*, p. 152.

⁷⁷⁰ CARÊME, Maurice, « Est-ce toi, mère... », *In Brabant*, p. 84.

⁷⁷¹ CARÊME, Maurice, « Brabant ! dont le seul nom », *In La maison blanche*, p. 123.

⁷⁷² CARÊME, Maurice, « Paysage », *Ibid.*, p. 126–127.

⁷⁷³ CARÊME, Maurice, « C'est dimanche », *In Mer du Nord* (1971), p. 19.

⁷⁷⁴ CARÊME, Maurice, « Hiver », *In La maison blanche*, p. 136.

⁷⁷⁵ CARÊME, Maurice, « La fille des miroirs », *In Volière*, Bruxelles, Éditions Bourrelier et Colin, 1953, p. 48.

Dernièrement, nous citons le poème IV du recueil *Reflets d'hélices*, une des premières œuvres de Carême parue en 1932, écrite en vers libre, de longueur différente, selon de brèves notations :

Vierges aux lignes pures,
Les rails joignent leurs longues mains
À l'horizon

Car l'avenir s'annonce,
Clair et dur
Comme un bel hiver.

Déjà des reflets se précisent
Dans les jeux
Des miroirs.

Il faudra que ma voix
Se grave dans les mémoires⁷⁷⁶.

« Lignes », « rails », « longues mains », « horizon », « reflets », « jeux des miroirs », autant d'images qui font s'interférer dans une suite futuriste : formes, dynamisme, visualité et sonorité. L'attention donnée par le verbe « graver » du dernier vers, lié à l'acte créateur tangible, fait ressortir l'importance du geste dans l'écriture.

Chacune de ces expressions d'une activité par son verbe respectif est à percevoir comme une insistance à vouloir dire et traduire un acte tangible et perceptible de création par un écrit qui se fait voix du poète. Tracer, fixer, peindre, esquisser, dessiner, modeler, crayonner, graver deviennent l'expression de gestes animés qui donnent à l'écriture sa dimension visible et tangible.

⁷⁷⁶ CARÊME, Maurice, *Reflets d'hélices*, IV, p. 15.

2.2 Le geste déictique : voici

La voix du poète laisse percevoir une image selon une visibilité qui déborde en même temps le champ du visible. L'homme est capable de désigner un objet écarté ; comme Michel Collot l'écrit, « ce geste destine le Montrant à devenir un être de langage, apte à évoquer la chose dans son absence même⁷⁷⁷. » Par ce geste direct de l'énonciation, la poésie désigne explicitement des éléments et pose leur existence ; et dans cette désignation, les présentatifs « c'est », « il y a », « voici », « voilà » jouent un rôle significatif. Ces structures contribuent à l'acte de la représentation : leur valeur sémantique fondamentale est de présenter et d'affirmer l'existence ou la non-existence d'un objet ou d'un phénomène ; suivant la définition d'Alain Rabatel – leur rôle est intensifié par « une valeur énonciative de représentation, renseignant autant sur l'objet du discours présenté que sur le locuteur ou l'énonciateur à l'origine de la présentation⁷⁷⁸ ». Parmi ces structures, le présentatif « voici », très souvent utilisé par Maurice Carême, suscite notre intérêt. Cette formule marquée par les effets d'une opération d'intentionnalité, contribue à la « présentation / monstration » d'une relation réciproque du sujet posant et de l'objet posé⁷⁷⁹.

Souvent placé à l'initiale des vers, « voici » introduit une localisation temporelle ou spatiale dans les poèmes, donne un cadre de la perception et affirme la réalité des objets et des circonstances de cette expérience perceptive. Par exemple : « Voici venir la nuit. / Le ciel a renversé / Son large sablier / Et tient tout l'infini / Captif en ses yeux gris⁷⁸⁰. » ; « Voici déjà luire les mûres⁷⁸¹ » ; « Et voici le village où tu aimerais vivre⁷⁸² » ; « Voici du pain, du lait, des fruits, des rameaux verts⁷⁸³. » La désignation des objets, des phénomènes, introduite par « voici », sans verbe conjugué, met en scène la représentation d'un contact direct avec l'environnement ; l'énumération, les groupes nominaux accentuent la force descriptive de ces vers. La description n'a sa force que dans l'immédiateté et la proximité ; elle obtient ainsi une affirmation d'existence, une certification de présence.

⁷⁷⁷ COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *Op. cit.*, p. 187.

⁷⁷⁸ RABATEL, Alain, « Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" *c'est, il y a, voici / voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n°9, Presses de l'Université d'Orléans, 2001, p. 134. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00433041> [consulté le 19/05/2020]

⁷⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 132.

⁷⁸⁰ CARÊME, Maurice, « Voici venir la nuit », *In De feu et de cendre*, p. 26.

⁷⁸¹ CARÊME, Maurice, « Fin d'été », *In La flûte au verger*, p. 38.

⁷⁸² CARÊME, Maurice, « Le village où tu aimerais vivre », *In Brabant*, p. 208.

⁷⁸³ CARÊME, Maurice, « À la santé du gel », *Ibid.*, p. 209.

Les deux dernières citations ci-dessus sont prises du recueil *Brabant*, dans lequel la description du paysage est au cœur de l'œuvre. Par « voici », le poète désigne, dans une simulation de geste unique de dénomination, le paysage et ses éléments. C'est le cas du poème *Voici venir le crépuscule* du même recueil. Le présentatif est à l'incipit du poème : le titre et le premier vers du poème introduisent, selon une valeur cataphorique, l'image du paysage, tout en nous situant dans ce paysage.

Voici venir le crépuscule
Doré de hauts
Dizeaux qui brûlent
Sur l'horizon en vol d'oiseau
Avec ses fumées qui ondulent
Sur le hameau.

Dans le lointain, près du ruisseau
Qui se dérobe,
Bêlé un agneau.
Et l'on entend, sur les coteaux,
Glisser tout doucement la robe
Usée de l'aube.

Une cloche qui tinte encor
Étoile l'air
D'une prière,
Et lentement, pesant son or,
Une avare petite ornière
Luit et s'endort⁷⁸⁴.

Suivi de « voici », succède une énumération d'éléments de la nature. Par la proximité immédiate de « -ci », et de « lointain » également, le poète fait voir la représentation qu'il se fait du paysage ou des objets qu'il veut mettre en évidence selon son expérience de sa perception directe, une perception toute aussi tangible (« Glisser tout doucement la robe / Usée de l'aube », « pesant son or ») et auditive (« l'on entend », « Une cloche qui tinte ») que visuelle (« doré », « sur l'horizon en vol d'oiseau », « étoile », « luit »).

Dans un autre poème dont le titre est précisément *Et voici...*, cette foi dans le recueil *Du ciel dans l'eau*, ce procédé prend davantage d'importance avec la répétition du présentatif « voici » :

Et voici le soir qui revient
Avec sa douceur sur les toits,
Ses cloches tintant çà et là
Et sa brume sur les jardins.

Et voici les oiseaux qui rentrent
Avec des cris et des vols bas,
Et les fontaines dont la voix
S'élève, de plus en plus tendre.

⁷⁸⁴ CARÊME, Maurice, « Voici venir le crépuscule », *Ibid.*, p. 203.

Voici les lampes qui s'allument
Une à une dans les maisons
Dont les cheminées hautes fument
Et bleussent sur l'horizon.

Les outils se sont endormis
Près des chariots dans l'ombre amie.
Comme les cœurs, sur leurs journées,
Les volets se sont refermés.

Même les bêtes se reposent.
C'est bien sûr dans l'ordre des choses⁷⁸⁵.

La répétition de « voici », à plusieurs reprises dans l'énumération ci-dessus, accentue la force de la parole qui oriente et spatialise directement le champ du regard selon une vision plus élargie jusqu'à un rapprochement plus objectif. Dans cette désignation, ce sont non seulement le paysage et les objets cités qui sont thématiques, mais également le geste désignatif lui-même et le regard posé sur ce paysage pour toucher « le point de vue⁷⁸⁶ » élargi et rapproché et rejoindre le lecteur ainsi invité à tout voir. L'origine morphologique de l'impératif du présentatif « vois ici » insère le lecteur dans l'observation. Citant Pierre Ouellet, « voici » « s'énonce comme une invite à voir, comme l'injonction et l'ostension propres à toute prise de parole⁷⁸⁷ ». Le poème se termine avec un vers introduit par un autre présentatif « c'est », renforçant ainsi la valeur existentielle du tableau décrit.

La reprise anaphorique de « voici » est également à la base du poème suivant extrait du recueil *Heure de grâce*. Mais, cette fois, la désignation descriptive d'un élément d'extériorité introduit l'attention vers l'intériorité à laquelle peut conduire l'orientation amorcée.

Et la voici soudain de neige,
Cette âme toute bleue de nuit ;
Voici que s'ouvre en son ennui
Le plus serein des sortilèges.

La voici de plume légère,
Cette âme lourde d'avanies ;
La voici douce d'ancolie
Sous une lune de verrière.

La voici retrouvant enfin
Les lointains dorés de lumière
Où, balancée par la prière,
Elle ondulait avec le lin.

⁷⁸⁵ CARÊME, Maurice, « Et voici... », *In Du ciel dans l'eau*, p. 85.

⁷⁸⁶ Cf. RABATEL, Alain, « Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" *c'est, il y a, voici / voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Art. cit.*

⁷⁸⁷ OUELLET, Pierre, « Quelque part – Topique et poétique », *In* RUSSO, Adélaïde, HAREL, Simon (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, Centre d'études françaises et francophones, Québec, Presses de l'Université Laval, Collection « Intercultures », 2005, p. 80.

Voici qu'aux épines-vinettes
Chante le ciel des avenues
Et que, sur l'âme reconnue,
Il pleut sans fin des alouettes⁷⁸⁸.

L'insistance désignative posée sur le paysage en présente des éléments visuels, tactiles et auditifs (neige, plume, ancolie, verrière, lumière, lin, épines-vinettes, chante, avenues, alouette), pour les mettre en communication avec l'âme « toute bleue de nuit », « lourde d'avaries » et « reconnue ». C'est dans ce cadre sensoriel que « s'ouvrent » les sortilèges et la poésie elle-même ainsi que la présentation d'une perception active et agissante par excellence. L'extrait suivant, pris du recueil *Images perdues*, illustre la manière de capter ces instants de perception où le vers, introduit par le présentatif « voici » placé au milieu du poème, apparaît comme une exclamation significative de sa valeur démonstrative, en mettant en évidence l'image inhérente du moment.

Branche d'été, pliant adieu,
Grâce épurée des chèvrefeuilles,
Voici le moment merveilleux
Où la première feuille,
Avant de tomber, se recueille⁷⁸⁹.

Ce geste de désignation percutante capte ainsi un moment existentiel pour le rendre perceptible tant dans sa matérialité que dans sa profondeur intrinsèque.

Comme les expressions se référant aux techniques picturales, – telles que tracer, peindre, esquisser, dessiner, crayonner, graver –, témoignent d'une conviction très forte que la poésie elle-même se donne à voir, ainsi le présentatif « voici » s'inscrit dans l'énoncé poétique proche des techniques de la peinture, comme une intuition poétique pour se donner à voir. Le peintre et le poète, sont face à un même défi : faire voir, représenter et exprimer avec les moyens qui sont propres à l'art d'un chacun. Chez Carême, nous avons relevé une prédilection de se faire accompagner par les techniques picturales pour faire vivre la matérialité, la luminosité et la tactilité de la création poétique. Cette affinité est à la fois source et résultat des entretiens et du travail continu réalisés avec les peintres ; nous le détaillons dans la suite.

⁷⁸⁸ CARÊME, Maurice, « Et la voici soudain de neige », *In Heure de grâce*, p. 139.

⁷⁸⁹ CARÊME, Maurice, « Branche d'été, pliant adieu », *In Images perdues*, p. 9.

3. Poèmes et dessins

Maurice Carême a publié plusieurs recueils de poèmes ornés d'illustrations et de dessins réalisés par de nombreux peintres. Ces livres ne sont pas de simples éditions illustrées mais souvent le résultat de travaux collectifs, d'échanges permanents entre le poète et ces peintres. Une relation amicale se tisse entre Maurice Carême et les peintres dont témoignent une abondante correspondance et des confessions.

Roger Somville (1923–2014), peintre belge profond défenseur du réalisme, au sens d'« une expérimentation dont le but est de parvenir à une transposition⁷⁹⁰ », travaille à plusieurs reprises avec le poète. Dans sa communication déjà évoquée, il s'exprime ainsi :

C'est probablement parce que Carême aimait les peintres que nous nous sommes rencontrés au moment où Fernand Nathan allait éditer son recueil *L'Arlequin* [1970]. Ce qui fut particulier dans ce travail, c'est que nous n'avons employé que des dessins existants qui convenaient non à l'illustration littérale de ces poèmes, mais à l'esprit des choses. En 1972, j'ai exécuté aussi une série de dessins originaux pour une édition luxueuse d'*Une Vie*⁷⁹¹.

Somville se distancie d'un travail en commun dit « illustration » ; il voit dans cet échange la possibilité d'une expression contiguë pour s'approcher des artistes. Leur contact amical et professionnel se développe autour de la figure d'« arlequin » qui témoigne dans leurs œuvres personnelles, comme le dit François-Xavier Lavenne, d'« une représentation de l'artiste et de sa fonction. » Chez Carême, il représente « l'éternel joueur », « l'enfant résistant » ; chez Somville, « l'artiste en rupture, inquiet, saisi juste avant ou après son numéro⁷⁹² ». Ces deux perceptions évoquent une position de refus, une attitude « contestataire⁷⁹³ », un qualificatif que Somville emploie dans la communication citée ci-dessus au sujet de l'écriture du poète.

L'édition « luxueuse » d'*Une Vie* (1972), le second projet de deux artistes, est un ouvrage particulier : il contient des reproductions des poèmes manuscrits de Carême, six dessins originaux de Somville et un calligramme manuscrit fait par le poète d'après un dessin du peintre (Fig. n°1). Défiant les éditions classiques, un coffret sculpté sert comme support aux feuilles non reliées. Soixante exemplaires numérotés ont été tirés sur papier Japon nacré

⁷⁹⁰ LAVENNE, François-Xavier, « Roger Somville, Arlequin et la bataille de l'art », *Bulletin Maurice Carême* n°58, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2012, p. 6. URL : <https://www.mauricecareme.be/bulletinMC.php> [consulté le 19/05/2020]

⁷⁹¹ SOMVILLE, Roger, « Quelques mots au sujet de Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 163.

⁷⁹² LAVENNE, François-Xavier, « Somville et Carême unis dans la bataille de l'art », *Francophonie vivante*, « Livres d'art, arts du livre », Bruxelles, Revue de l'Association Charles Plisnier, 2019/2, p. 120.

⁷⁹³ SOMVILLE, Roger, « Quelques mots au sujet de Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde*, *Op. cit.*, p. 164.

et grand vélin. Les exemplaires ainsi réalisés gardent des détails uniques, chaque tirage reste une œuvre dans sa singularité qui, d'après Lavenne, représente aussi bien « l'importance pour Maurice Carême de créer un contact direct entre l'écrivain et les lecteurs en marge des réseaux habituels d'édition et de diffusion » que « la charge de Somville contre l'industrialisation de l'art et sa transformation en simple marchandise, voire en objet de spéculation⁷⁹⁴. »

Indépendamment des œuvres réalisées en commun, nous retrouvons la figure de l'« arlequin », une aquarelle de Somville, sur la couverture du recueil posthume de Carême, *Le Jongleur*, paru en 2012, un portrait adapté à l'artiste-jongleur.

Nombreux sont les peintres avec qui Carême entretient des relations amicales et professionnelles. Outre Somville, Maurice Carême lie des contacts très étroits avec les peintres Henri-Victor Wolvens, Marcel Delmott et Félix De Boeck, auxquels nous consacrerons des chapitres particuliers. Voici les recueils réalisés avec chacun de ces peintres : avec Henri-Victor Wolvens : *Mer du Nord* (1968, 1971), *À cloche-pied* (1968), la couverture de *La cage aux grillons* (1968, 4^e et 5^e éditions), *Marianne* (1972), *Brabant* (1976, 3^e édition), *Au clair de la lune* (1977) ; avec Marcel Delmotte : *L'envers du miroir* (1973), *Almanach du ciel* (1973), *Figures* (1977) ; avec Félix De Boeck : *Complaintes* (1975), *Brabant* (1976, 3^e édition).

Michel Ciry (1919–2018), peintre, graveur, philatéliste, écrivain et compositeur français, illustre *La lanterne magique* (1947), *Contes pour Caprine* (1948), la couverture des recueils *Femme* (1952, 2^e édition) et *L'eau passe* (1952), les éditions posthumes : *De plus loin que la nuit* (1992) et *Être ou ne pas être* (2008). Il réalise également deux cycles de mélodies sur des poèmes de *Femme* et *La lanterne magique* (1956).

Roger Gobron (1899–1985), peintre, dessinateur belge, devenu le beau-frère de Maurice Carême, illustre la couverture de son premier roman *Le Martyre d'un supporter* (1928). Après la guerre, il réalisera une série d'aquarelles inspirées des *Petites légendes* (1949) et orne la couverture du recueil *Volière* (1953).

John Dix (1935–2000), graveur belge illustre trois recueils de Carême : *Femme* (1972, 4^e édition de grand luxe), *Mains* (1974) et *Pourquoi crier miséricorde ?* (1974).

Serge Creuz (1924–1996), peintre belge contribue par ses illustrations à la publication des recueils suivants : *La grange bleue* (1961), *Pomme de reinette* (1962), *Fleurs de soleil* (1965) ; et réalise la couverture du livre *Entre deux mondes* (1970) et *La cage aux grillons* (1973, 6^e édition).

⁷⁹⁴ LAVENNE, François-Xavier, « Somville et Carême unis dans la bataille de l'art », *Art. cit.*, p. 125.

Paul Delvaux (1897–1994) illustre la couverture du recueil posthume *Défier le destin* (1987). Une de ses lettres amicales illustrées adressée à Maurice Carême en 1970 orne l’affiche du colloque intitulé *Maurice Carême ou la clarté profonde*, organisé en 1985 à « La vénerie » de Bruxelles. (Fig. n°2)

Il faut évoquer également le peintre Léon Navez (1900–1967) pour ses illustrations du recueil *Mère* (1955, 8^e édition) et *La Bien-Aimée* (1965) ; Rodolphe Strebelle (1880–1959), qui réalise la couverture et des lettrines pour *Le voleur d’étincelles* (1956) ; Alice Frey (1895–1981), qui illustre la couverture du *Pigeon vole* (1958) ; War Van Overstraeten (1891–1981) qui, avec Hubert Malfait (1898–1971), met en valeur la 2^e édition du recueil *Barbant* en 1970. Hubert Malfait contribuera en 1976 à la 3^e édition du recueil avec Henri-Victor Wolvens et Félix De Boeck. Parmi les illustrateurs des rééditions, nous mentionnons le miniaturiste, Devi Tuszynski (1915–2002), qui décore un recueil fait d’un choix des *Petites légendes* et de *Sortilège*, publié en 1979, un an après la mort du poète.

Sans que cette liste des éditions illustrées soit exhaustive, il nous faut évoquer singulièrement les recueils réalisés avec la contribution des enfants : en plus du recueil des *Proses d’enfants*, publié en 1936, qui contient des journaux, des lettres, des dessins et des contes réalisés par des enfants, Carême édite, avec des dessins d’enfants, des ouvrages tels *Le mât de cocagne* (1963) et *Le moulin de papier* (1973) ainsi que l’anthologie *Sur les bancs* (1977) illustrée par les gravures de 51 linos d’enfants⁷⁹⁵.

L’analyse suivante du texte poétique est une enquête sur le rapport de la poésie au dessin et à la fascination plastique de la peinture ainsi que sur le rapport du dessin au texte et à son champ métaphorique. Indépendamment des relations personnelles entre le poète et les peintres, cette analyse soulève des questions sur l’expression très visuelle de la poésie. La source commune à laquelle puisent le dessin et la poésie influence la capacité de regarder et de fixer l’image perçue ainsi que l’aptitude à faire voir tant l’image elle-même que les relations entre les images entre elles dans leur espace textuel et visuel.

Les rapports entre dessins et textes ne sont pas d’imitation ou de reproduction ; le dialogue dessin/poème, se veut créateur, évocateur d’une relation épanouie. Conforme au concept de W. J. Thomas Mitchell développé dans sa théorie sur le « tournant pictural », selon

⁷⁹⁵ Les dessins ont été créés à l’Heureux Abri de Momignies en Belgique, par des enfants en difficulté de scolarité, et gravés dans l’atelier de André Colpin (1939–), graveur et éducateur dans l’enseignement spécial. CARÊME, Maurice, *Sur les bancs*, Paris, Fernand Nathan, 1977.

lequel au lieu d'une traduction réciproque de la représentation figurale et verbale, il fait découvrir, entre elles, la potentialité d'un dialogue⁷⁹⁶.

Selon Gérard Genette, les illustrations proprement dites, en tant que paratextes, « procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire⁷⁹⁷ ». La complémentarité entre texte et illustrations oriente et détermine considérablement l'horizon d'attente du lecteur. L'interprétation de l'un influence inévitablement l'interprétation de l'autre ; le dessin et le texte sont réciproquement des compléments figurants et interprétants.

Liliane Louvel, dans sa théorie sur l'« iconotextualité⁷⁹⁸ » propose l'étude d'une possible oscillation entre le texte et l'image figurale, entre les codes verbaux et les codes visuels, suscitant la problématique d'une interférence et d'une transgression entre les arts. Elle constate que « l'image sous ses formes les plus variées, de la plus tangible à la plus évanescence, travaille la représentation et les systèmes de représentation. Or, à travers ces systèmes il en est deux qui constamment s'interpénètrent, se défient et s'épaulent : la poésie et la peinture, les arts du langage et les arts plastiques⁷⁹⁹. »

Parmi les exemples évoqués par rapport aux ouvrages poème-dessin de Maurice Carême, nous trouvons des démarches de création différentes. Si le poème devance le dessin comme le ferait une démarche d'illustration (le recueil *L'envers du miroir*, entre autres), les relations verbales-visuelles quant à elles sont assez réciproques. Il s'en suit que la juxtaposition met en question la problématique d'une hiérarchie.

Un cas semblable, mais inversé, est celui du dessin qui devance le poème (dans le recueil *Mer du Nord*, par exemple). Les dessins sont déclencheurs d'une création verbale « ekphrasis » ou « non-ekphrasis », le poème est une variation textuelle libre du dessin ou d'un détail de celui-ci.

⁷⁹⁶ Cf. MITCHELL, William John Thomas, *Iconology : image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

⁷⁹⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1982, p. 9.

⁷⁹⁸ LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. Ses concepts portent surtout sur la prose narrative. Elle propose dans son étude une typologie de l'iconotextualité, une variation de la typologie genettienne en distinguant six catégories : *l'interpicturalité* : « lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation explicite, de plagiat, d'allusions, voire sous la forme iconique » ; *la parapicturalité* : « lorsque l'image figure dans l'entourage du texte, le paratexte (titre, préface, titres de chapitres, couvertures, tout ce qui fait partie du même volume) et entre donc en relation parapicturale avec le texte » ; *la métapicturalité* : « lorsqu'il y a commentaire d'un système sur l'autre : l'image commente le texte ou vice versa » ; *l'hypopicturalité* : « il s'agira toujours d'un texte A (l'hypertexte) greffé sur une image A (l'hypocône) évoquée manifestement ou pas, qui lui est consubstantielle, sans avoir avec lui une relation de commentaire » ; *l'archipicturalité* : « les relations entre les genres de la peinture [...] convoquées le plus souvent de manière explicite » ; *la mnémopicturalité* : « le souvenir du tableau dans le texte ». p. 142–143.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

Dans la rédaction des recueils en général, mais en particulier dans ceux où les poèmes et les dessins ont été créés séparément (les recueils *L'arlequin*, *Complaintes*, entre autres) et choisis au terme du sujet, nous parlons d'une relation de « coréférence » qui se fait « inter-référence » par la mise en page des éditions. Les termes sont dus à Áron Kibédi Varga qui, par analogie, fait état des rapports entre le texte et l'image par une description formelle selon des catégories grammaticales⁸⁰⁰.

Les deux arts désignent le même objet, le même esprit, indépendamment l'un de l'autre, même s'ils se révèlent bien assortis. La morphologie du placement des textes et des dessins dans le livre crée une œuvre cohérente ou le lecteur est interpellé par une composition texte/image. Le livre poésies/dessins devient un lieu textuel et visuel, un lieu de spatialisation littéraire et picturale. La rédaction et la mise en page évoquent une expérience verbale-visuelle simultanée, une fusion des différents champs d'expression. Il y existe une interférence entre l'image et le texte ; les deux champs d'expression apparaissent simultanément, ils renforcent des rapports très établis entre eux, ils ne sont plus indépendants.

L'approche vise ainsi à étudier dans les textes les rapports entre le lisible et le visible perçus comme de possibles dialogues mutuellement enrichissants. Nous traiterons dans des chapitres séparés ultérieurs, quelques œuvres réalisées conjointement avec les trois peintres Henri-Victor Wolvens, Félix De Boeck et Marcel Delmotte. Deux systèmes sémiologiques à la fois distincts et interdépendants seront mis en parallèle, mettant en évidence les diverses fonctions que remplit l'image – visuelle ou textuelle – dans l'œuvre de Maurice Carême.

⁸⁰⁰ Cf., KIBÉDI VARGA Áron, « Criteria for Describing Word-and-Image Relations », *Poetics Today*, Spring 1989, vol. 10, n°1, Art and Literature I, Duke University Press, 1989, p. 31–53. URL : <http://www.jstor.com/stable/1772554> [consulté le 19/05/2020]

3.1 *Mer du Nord* : Maurice Carême et Henri-Victor Wolvens

Henri-Victor Wolvens (1896–1977) est un peintre belge, né à Bruxelles. Il reçut sa première formation artistique à l’Institut Saint-Luc de Schaerbeek et à l’Académie communal des Beaux-Arts de Saint-Gilles. Il fit ultérieurement une formation en peinture et en sculpture à l’Académie de Saint-Josse-Ten-Noode tout en suivant des cours libres auprès de Labor à Bruxelles. Après son mariage, en 1930, Wolvens se fixa définitivement à Bruges. Principalement peintre de tableaux, il fit également des dessins, des aquarelles, des eaux-fortes. Son art, comme l’éditeur Denijs Peeters le caractérise, « se conjugue étroitement avec la nature et la vie quotidienne, dans leurs multiples péripéties⁸⁰¹ ». Ses œuvres témoignent d’une prédilection pour la lumière, la mer, les interrelations entre l’homme et le paysage, les choses simples et les gestes les plus communs de la vie quotidienne⁸⁰².

Dans le souvenir de son œuvre, le Musée d’Ixelles organisa une exposition des œuvres principales de Wolvens ; c’était à l’automne de l’année 2015. Le titre choisi pour l’exposition fut en lui-même révélateur de son œuvre : *De l’ombre à la lumière*. La presse belge s’en est faite l’écho notamment dans un article signé de Danièle Gillemon, paru dans le quotidien *Le Soir* du 15 juillet 2015. Danièle Gillemon écrit : « Combinant sensualité et force de la construction, Henri Victor Wolvens fut l’un de ceux qui incarnèrent le mieux le rêve de modernité de la peinture belge ». Dans ses œuvres, dira-t-elle, il est « obsédé par l’exploration du pacte indéfectible de la couleur et de la lumière ». Elle poursuit : « [...] la mer dont la lumière chatoyante, captive des fonds, lui apparaissait un peu comme la métaphore de la peinture⁸⁰³ ».

Henri-Victor Wolvens et Maurice Carême prennent contact en 1965 ; c’est, en effet, en cette année que le peintre, fasciné par le recueil *Mère* du poète, l’appela pour lui proposer de réaliser un livre en commun sur la Mer du Nord. Maurice Carême commença par en refuser l’idée. Originaire du Brabant, l’homme de la terre n’imaginait pas écrire un recueil de poèmes sur le thème de la mer. Mais l’idée l’obséda et il entreprit d’écrire des vers sur la mer. Invité

⁸⁰¹ Cf. PEETERS, Denijs, *Henri-Victor Wolvens*, Antwerpen, Artiistenfonds, 1977.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰³ GILLEMONT, Danièle, « Le regard gourmand d’Henri-Victor Wolvens, Retrouvailles, au Musée d’Ixelles, avec l’un des artistes qui incarnèrent le mieux, loin des chapelles, le rêve de modernité de la peinture belge », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles ; mis en ligne le 15/07/2015. URL : <https://www.lesoir.be/art/937151/article/culture/arts-plastiques/2015-07-15/regard-gourmand-d-henri-victor-wolvens> [consulté le 19/05/2020]

dans l'appartement du peintre à Coxyde, il continua le travail⁸⁰⁴. Ensemble, le poète et le peintre créeront ainsi, en 1968, un ouvrage d'art, un album de grand luxe *Mer du Nord* comportant 30 poèmes et 30 dessins gravés ; cet ouvrage fut édité en 400 exemplaires, dont 50 furent signés par les auteurs. Voici un extrait de la lettre que Wolvens écrivit à Carême le 15 juillet 1968 pendant la préparation de l'édition :

Cher ami Carême
Voici un projet.
J'ai déjà envoyé chez De Schutter 53 dessins sur la « Mer du Nord »
On en choisira une trentaine – farde – de grand luxe. 1^{er} projet qui me semble très valable :
Je fais faire un double volet ce qui veut dire que tu pourras plus ou moins suivre certains
de mes dessins ... plus inspirer de nouveaux poèmes.
La farde donc « Mer du Nord » 30 dessins inédits de Wolvens et 30 poèmes inédits
choisis sur la « Mer du Nord ».[...]
Au revoir, cher ami et vive la « Mer du Nord » chantée par Carême et Wolvens⁸⁰⁵.

À la suite de ce premier travail en commun, le poète édita, en 1971, le recueil du même titre *Mer du Nord* comportant 161 poèmes, avec la mer pour thème, et 10 dessins du peintre. Le poète les dédia « À mon cher ami, Henri-Victor Wolvens, dont l'amour pour la mer du Nord m'a incité à écrire ces poèmes⁸⁰⁶ ». Ce fut le deuxième livre en commun contenant des dessins de Wolvens. L'inspiration et l'admiration étaient réciproques entre les artistes. En témoigne une lettre du peintre au poète :

Cher ami, vous avez décrit cette mer d'une façon géniale unique, c'est pour moi formidable, et aujourd'hui réalisé, je suis très fier d'avoir aidé Carême à dire sa chanson, son cri de lumière, la mer du nord vue à travers le cœur de Carême. Il y a un monde nouveau.
Ce qu'il y a de formidable pour moi, c'est que vous n'avez pas subi Wolvens, pas plus que Wolvens Carême ne l'a subi antérieurement, et cependant cela se complète. Il y a peut-être de Carême en Wolvens comme il du Wolvens en Carême⁸⁰⁷.

Le travail se prolongea entre eux ; plusieurs livres ont été édités en collaboration : *À cloche-pied*, la couverture de *La cage aux grillons* (4^e et 5^e éditions), deux recueils de poèmes pour les enfants parus en 1968 ; *Marianne*, un album de luxe fait pour la fille de Wolvens, publié en 1972 ; *Brabant*, troisième édition de 1976 qui contient 7 dessins de Wolvens, et *Au clair de la lune*, paru en 1977. Voici un extrait du recueil *Marianne* qui en rend compte par une forte référence à la peinture :

Elle me dit qu'à votre fenêtre,

⁸⁰⁴ Cf. CARÊME, Maurice, *Mon évolution poétique*, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême. Cf. BURNY, Jeannine, *Le jour s'en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 122–130. Cf. JOIRET, Michel, « Maurice Carême et la mer du nord », *In* JOIRET, Michel, en collaboration avec LANS, Noëlle, *Voyage en pays d'écriture*, Ixelles, Éditions M.E.O., 2017, p. 181–182.

⁸⁰⁵ WOLVENS, Henri-Victor, Lettre à Maurice Carême, écrite le 15 juillet 1968. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁸⁰⁶ CARÊME, Maurice, *Mer du Nord* (1971), *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁰⁷ WOLVENS, Henri-Victor, Lettre à Maurice Carême, 1966. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

Marianne,
Le silence a mis comme un grand cadre,
Et que la nuit ingénue s'apprête
À vous peindre là comme vous êtes⁸⁰⁸.

Maurice Carême était également fasciné par les œuvres de Wolvens ; une inspiration réciproque se créa entre eux. Dans le poème *Le peintre de la mer* du recueil *Mer du Nord*, le poète met en vers la force de présentation par l'art de son ami peintre.

À force de peindre la mer,
Il se prit un beau jour pour elle.
Il se mit à tanguer sur terre
Comme une grande balancelle.

Puis il se vit avec son ombre
Presque bleue sur le sable fin
S'en aller jusqu'au bout du monde
Le long d'une plage sans fin.

Il eut bientôt ses ports, ses phares.
Des paquebots voguaient à l'aise
Dans l'eau jaune de ses regards.

Et, à cheval sur une chaise,
Il entendait, dans son silence,
Se heurter des vagues immenses⁸⁰⁹.

Dans la réalisation de l'album de luxe *Mer du Nord*, le poète se laissa nettement inspirer par les dessins de Wolvens. L'image de la mer est renforcée par la représentation picturale, les dessins sont déclencheurs d'une création verbale, où le poème devient une variation textuelle libre sur la mer. Dans cette édition, 30 poèmes et 30 dessins des deux artistes sont ainsi associés. Les poèmes de cet album seront repris dans le deuxième livre de Carême sur la Mer du Nord, où sont très présentes les empreintes de ce travail en commun et l'expérience de représentation du peintre. Dans l'analyse qui suit, nous relevons des exemples de deux recueils en y précisant les traits picturaux chez le poète et sa sensibilité pour les images à représenter⁸¹⁰.

Le poète aborde souvent dans ses poèmes les ressemblances entre le peintre et le poète, entre les traces peintes et les traces écrites qui créent la mer, les « constellations » éphémères dont il rend compte. Ainsi dans le poème *Il faut en prendre ton parti* :

Mots et couleurs – oiseaux lâchés –
T'auront tour à tour étoilée
De constellations nouvelles.

⁸⁰⁸ CARÊME, Maurice, « Lettre de Montmédy », *In Marianne, Op. cit.*, p. 26.

⁸⁰⁹ CARÊME, Maurice, « Le peintre de la mer », *In Mer du Nord* (1971), p. 167.

⁸¹⁰ Les deux références seront signalées dans les notes en bas de pages. Dans l'édition de grand luxe, les poèmes sont numérotés de 1 à 30 que nous mentionnerons.

Oh ! je sais, rien n'est éternel⁸¹¹ !

Dans le poème *Sur ma page*, le poète se contente de suivre les gestes du peintre :

Je peins la verte éternité
Sur cette feuille de papier.

Je ne dis pas évidemment
Que cela soit très ressemblant.

Mais j'avoue que je m'en contente.
Ne puis-je pas – si bon me semble –

Mettre ici pêle-mêle, ensemble :
Ciel, mer, plage, soleil, nuages

Et cet étrange personnage
En une ligne sur ma page⁸¹² ?

Le pêle-mêle poétique se veut souvent, au départ, un discours descriptif des images. Ainsi, les énumérations du poème *Port de pêche* (Fig. n°3) :

Clameurs, moteurs, flâneurs, pêcheurs,
Tout cela fait un tel tapage
Que les vagues deviennent sages
Et s'enroulent avec douceur⁸¹³.

Dans le poème *Plein soleil*, une même énumération est présente : les maillots de couleur, les parasols, les cabines, les coquillages sur la plage. Tout est inventorié, même les tapages, les mouvements avec une répétition qui rythme le vers : « Tout va, tout rit, tout vient, tout court, tout luit, tout bouge / Et, dressé sur le quai tel un coq sur la paille, / Un drapeau, sans arrêt, jette son grand cri rouge⁸¹⁴. » La synesthésie (« cri rouge ») ferme le poème créant un effet visuel et auditif très vif. Le tapage des cités balnéaires, ces agglomérations particulières, sont représentées textuellement et visuellement. (Fig. n°4)

Les personnages souvent représentés sur les dessins semblent des « taches mobiles », comme Georges Marlier l'écrit dans son livre sur le peintre : dans les tableaux de Wolvens « on voit les êtres humains réduits à des atomes qui s'agitent frénétiquement en tous sens au sein des éléments : l'eau, l'air et le feu solaire⁸¹⁵ ». Les choses sont à la fois présentes et absentes, souvent vagues, indistinctes, elles donnent l'impression d'inachèvement. Les blancs du papier jouent un rôle capital, suggèrent la mer invisible, éternelle, la mer à l'infini. Au lieu de vouloir fixer et stabiliser l'apparence des éléments autour de la mer, les choses sont en train de se transformer, de se précipiter vers la mer, vers ce large ou ce point éternel, dessiné

⁸¹¹ CARÊME, Maurice, « Il faut en prendre ton parti », *In Mer du Nord* (1968), n°30 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 183.

⁸¹² CARÊME, Maurice, « Sur ma page », *In Mer du Nord* (1968), n°29 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 178.

⁸¹³ CARÊME, Maurice, « Port de pêche », *In Mer du Nord* (1968), n°5 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 15.

⁸¹⁴ CARÊME, Maurice, « Plein soleil », *In Mer du Nord* (1968), n°2 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 22.

⁸¹⁵ MARLIER, Georges, *Henri-Victor Wolvens*, Bruxelles, Arcade, 1963, p. 172.

et écrit par les auteurs. Dans l'extrait suivant l'image des chaises longues de la plage évoque la question d'équilibre dans ce mouvement permanent. (Fig. n°5)

Savoureraient-elles le prix
De se sentir en équilibre
Dans ce qui bouge à l'infini⁸¹⁶ ?

Dans les deux expressions artistiques, les choses animées participent à la fois à la réalité la plus strictement observée et à l'imagination. La personnification des chaises et des cabines dans les vers, ainsi que les associations libres, par rapport aux images des dessins, animent les poèmes. Dans le poème *Les parasols*, par exemple, la forme des parasols et la toile d'araignée sont mises en corrélation. (Fig. n°6)

Quelles araignées de soleil
Vous ont tissés, grands parasols ?
Tous, vous cachez si bien les belles
Qui, pareilles à des abeilles,
Sont prises dans vos toiles folles⁸¹⁷.

Un autre exemple figure dans le deuxième livre *Mer du Nord* (1971) où la file des réverbères⁸¹⁸ devient une chaîne qui décore la mer : « La mer a mis son long collier de réverbères⁸¹⁹ ». (Fig. n°7) Dans la comparaison suivante, la solennité de la mer est intensifiée : « des voiliers qui passent / Sur les lointains luisant tel un autel de marbre⁸²⁰ ».

Dans les poèmes, les images visuelles sont renforcées par la richesse des couleurs : cabines, drapeaux, grands parasols, autant d'objets à faire éclater les couleurs, les tons vifs. Le poète joue avec les couleurs, comme le peintre colore l'entourage. Voici, à ce propos, un extrait du poème *Comment ne pas te reconnaître* :

Blanche au couteau des brise-lames,
Verte au bord de la rue en pente,
Rouge pour les rois de légende,
Grise ou bleue, de cendre ou de flamme,
[...]
Et ton parfum d'eau et de ciel,
En fondant sur ma bouche, ô mer,
A la saveur de l'éternel⁸²¹.

⁸¹⁶ CARÊME, Maurice, « Les chaises », *In Mer du Nord* (1968), n°20 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 146.

⁸¹⁷ CARÊME, Maurice, « Les parasols », *In Mer du Nord* (1968), n°3 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 46.

⁸¹⁸ Cette file des réverbères « le long des plages » apparaît également dans un autre poème dans le recueil *Le sablier* où la chaîne lumineuse prend un sens de dévotion. « Et, patiemment, les réverbères / Alignant leurs hautes lumières, / À l'infini, le long des plages, / Reprennent leur pèlerinage. » CARÊME, Maurice, « Un volet claqué sur la rade », *In Le sablier*, p. 44.

⁸¹⁹ CARÊME, Maurice, « Soir de juin », *In Mer du Nord* (1971), p. 80.

⁸²⁰ CARÊME, Maurice, « Que dire à cette mer ? », *Ibid.*, p. 35.

⁸²¹ CARÊME, Maurice, « Comment ne pas te reconnaître ? », *In Mer du Nord* (1968), n°6 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 63.

L'espace pictural est également animé d'effets sensoriels divers : olfactifs (« parfum d'eau et de ciel ») et gustatifs (« la saveur de l'éternel »). Nous citons d'autres exemples où l'effet auditif est présent : entendre « les brise-lames / S'interpeller comme des femmes⁸²² » ; « ses lames gémir⁸²³ ». Le dernier extrait est tiré du poème *Comment recommencer la mer* où l'effet tactile est exprimé par les vers suivants : « le vent âpre qui la mord » ; la mer avec sa profondeur « Elle roule avec ses marées / Au fond de toutes les pensées. » Au début du poème, le poète pose la question : comment « La faire tenir dans mon verre ? » ou dans « mon vers », possible consonance. La mer attire fortement par sa capacité de faire sentir. Dans le poème *Charmes*, être en face de la mer, c'est cueillir des sensations dans l'air : « Des rumeurs de cloches, des cris, / De lourds parfums de goémons. / Des reflets d'hippocampes gris / Tournoyaient autour de son front⁸²⁴ ».

Dans l'environnement marin, les éléments naturels se mélangent facilement, des images interverties entre l'air, l'eau et la terre sont semences dans les poèmes. La « symbiose des substances », au terme bachelardien, se réalise entre la mer et le ciel : « Un nuage parfois comme un long poisson blanc / Quittait la vague et venait nager dans le vent⁸²⁵. » ; « Le ciel a laissé ses étoiles / Tomber à l'aube sur la mer / Qu'elles inondent de lumières⁸²⁶ » ; et entre la mer et de la terre : « Et c'est un va-et-vient de longs reflets cuivrés / Que la terre et la mer ne cessent d'échanger⁸²⁷. » Dans une simple situation météorologique – *Pluie sur la mer*, titre du poème – l'apparition de l'écume blanche mise en corrélation avec une aile d'ange crée l'atmosphère transcendante dans la dialectique du haut et du bas : la verticalité de la pluie et les plumes abaissées de l'aile d'ange.

Chaque vague se meut avec un tel silence
Que l'on devine, à la blancheur de son écume.
L'éclat mal retenu d'une aile d'ange
Dont s'abaissent les plumes⁸²⁸.

La mer présente une grande cohésion, capable d'une invasion à l'intérieur de la chambre et d'entrer dans l'intimité personnelle et artistique ; mais jamais destructrice, la mer n'atteint pas un degré de dispersion et d'imprévisibilité, elle est menée à la baguette de l'artiste. (Fig. n°8)

De quelques bons coups de pinceau,

⁸²² CARÊME, Maurice, « C'est dimanche », *In Mer du Nord* (1971), p. 19.

⁸²³ CARÊME, Maurice, « Comment recommencer la mer », *In Mer du Nord* (1968), n°4 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 21.

⁸²⁴ CARÊME, Maurice, « Charmes », *In Mer du Nord* (1971), p. 23.

⁸²⁵ CARÊME, Maurice, « J'avais sur la mer », *Ibid.*, p. 188.

⁸²⁶ CARÊME, Maurice, « C'est dimanche », *Ibid.*, p. 19.

⁸²⁷ CARÊME, Maurice, « La mer est toute en or », *Ibid.*, p. 27.

⁸²⁸ CARÊME, Maurice, « Pluie sur la mer », *Ibid.*, p. 30.

Il la coucha, la caressa
Et, lui décuplant son éclat,
La fit tenir dans un tableau⁸²⁹.

Dans le poème, *Je venais de loin*, la mer interpellée en intimité, crée une alliance entre le poète et la mer, une fusion, la possibilité d'une pénétrabilité : « Il n'y a plus un seul voilier / Qui, glissant par hasard sur toi, / Ne passent pas à travers moi⁸³⁰. » Le « je » lyrique atteint la fusion avec la nature, dont son chant dérive. Dans cette relation, le poète n'est qu'un intermédiaire, il devient élément composant, il fait partie de l'ensemble.

Dans le poème, *La mer a tes yeux*, l'unification se traduit par le miroitement des yeux, dans une confusion de voir et d'être vue :

La mer a tes yeux,
La mer qui est bleue
Quand tu la regardes.
Que dire à la mer
Lorsque, par mégarde,
Elle me regarde⁸³¹ ?

La pénétration par les yeux, la corporalité de la mer, le saisissement réciproque sont exprimés dans le poème *Mer du Nord* où la mer prend corps sous la plume du poète. Le poème figure dans les deux livres en tant que poème introductif.

Je sais, mer du Nord, tu es là
Si grande, si nue devant moi.

Pour enlever ta robe d'aube,
Le ciel entier ne suffit pas.

Et pourtant, mer, je te prendrai,
Tu te traîneras à mes pieds.

D'un mot plus fascinant qu'un charme,
Je réveillerai tes vacarmes.

Je te donnerai la couleur,
La courbe heureuse de mon cœur.

Et tu te coucheras sans voir
Que tu tiens toute dans mes yeux

Avec mon étoile du soir
Piquée au bord de tes cheveux⁸³².

Ainsi dessinée et écrite par le peintre et le poète la mer, sans forme, prend corps. Dans le poème cité ci-dessus, semblable à un corps féminin, habillé, allongé, avec des cheveux, la mer est présentée, appelée, saisie par le contemplateur. Elle est captivée et elle captive.

⁸²⁹ CARÊME, Maurice, « Dans la chambre », *In Mer du Nord* (1968), n°18 ; *In Mer du Nord* (1971), p. 11.

⁸³⁰ CARÊME, Maurice, « Je venais de loin », *In Mer du Nord* (1971), p. 26.

⁸³¹ CARÊME, Maurice, « La mer a tes yeux », *Ibid.*, p. 96.

⁸³² CARÊME, Maurice, « Mer du Nord », *In Mer du Nord* (1968), n°1 ; « Je sais... », *In Mer du Nord* (1971), p. 9.

3.2 *Complaintes* : Maurice Carême et Félix De Boeck

Félix De Boeck (1898–1995), peintre de renommée internationale, a vécu toute sa vie à Drogenbos (périphérie Bruxelles), une commune où se trouve aujourd’hui le *FeliXart Museum* situé à côté de la ferme familiale. Pour garder son indépendance financière, il décida de suivre les pas de son père dans la ferme familiale tout en se consacrant à la peinture. Il avait une vie très réglée dans l’organisation de son temps ; six jours de travail dans les champs pendant lesquels il rassemblait des impressions pour ses tableaux, le dimanche dans son atelier où il peignait du matin au soir. Il décrit ainsi son rythme de travail, propos recueillis par Jan De Kelver dans son catalogue *Félix De Boeck – Museum* publié un an après la mort du peintre.

Le dimanche, je n’ai pas besoin de chercher l’inspiration. La création picturale, je l’ai déjà en moi. Peindre, pour moi, est une manière de prier. Pendant la semaine, j’aspire au dimanche. En d’autres termes, mon but est de peindre. Et le dimanche soir, je suis heureux, car je sais que le lendemain, je pourrai à nouveau me dépenser physiquement. Grâce à ce passage permanent de l’activité spirituelle à l’activité physique et inversement, ma vie a été parfaitement équilibrée⁸³³.

Dans son art, il y eut plusieurs périodes ; passant par du postimpressionnisme au fauvisme, puis à l’expressionnisme, Félix De Boeck équilibra l’art abstrait et le figuratif⁸³⁴. Il fut autodidacte et authentique, créant une œuvre incomparable imprégnée d’une profonde spiritualité. Ses contemporains, le peintre et poète Pierre-Louis Flouquet (1900–1967) introduit, pour décrire son originalité, une nouvelle expression : « Expressionisme spirituel⁸³⁵ » ; l’écrivain Charles Plisnier (1896–1952) le nomme « Imagier de l’éternel⁸³⁶ ».

Félix De Boeck et Maurice Carême firent connaissance en 1921 à propos de la revue littéraire *La Revue indépendante* dont Maurice Carême fut rédacteur en chef⁸³⁷. Ils se rencontrèrent plus tard, en 1926, au vernissage de l’exposition du sculpteur Gustave Van Gompel qui avait taillé et exposé leurs bustes. Après l’exposition, – venus reprendre les sculptures et rentrant ensemble, chacun avec sa propre tête sous le bras –, ils entamèrent une conversation plus profonde qu’ils continuèrent d’entretenir pendant plusieurs années⁸³⁸. Maurice Carême décrit ainsi cette rencontre : « Un regard franc et direct, une poignée de main vigoureuse, une conversation où nos cœurs trouvaient si naturellement les mots pour

⁸³³ DE KELVER, Jan, *Félix De Boeck – Museum*, Catalogue, Rhode-Saint-Genèse, Demol, 1996, p. 8.

⁸³⁴ Cf. WOUTERS, Peter, « Félix De Boeck (1898–1995). Fermier et pionnier avant-gardiste », *FeliXart Museum*, Gent, Catalogue, 2013.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁸³⁶ MATTHIJS, Georges-Marie, *Félix De Boeck*, Bruxelles, Éditions Libro-Sciences, 1978, p. 28.

⁸³⁷ Cf. FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique, Op. cit.*, p. 3.

⁸³⁸ Cf. BURNY, Jeannine, *Le jour s’en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême, Op. cit.*, p. 212.

s'exprimer que l'on eut pu croire que c'est eux qui se parlaient, et je découvrais non seulement un artiste, mais un homme, et quel homme⁸³⁹ ! » Son admiration devant l'artiste, il l'exprima également dans un poème intitulé *Un homme simple*, dédié au peintre Félix De Boeck, poème publié plus tard dans le recueil *L'envers du miroir* en 1973.

Il puisait de l'eau,
Il cassait du bois.
L'ombre des oiseaux
Étoilait son toit.

Il semait du blé,
Il fauchait du foin.
Le coteau entier
Riait dans son pain.

Il était si simple
Que ses yeux, en mai,
Pour tous fleurissaient
Comme des jacinthes.

Et, quand il priait,
Tout seul sous son toit,
Jésus, dans son ombre,
Regardait le monde
À travers ses doigts⁸⁴⁰.

Le peintre accueillit ainsi le geste du poète : « Il va de soi que je suis flatté par le poème inédit que vous avez l'intention de me dédier. Je m'y retrouve comme dans certains de mes autoportraits et j'en suis ravi et heureux⁸⁴¹. »

Félix De Boeck contribua à la réalisation de deux recueils du poète : *Complaintes*, paru en 1975, avec 32 dessins du peintre et *Brabant*, troisième édition en 1976 qui contient, en plus des 14 dessins de Félix De Boeck, ceux de Henri-Victor Wolvens et de Hubert Malfait⁸⁴². Le peintre et le poète réaliseront aussi des séries d'eaux-fortes en commun où des dessins et des poèmes sont associés. Félix De Boeck créa également deux portraits du poète en 1972 et en 1979, un an après le décès de Carême. Après la mort du poète, De Boeck rendit ainsi hommage devant son ami : « Je suis Flamand, Maurice Carême est Wallon. Je le connais depuis notre première rencontre au lendemain de la première guerre mondiale. Depuis lors je l'aime et je l'admire. Carême est un mystique de la poésie⁸⁴³. »

⁸³⁹ CARÊME, Maurice, *Article sur Félix De Boeck* ; manuscrit non daté, conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁸⁴⁰ CARÊME, Maurice, « Un homme simple », *In L'envers du miroir*, p. 8.

⁸⁴¹ DE BOECK, Félix, Lettre non datée écrite à Maurice Carême, mais sans doute avant la parution du recueil *L'envers du miroir* en 1973. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁸⁴² CARÊME, Maurice, *Brabant*, 3^e édition, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1976, illustré de 14 dessins de Félix De Boeck, 6 dessins de Hubert Malfait et 7 dessins de Henri-Victor Wolvens.

⁸⁴³ DE BOECK, Félix, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

La rédaction du recueil *Complaintes* fut réalisée au terme de l'entretien : Félix De Boeck ouvrit ses cartons avec des centaines de dessins existants qui correspondaient non à l'illustration des poèmes mais à l'esprit des vers du livre, en particulier de sujets existentiels⁸⁴⁴. Voici quelques-uns de ces sujets : le paysan en travail, la maternité, l'enfant mort, la souffrance, la mort, le Christ crucifié.

Le travail du fermier fait partie du quotidien du peintre. Il crée en 1944 un *Triptyque du travail* (*Semelles, Moisson, Bêchage*⁸⁴⁵), en sacralisant la culture de la terre. Carême, lui aussi chante les labours dans ses poèmes. Dans le recueil *Complaintes*, le poème *Les paysans*⁸⁴⁶ est accompagné d'un dessin de bêchage de Félix De Boeck (Fig. n°9). Les mains et les pieds sont fortement mis en valeur : vu du bas vers le haut, les parties du corps agrandies à l'avant-plan sont ainsi mises en évidence et mieux précisées. Le rapport de l'ensemble aux éléments partiels ainsi que les relations entre les parties du corps rendent plus perceptible le geste mis ainsi en relief. Nous trouvons la même technique sur le dessin qui accompagne le poème *Complainte du chemineau* (Fig. n°10). Le corps, ses appuis et ses contacts montrent l'approche physique que De Boeck y a intériorisée, voire, en quelque sorte, spiritualisée. Par des fonds circulaires, le peintre donne au corps une « perspective sphérique⁸⁴⁷ » dans laquelle les mains et les pieds agrandis font partie d'un tout.

Chez Carême, l'évocation du corps, de la posture du corps, des parties du corps, rend également compte d'une signification. Par exemple, dans le poème *Complainte du chemineau*, la posture, les mouvements connus, instinctifs sont décrits consécutivement.

Il déposa son sac de roulier.
Il enleva ses pesants souliers.
Et, sous le ciel qui luisait très haut,
Il se coucha, recru, sur le dos.

Puis, ainsi qu'il le faisait enfant,
Sans le savoir, il joignit les doigts⁸⁴⁸,

Dans le poème *Complainte du pauvre* du même recueil, la position du corps introduit à une forme d'existence intérieure : « Succomber dans mon coin. [...] Mais je suis toujours là / Debout dans la lumière⁸⁴⁹ ». Dans le poème *Tant de pas d'hommes !*, les pieds sont convoqués par la ritournelle des pas, exprimant la fragilité humaine :

Tant de pas d'hommes sur la terre
Qui vont et viennent dans le vent

⁸⁴⁴ Cf. BURNY, Jeannine, *Le jour s'en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 215.

⁸⁴⁵ MATTHIJS, Georges-Marie, *Félix De Boeck*, *Op. cit.*, pages non numérotées.

⁸⁴⁶ CARÊME, Maurice « Les paysans », *In Complaintes*, p. 98.

⁸⁴⁷ WOUTERS, Peter, « Félix De Boeck (1898–1995). Fermier et pionnier avant-gardiste », *Art. cit.*, p. 24.

⁸⁴⁸ CARÊME, Maurice « Complainte du chemineau », *In Complaintes*, p. 40.

⁸⁴⁹ CARÊME, Maurice « Complainte du pauvre », *Ibid.*, p. 9.

Et, sous chaque pas, la poussière
De ceux qui sont passés avant⁸⁵⁰ !

Évoquant les pas ou les pieds, nous trouvons selon leurs expressions poétiques : le « pas résigné⁸⁵¹ », les « pieds las de s'en aller⁸⁵² », les « jambes de bois⁸⁵³ », référence aux horreurs de la guerre.

La valeur expressive des mains a son importance tout autant dans les poèmes que dans les dessins. Des actions et des attitudes de la vie intérieure s'expriment ainsi par le jeu des mains. Chez Carême, des mains tristes, basses, vides apparaissent, piquées de « flots d'orties⁸⁵⁴ ». Elles portent les empreintes du travail : « ces mains durcies⁸⁵⁵ » ; ou celle du temps : « sur le dos des mains, / Le même temps qui passe⁸⁵⁶ ». Des mains tendues, « la paume ouverte de Dieu⁸⁵⁷ » surgissent également ; comme les « doigts tachés d'encre⁸⁵⁸ » ; mais aussi l'évocation que le poète fait de son propre geste :

Je suis ici devant la mer,
La plume en main tout comme si
La perfection de l'univers
Tenait dans les vers que j'écris⁸⁵⁹.

Félix De Boeck était très attiré par les mains. Jan De Kolver, dans son catalogue sur l'œuvre du peintre, cite les réflexions de l'artiste :

Le jeu des mains se retrouve en permanence dans mon œuvre. Des mains qui se tordent et s'agitent, qui cherchent. Des mains qui recourent le corps en signe de désespoir et de désolation. Des mains qui s'ouvrent dans un geste de prière. Des mains qui se tendent vers vous. Des mains qui s'offrent. Le thème du « Don de soi » touche chacun de nous⁸⁶⁰.

Dans son œuvre, De Boeck peint bien des expressions du jeu des mains. Dans le recueil *Complaintes*, le dernier dessin du peintre est celui de mains jointes (Fig. n°11) qui, en forme de cercle, sont comme un signe de recueillement et de saisissement. Le poème *Il y a...*, qui y est juxtaposé fait, – par le parallélisme des vers et la reprise, dans les deux derniers vers, des mots finaux des vers précédents –, figure d'un chapelet s'entrelaçant dans les doigts pour ne former qu'un seul ensemble circulaire.

Dans la nuit, il y a la lune ;
Le jour, il y a le soleil.
Dans ma tête, il y a la lune

⁸⁵⁰ CARÊME, Maurice, « Tant de pas d'hommes ! », *Ibid.*, p. 77.

⁸⁵¹ CARÊME, Maurice, « Le long de la mer », *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵² CARÊME, Maurice, « Complainte de Notre-Dame », *Ibid.*, p. 27–28.

⁸⁵³ CARÊME, Maurice, « Jambes de bois », p. 18 ; « Complainte de l'invalidé », *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵⁴ CARÊME, Maurice, « On dit que les morts... », *Ibid.*, p. 113.

⁸⁵⁵ CARÊME, Maurice, « Complainte du pêcheur », *Ibid.*, p. 146.

⁸⁵⁶ CARÊME, Maurice, « Nul ne répond jamais », *Ibid.*, p. 49.

⁸⁵⁷ CARÊME, Maurice, « Complainte du moine mourant », *Ibid.*, p. 78.

⁸⁵⁸ CARÊME, Maurice, « La mort d'un poète », *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵⁹ CARÊME, Maurice, « In secula seculorum », *Ibid.*, p. 172.

⁸⁶⁰ DE KOLVER, Jan, *Félix De Boeck – Museum, Op. cit.*, p. 30.

Et le soleil.

Dans la rue, il y a des arbres ;
 Dans la campagne, des châteaux.
 Dans ma tête, il y a des arbres
 Et des châteaux.

Sur la mer, il y a des voiles ;
 Derrière les nues, des étoiles.
 Dans ma tête, il y a des voiles
 Et des étoiles.

Sur la terre, il y a le ciel ;
 Dans le ciel, il y a les dieux.
 Et j'ai, dans la tête, le ciel
 Et tous les dieux⁸⁶¹.

Les mouvements circulaires sont multiples sur les dessins. Ils y apparaissent comme « élément de langage⁸⁶² ». Tels sont les dessins suivants : celui évoquant la maternité (Fig. n°12) qui est juxtaposé au poème *Complainte de l'enfant Jésus*⁸⁶³ ; celui des funérailles d'un enfant mort évoqué par « le cri des diagonales et le silence apaisé des cercles⁸⁶⁴ » (Fig. n°13) joint au poème *L'enterrement*⁸⁶⁵ ; ou ceux du Christ en croix, en perspective (Fig. n°14).

L'aveu de Félix De Boeck : « Le jeu des cercles confère à mon œuvre une allure spatiale et cosmique⁸⁶⁶ ». Le dessin juxtaposé au poème *Écoutez...* représente la même figure du corps du Christ en croix (Fig. n°15). La perspective choisie qui oriente à la fois vers l'unité d'un cercle selon la courbure de la main et vers l'éclatement par la main agrandie comme presque tendue, au premier plan, donne à l'ensemble l'impression que le dessin tourne, comme appelé par un mouvement ascendant. Le poème qui y est joint fait référence tout à la fois à la naissance du Christ à Bethléem, au berceau ou au mouvement circulaire de l'univers.

Oh non ! il a suffi d'un bœuf
 Pour faire naître un monde neuf,

 De la naïveté d'un âne
 Pour donner aux choses une âme,

 D'un fragile berceau de paille
 Pour faire tourner à l'envers

 Toutes les roues de l'univers⁸⁶⁷.

⁸⁶¹ CARÊME, Maurice, « Il y a... », *In Complaintes*, p. 175.

⁸⁶² MATTHIJS, Georges-Marie, *Félix De Boeck, Op. cit.*, p. 13.

⁸⁶³ CARÊME, Maurice, « Complaintes de l'enfant Jésus », *In Complaintes*, p. 136.

⁸⁶⁴ MATTHIJS, Georges-Marie, *Félix De Boeck, Op. cit.*, p. 19.

⁸⁶⁵ CARÊME, Maurice, « L'enterrement », *In Complaintes*, p. 127. Quatre des cinq enfants de Félix De Boeck ont perdu la vie avant l'âge d'un an. Le drame de la mort le préoccupe ; la souffrance de ces deuils trouve écho dans ses œuvres. Henri Van Daele écrit dans sa monographie parue en 1985 : « Il met autant de crudité à dépeindre la mort, qu'il met de tendresse à façonner à l'aide de cercles une mère et un enfant. » Cité par DE PUYDT, RAOUL MARIA, *Félix De Boeck, Oostkamp, Stichting Kunstboek*, 2004, p. 54.

⁸⁶⁶ DE KELVER, Jan, *Félix De Boeck – Museum, Op. cit.*, p. 24.

⁸⁶⁷ CARÊME, Maurice, « Écoutez... », *In Complaintes*, p. 23.

3.3 *L'envers du miroir, Figures : Maurice Carême et Marcel Delmotte*

Marcel Delmotte (1901–1984) est un peintre belge, né dans la partie francophone de Belgique (Charleroi), « l'enfant de ce Hainaut humanitaire⁸⁶⁸ » – comme le nomme Paul Caso, critique d'art. Il demeura toute sa vie dans cette région, il y fréquenta l'atelier libre dirigé par Léon Van Den Houten à l'Université du Travail de Charleroi, période qui marquera son itinéraire artistique. Il se souvient de cette époque :

[...] j'ai dessiné d'après l'antique et d'après nature dans un atelier libre situé dans les locaux de l'Université du Travail à Charleroi [...] L'étude des marbres m'a révélé un univers nouveau : la magie de la tache. La tache contient tout. Parce qu'elle est informe, elle peut se métamorphoser. Elle éveille en nous un monde d'images qui est une synthèse de toutes les sensations dont notre esprit et notre mémoire ont perdu jusqu'à la trace⁸⁶⁹.

La technique de l'imitation du marbre, le travail de la pierre, les métiers du bâtiment lui procurent – avoué Marcel Delmotte – « une connaissance profonde des matériaux employés », « la base solide qui permet d'élaborer l'œuvre d'art⁸⁷⁰. » Fernand André, premier curateur du Musée des Beaux-Arts de Charleroi, le perçoit très intéressé par la « matière » : « Delmotte a accordé un intérêt passionné à la "possession" à la "préhension" – plastique s'entend – du monde extérieur⁸⁷¹. » Georges Waldemar, spécialiste de Marcel Delmotte, le présente comme « le peintre fou de valeurs tactiles⁸⁷² », dont l'art « placé sous le signe des métamorphoses » est un art fantastique⁸⁷³ ; ses figures singulières, les « figures-paysages⁸⁷⁴ » témoignent d'une imagination de merveille. Delmotte lui-même, se définit ainsi : « On me classe surréaliste. On me classe fantastique. Je dis non à tout cela. Je suis un réaliste magique. Un classique du XX^e siècle. [...] Je suis tout simplement peintre. Je peins comme j'aime la peinture⁸⁷⁵. »

C'est par une similitude de la compréhension de l'art que Marcel Delmotte et Maurice Carême se rejoignent dans leurs activités artistiques. Delmotte, le peintre qui définit « l'art » ainsi : « Des yeux qui sentent / Une main qui voit⁸⁷⁶ », se réclame tout comme le poète, de

⁸⁶⁸ CASO, Paul, « Préface », In DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, *Les dessins de Delmotte*, Charleroi, Mecenart Books, 1992, p. 5.

⁸⁶⁹ DELMOTTE, Marcel, « Autobiographie et pensées sur l'art », In WALDEMAR, George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, Édition Max Fourny, 1969, p. 225–227.

⁸⁷⁰ *Idem*.

⁸⁷¹ ANDRÉ, Fernand, « Préface », In *Delmotte par Delmotte*, Bruxelles, Éditions d'Art Lucien De Meyer, 1978, p. 12.

⁸⁷² WALDEMAR, George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, *Op. cit.*, p. 30.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁷⁵ DELMOTTE, Marcel, *Delmotte par Delmotte*, *Op. cit.*, p. 20.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

l'importance d'une simplicité. Il s'exprime ainsi à ce propos : « Le génie de l'homme se trouve dans l'emploi par celui-ci des moyens de tous les jours, des mots simples de tout le monde [...] »⁸⁷⁷. » Après la mort de Carême, Delmotte lui rend hommage : « Profondément humain fidèle à lui-même, Carême vécut en dehors de toutes les chapelles de toutes les divagations esthétiques de son temps. Il s'est exprimé pleinement en employant les mots les plus simples, les mots de tous les jours touchant ainsi le cœur des plus simples des mortels ainsi qu'il a initié les initiés [...] »⁸⁷⁸.

Marcel Delmotte, admirateur de l'œuvre de Maurice Carême, fit plusieurs dessins pour ses livres : *L'envers du miroir* (1973) et *Almanach du ciel* (1973). Voici les propos du poète Marc Chesneau après la parution du dernier recueil : « L'*Almanach du ciel* où poèmes et illustrations forment une unité tant pour l'enchantement de l'esprit que celui des yeux »⁸⁷⁹. » Pour ces deux parutions, le poète et le peintre entretiennent un contact étroit, ils se rendent régulièrement visite et poursuivent des conversations amicales et artistiques. Suite à cet échange, les deux artistes décident de la création d'un troisième recueil, *Figures* (1977) dont le thème sera la femme⁸⁸⁰. Ce dernier recueil fut publié en édition de luxe chez l'Éditeur Fernand Nathan ; il comporte 60 poèmes et 20 dessins. Au-delà des éditions poésies/dessins, il existait un échange et une complicité entre le peintre et le poète. Delmotte réalisa trois portraits de Carême, deux en 1977, le troisième en 1978. Carême lui dédia le poème *Ce rien de ciel* (Fig. n°16) paru dans le recueil posthume *Défier le destin* (1987), poème évoqué précédemment dans le chapitre *L'univers entre le haut et le bas*. Il y exprime toute admiration devant le peintre en acte. Voici le poème cité intégralement :

Il y avait, sur la table, un gros pain ;
 À côté du pain, un couteau
 Et, près du couteau, une pomme.
 Et, devant le pain, le couteau, la pomme,
 Il y avait un homme.
 Tout cela, dites-vous, n'a rien
 Que de banal et même d'enfantin.
 Mais cet homme était peintre.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁷⁸ DELMOTTE, Marcel, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême, 1978. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁸⁷⁹ Cité par MAC DONOUGH, Frédéric, *Marcel Delmotte – Le maître du surréalisme en Belgique*, Charleroi, Édition chez l'auteur, 2009, p. 30.

⁸⁸⁰ Cf. BURNY, Jeannine, *Le jour s'en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 220–228. La belle-fille de Marcel Delmotte, Colette Dendelot se souvient ainsi de leur amitié : « Je ne lui ai pas connu beaucoup de vrais amis. [] Pourtant, il s'est fort bien entendu avec Maurice Carême par exemple, qui l'avait prié d'illustrer plusieurs livres de poèmes (*Figures*, *L'envers du miroir*, *L'Almanach du ciel*). Je possède une photo prise dans l'atelier. On y voit Marcel Delmotte en train de peindre à son chevalet. Derrière lui est assis Maurice Carême qui a l'air de se demander : "Mais comment fait-il pour tirer tout cela d'un simple pinceau ?" » Propos recueillis par CRUYSMANS, Philippe, « Marcel Delmotte familial », *In DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, Les dessins de Delmotte, Op. cit.*, p. 126.

Il peignit donc une table, un gros pain,
À côté du pain, un couteau
Et, près du couteau, une pomme.
Et il y mit ce rien de ciel
Qui fait que tout est essentiel⁸⁸¹.

Le poème débute par une image quotidienne, pareille à une nature morte. Cette description se précise selon le schéma thème-rhème où chaque thème (pain, couteau, pomme) est la reprise du rhème du vers précédent. Cette « thématization linéaire⁸⁸² » sautant d'un détail à l'autre oriente le regard vers la réception de l'image. L'image décrite se répète dans la deuxième partie du poème et aboutit à une affirmation sur l'essence de la force de l'art : l'acte métamorphosant de l'artiste.

Le travail en commun des deux artistes commence par la préparation du recueil *L'envers du miroir* en 1973. L'enquête d'une réalité invisible, une vision intérieure des choses et le pouvoir de concrétiser l'invisible, de le rendre tangible, sont les composants de la langue commune du poète et du peintre. La fiction, le domaine féerique et le réel se confondent aisément sur le dessin et dans les poèmes. À titre d'exemple nous citons le poème *Une fée attendait* avec son illustration, comme deux beaux exemples de la représentation de la dynamique entre la fermeture et l'ouverture, le dehors et le dedans, le bas et le haut relaté dans ce travail.

La forêt avait une porte,
La porte avait un grand trou noir ;
Le trou noir, une grille torse
Et la grille, un loquet d'ivoire.

Mais nul ne passait par la porte.
La forêt n'avait pas de murs
Ni même un semblant de clôture
Et ses allées paraissaient mortes

Un jour pourtant quelqu'un frappa.
La porte s'ouvrit devant lui.
Il aperçut en contrebas
Un grand escalier de granit.

Il déboucha dans un palais.
Une fée l'attendait sachant
Qu'il ne devinerait jamais
Pourquoi depuis si, si longtemps

⁸⁸¹ CARÊME, Maurice, « Ce rien de ciel », *In Défier le destin*, p. 19.

⁸⁸² La « thématization linéaire » est un de trois grands types de progression thématique selon Combettes, outre la progression à un « thème constant » et à des « thèmes dérivés ». Cf. COMBETTES, Bernard, « Ordre des éléments dans la phrase et linguistique du texte », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°13, Linguistiques / Texte, 1977, p. 98–99. URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_13_1_986 [consulté le 19/05/2020]

La forêt avait une porte,
 La porte avait un grand trou noir ;
 Le trou noir, une grille torse
 Et la grille, un loquet d'ivoire⁸⁸³.

La première strophe en ouverture du poème et la dernière en fermeture encadrent le poème de 5 strophes. Ces deux strophes d'encadrement du poème s'appuient en un même temps sur l'image d'une ouverture possible (« avait une porte », « un loquet d'ivoire ») et celle de fermeture (« grille torse »). Le schéma thème-rhème assure le développement linéaire de la « progression thématique⁸⁸⁴ » où l'ouverture et la fermeture s'entremêlent.

La deuxième strophe dissout cette clôture par une description négative : « nul ne passait », « n'avait pas de murs », « ni [...] de clôture ». Mais cette dissolution n'est pas rassurante. La « porte » rime avec l'adjectif « mortes ». C'est la seule strophe qui se termine par des rimes embrassées, par rapport aux rimes croisées des autres strophes. Une strophe qui introduit aussi aux paradoxes de l'univers : paradoxe entre ouverture et fermeture, entre vie et mort.

L'image du poème est réalisée par quelques termes topos : la forêt, le mur, la porte, le trou, l'escalier, le palais, la fée. L'image d'un palais et d'une fée au milieu d'une forêt parvient de l'univers des contes féeriques, comme un monde mystérieux. La forêt comme un domaine profond, cache le secret de ce palais. Il n'y a pas de mur mais il existe pourtant une limite dans cet univers. La porte assure la possibilité d'une pénétration, l'escalier représente le dynamisme du mouvement vertical, entre la descente et l'ascension. Mais le secret reste à deviner.

Le dessin de Marcel Delmotte (Fig. n°17) joint à ce poème, montre le paysage imaginaire, l'entrelacement des éléments naturels (les arbres, ses branches se dirigeant vers les hauteurs) et non naturels (la grille, l'escalier) comme cadre d'une action qui s'intériorise. Tout est vague, mystérieux. Sur le dessin apparaît, en surplus, une fenêtre détachée cachant quelque chose, et représentant un autre moyen de passage. Le dessin introduit le recueil *L'envers du miroir*, il figure sur la couverture de l'édition⁸⁸⁵. (Fig. n°18)

L'énigme d'une fenêtre close figure dans ce même recueil sur un autre dessin placé à côté du poème *Au sommet du coteau*. Devant la fenêtre un arbre dénudé tisse par des ramilles un voile nébuleux et rend le tout vague et incertain (Fig. n°19). La conclusion du poème de Carême thématise à son tour la capacité ou la non-capacité du regard : « Enfin, vide comme

⁸⁸³ CARÊME, Maurice, « Une fée attendait », In *L'envers du miroir*, p. 86.

⁸⁸⁴ COMBETTES, Bernard, « Ordre des éléments dans la phrase et linguistique du texte », *Art. cit.*, p. 98.

⁸⁸⁵ Des éditions de luxe ont été également publiées chez l'Éditeur Fernand Nathan sur papier Japon nacré et Lana, avec le dessin original de Marcel Delmotte en page de garde.

un miroir, / Il regarda tout sans rien voir. » ; état d'accueil qui donne lieu au mystère, à la présence divine « Qui n'est ici en aucun lieu⁸⁸⁶. »

Chez Marcel Delmotte, l'être humain est la mesure des choses, « mensura rerum⁸⁸⁷ », dit Georges Waldemar, spécialiste de Delmotte. L'expérience du corps dans l'espace est au cœur de sa peinture et trouve un écho dans la poésie de Carême. Peinture et poésie transmettent réciproquement des sensations de corporalité et/ou de métamorphose corporelle. Le corps humain se dilate jusqu'à se faire paysage, ou l'inverse, l'anthropomorphisme du paysage. Le poème *Ce que nul n'avait prévu* est une déclaration du pouvoir artistique : le marbre informe (matériau de prédilection de Delmotte) forme un arbre qui se métamorphose dans une femme dont le visage reflète le paysage. Le dessin qui l'accompagne est un portrait de femme dont les mèches se ressemblent à des rinceaux végétaux (Fig. n°20).

D'un modeste débris de marbre,
Il arrivait qu'il fit un arbre.

[...]

Comme cet arbre avait une âme,
Il en fit, un jour, une femme.

Il n'eut pas à s'en repentir,
Car elle avait, dans son sourire,

Le vent bleu, le ciel du printemps,
Le soleil, charmeur de bruants,

Et, ce que nul n'avait prévu,
La colombe sur son poing nu⁸⁸⁸.

La femme et son visage sont à la base de la conception du recueil *Figures*. Celui-ci contient plusieurs portraits et figures de femmes en poésie et en dessin. La conception du recueil et le choix des œuvres pour ce projet ont été faits en commun. Les épures de figures de femmes faites par Delmotte et les poèmes de Carême sont ajustés dans une relation analogique ou métonymique. « Regards éteints, expressions sereines, sobriété⁸⁸⁹ » chez Delmotte ; la mère, la femme adorable, la princesse, la Belle au bois dormant, l'« être adorable / Mi-femme fleur, mi-femme enfant⁸⁹⁰ », la vieille servante avec son visage tourmenté, les fonds des yeux, les sentiments intériorisés chez Carême ; les deux expressions artistiques se rencontrent tout au long du recueil. Parmi les œuvres mises en corrélation, nous présenterons deux exemples d'interférence où le poème et le dessin se font écho.

⁸⁸⁶ CARÊME, Maurice, « Au sommet du coteau », *Ibid.*, p. 12.

⁸⁸⁷ WALDEMAR, George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, *Op. cit.*, p. 16.

⁸⁸⁸ CARÊME, Maurice, « Ce que nul n'avait prévu », *In L'envers du miroir*, p. 118.

⁸⁸⁹ DE MEYER, Lucien, « Du mysticisme à la gestuelle des corps », *In DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, Les dessins de Delmotte, Op. cit.*, p. 14.

⁸⁹⁰ CARÊME, Maurice, « Il pleuvait à Torrents », *In Figures*, p. 10.

Le premier est le poème *Le brouillard*, dédié à Julia Tulkens (1902–1995), poétesse belge de langue flamande. Carême fait sa connaissance lors de ses études à l'École Normale de Jodoigne (près de Tirlemont). Le poème capte, en un moment éphémère et diffus, la métamorphose instantanée du brouillard en femme nue aux « yeux profondément humains » ; le visage de la femme du dessin qui accompagne le poème est voilé par les cheveux comme par des fils flottants qui brouillent son visage. Ce dessin de 1975 a pour titre *La vérité*⁸⁹¹. (Fig. n°21)

Le brouillard monta du marais
Et, s'arrêtant sur le talus,
Se transforma en femme nue.
Elle avait un visage étrange,
Des yeux profondément humains,
Une peau si fine et si blanche
Qu'on aurait pu la croire un ange.
Elle avança sur le chemin
Et, sans un mot, tendit les mains.
Mais, avant même que je puisse
Comprendre ce qui m'arrivait,
Elle se dissolvait dans l'air
Et redevenait plus légère
Que le brouillard sur le marais⁸⁹².

Le deuxième poème choisi porte le titre *Elle avait peur*. Le dessin ainsi que le poème font s'entremêler l'espace et l'homme. Le début du poème contraste le dedans de la chambre : « dont on avait fermé les portes » et le dehors cauchemardesque : « Contre la fenêtre, au dehors, / Glissaient des feuilles mortes » ; « Au loin, montait une rumeur / De biches aux abois. », qui reflète la sensation de la peur projetée dans l'espace pour en arriver à l'intériorisation de l'effroi. Voici les deux dernières strophes du poème :

Était-ce en elle
Que des pas approchaient,
En elle que cette chandelle
Mourait en vains reflets ?

La nuit coulait des murs.
La table même paraissait
Triste tel un enfant perdu
Au fond de la forêt⁸⁹³.

Le dessin fait écho à la comparaison évoquée par les deux derniers vers : à la tristesse et à l'effroi de l'enfant perdu au fond de la forêt. La figure au milieu des arbres, une chandelle en flamme dans ses mains, se confond dans l'espace, ses cheveux comme les branches des arbres ébouriffées. (Fig. n°22)

⁸⁹¹ DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, *Les dessins de Delmote*, Charleroi, Mecenart Books, 1992, p. 77.

⁸⁹² CARÊME, Maurice, « Le brouillard », *In Figures*, p. 26.

⁸⁹³ CARÊME, Maurice, « Elle avait peur », *Ibid.*, p. 54.

*

Si une analyse particulière des recueils s'imposait – où poèmes et dessins se côtoient – c'est sans doute parce qu'ils ont une spécificité propre, mais ce n'est pas leur seule particularité. Ils révèlent aussi une dimension nouvelle du travail artistique, comme le fruit de la relation amicale établie entre Maurice Carême et ses amis peintres. Plus profondément, poèmes et dessins font aussi apparaître la suggestion d'une interférence, voire d'une malléabilité réciproque des arts plastiques et de la poésie.

Le mode pictural et la poésie entrent en dialogue pour exprimer leur souhait commun de donner vie à la matière et mettre en évidence la luminosité et la tangibilité de l'expression poétique. Nous avons vu combien sont présents dans la prose, mais aussi dans la poésie de Maurice Carême, le tangible et le visuel. Et cela, jusqu'à vouloir donner à sa poésie un support, voire une expression, pictural. Il écrit le sensible et fait parler le concret. Ce qu'il voit peut être dit selon les tons et nuances qu'emploierait un peintre. Là où le pinceau pourrait utiliser des nuances de bleu pour faire voir le ciel, Carême le fera en insistant par la reprise de vers subtiles pour dire ce qu'il perçoit. Il multiplie aussi les comparaisons comme s'il s'agissait d'un regard appuyé sur l'espace tangible qu'il a lu ou vu et qu'il veut faire découvrir. Le visible, le lisible et le tangible sont là devant nous ; mais le poète et le peintre se mettent en devoir de les faire émerger de leur pénombre pour que nous les percevions. Forcément, cela nous suggère de remonter jusqu'à l'iconicité de l'écriture pour trouver une « isotopie picturale » dans l'énoncé poétique.

L'évocation des gestes picturaux, les images visuelles fortes, les références aux corps, aux gestes, aux mouvements, aux interactions des hommes avec l'espace, l'opposition et l'équilibre des formes et des mouvements, la circulation entre l'extériorité de la posture descriptive et l'intériorité de leur nature, entre l'espace à la fois clos et ouvert, les mouvements spatiaux entre les extrémités horizontales et verticales, le mouvement circulaire, le rayonnement équilibré des cercles ; tous ces exemples font partie d'un jeu d'ensemble entre les champs textuels et visuels où le dessin et le texte s'interfèrent réciproquement pour créer un espace commun d'expression.

4. Photographie : *Bruges*, la ville visible et lisible

Au terme de notre travail – *La représentation de l'espace et du corps dans l'œuvre de Maurice Carême* – nous souhaitons approfondir, dans un dernier chapitre, l'étude d'un de ses livres qui est unique tant par sa forme que par sa conception. Ce livre s'intitule *Bruges*⁸⁹⁴. Réalisé en collaboration avec le photographe de nationalité italienne, Fulvio Roiter⁸⁹⁵, il contient 60 poèmes et 65 photographies sur cette ville belge. Le recueil fut édité 1963, il donna lieu à trois éditions.

Selon notre fil conducteur – relever la richesse des images et la manière dont elles sont présentes dans l'œuvre de Maurice Carême –, ce livre met en évidence une particularité très spécifique : l'intégration réciproque des poèmes et des photographies pour donner aux images une visibilité significative. Comme si le regard du poète s'arrêtait et fixait de grandes images pour les capter à l'instar d'une photographie.

Le poète écrit, c'est évident ; mais il écrit ses poèmes avec tant de nuances dans l'expression, dans le choix des termes et celui des tons que non seulement il écrit mais il décrit. Ses poèmes deviennent des tableaux qui expriment un ensemble dans son immédiateté selon l'intuition de son auteur. C'est ce que souligne précisément la critique de son temps qui en relève la particularité :

On connaît l'art de Maurice Carême de faire surgir des choses les plus simples, les plus humbles, l'essence même de leur charme, de leur emprise sur les âmes, de leur résonance dans les cœurs. Devant Bruges il semble que ses poèmes soient faits non de mots et de vers, mais de ces impondérables lumières, de ces murmures flânant sur les canaux, de ces tons adoucis de mystère qui carillonnent qui ne cessent de frémir sur la ville, d'en faire vibrer les secrets aux carreaux dépolis des fenêtres fermées⁸⁹⁶.

J'admire comment ton lyrique a su épouser le charme des photographies et comment ton imagination de poète a su ajouter encore à la séduction de la plastique visuelle. L'ensemble forme un concerto où les variations soliste sont soutenues par l'orchestration des images et de la typographie⁸⁹⁷.

Dans cette analyse, nous souhaitons attirer l'attention sur le plaisir de la visualité dont témoigne le livre *Bruges*, en particulier sur l'harmonie que l'image photographique apporte à

⁸⁹⁴ CARÊME, Maurice, *Bruges* (1963), Bruxelles, Arcade, 3^e édition, 1968, photos de Fulvio Roiter.

⁸⁹⁵ Fulvio Roiter (1926–2016), photographe italien de Venise.

⁸⁹⁶ DELEPINNE, Berthe, « Bruges », *L'Éventail*, Magazine de l'art de vivre, Uccle, Belgique, article paru le 31/1/1964.

⁸⁹⁷ LOBET, Marcel, propos cité par MENANTEAU, Pierre, *In Florilège Poétique de Maurice Carême*, Poèmes choisis par MENANTEAU, Pierre, Blainville-sur-mer, L'amitié par le livre, 1969, p. 131.

la poésie, la complicité du texte et de l'image, les liens sémantiques qui se sont tissés entre eux, ainsi que les rythmes qui se répondent entre texte et image.

Maurice Carême et Fulvio Roiter prennent contact en 1960 : le photographe Fulvio Roiter montre au poète les photographies qu'il a prises à Bruges et lui suggère la réalisation d'un recueil commun sur la ville. Le poète accepte l'initiative du photographe et va s'installer à Bruges à l'Hôtel Rubens et Rembrandt où il séjourne plusieurs jours en visite des lieux photographiés par Fulvio Roiter⁸⁹⁸.

Les photographies ont inspiré l'écriture mais le poète s'est bien gardé de décrire les clichés qu'il avait devant les yeux, voire de les commenter. Les images photographiques et les images littéraires s'entrelacent et créent un discours en images sur la ville de Bruges ; l'ouvrage donne un reflet visible et lisible de la ville et peut, dès lors, être « vu » et « lu » en un même temps. Le poète est, dans une même démarche, spectateur et créateur, réalisateur d'une œuvre dans laquelle nous ne pouvons parler de complémentarité mais d'un livre textuel et visuel, d'une rencontre des arts où le visible et le réel objectivement déterminable servent à témoigner d'un réel invisible. Dans ce recueil « image-texte », les deux composantes se renvoient l'une à l'autre leur propre espace de contact ; elles ne se désignent cependant pas pour s'éclairer, mais pour exprimer ce qui résiste à la signification. Les photographies et les images textuelles montrent l'« inimageable⁸⁹⁹ », ce qui n'est pas représenté ; mais en elles, toutefois, quelque chose nous y fait penser et nous mène à en concevoir la présence. C'est la magie d'une présence qui, par ailleurs, tant dans la photographie que dans la poésie, n'est fixée ni visuellement, ni verbalement. L'image est montrée empiriquement et les images de l'espace extérieur conduisent, par leurs perspectives et leurs contours, à la perception d'un espace intérieur, à la détermination de l'identité.

L'ordre de l'album reflète la cartographie du discours : le premier et le dernier poème interpellent la ville et encadrent l'itinéraire qui y est parcouru. L'itinéraire suit des impressions, des images concrètes et allégoriques de la ville : nous parcourons les rues de Bruges le matin, dans le brouillard, nous rencontrons Bruges mélancolique, Bruges des canaux, des ponts et des quais, Bruges des cygnes, Bruges du Béguinage, Bruges et sa procession du Saint-Sang, Bruges en hiver, la ville vue de haut, la ville et ses alentours : les champs, la mer, le port de Zeebruges. À la fin du recueil, Maurice Carême place un portrait

⁸⁹⁸ Cf. BURNY, Jeannine, *Le jour s'en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême*, Op. cit., p. 119.

⁸⁹⁹ BUIGNET, Christine, « Tropismes photographiques indicible et inimageable », In MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MEAUX, Danièle et ORTEL, Philippe (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2008, p. 498.

de Georges Rodenbach en même temps qu'un extrait d'un poème de Rodenbach et un poème qu'il lui destine ; dans celui-ci, il exprime son opposition par rapport à la ville morte de son prédécesseur. Joseph Delmelle commente ainsi l'écartement de ce nouveau visage de la ville de Bruges : « Maurice Carême, quant à lui, est parvenu à se soustraire à l'envoûtement de Rodenbach et au poncif littéraire qui guette la Venise du Nord. Il est parvenu à dissocier la fiction brugeoise de la réalité citadine⁹⁰⁰. »

La mise en page de l'album : l'attention est attirée par la position des photographies et des poèmes ; soit les deux sont juxtaposés en regard sur les pages de gauche et de droite du recueil, soit les photographies occupent la surface de deux pages sur lesquelles figurent des vers significatifs d'un poème. La longueur du texte varie, les textes ne sont pas titrés ; les photographies sont en noir et blanc, à l'exception de quelques-unes en couleurs.

Les éléments concrets, dont le paysage citadin est empiriquement constitué et mis en valeur pour le tourisme, apparaissent dans le texte comme des repères pour la réflexion. Par exemple, les lieux et ses éléments : les quais (quai Vert, quai du Miroir), les berges fleuries, les moulins à vent, le béguinage, les ponts, les rues, les remparts, le tendre réverbère, les pignons tremblants (vus dans le brouillard ou qui miroitent dans l'eau), l'Hôpital Saint-Jean, les canaux, le lac d'Amour, la maison du peintre flamand, Guido Gezelle, la tour de la cathédrale Saint-Sauveur et de l'église Notre-Dame. L'expérimentation spatiale et corporelle, les images de l'espace, les éléments, les objets ordinaires de l'environnement de la ville, la topographie objective servent comme points d'appui de la topologie littéraire pour aider le discours abstrait de la poésie.

Le poète connaît le lieu photographié et dès lors une relation directe se met en place ; dans les poèmes, se dévoile ainsi la Bruges intime du poète. L'emploi de la 2^{ème} personne (« Serez-vous jamais mon amie, / Bruges ? Souriez. ») et la personnification de la ville (« votre visage », « Dans votre savoureux langage⁹⁰¹ ») mettent en évidence un dialogue permanent entre le poète, la ville et la photographie. Dans le recueil nous rencontrons en un même temps la ville du photographe, la ville touristique et la ville du poète. Bruges et les photographies prises sur la ville éveillent pour le poète des souvenirs liés à la mémoire de l'enfance, aux liens familiaux, (un aspect très prégnant chez Maurice Carême) : à l'enfance d'aube et de cerceaux, aux sabots de l'enfance, à la mère, aux comptines du bonheur et au

⁹⁰⁰ DELMELLE, Joseph, « Une véritable avalanche », *La Nouvelle Étape*, périodique belge de langue française, article paru en janvier 1964.

⁹⁰¹ CARÊME, Maurice, *Bruges*, p. 7.

claquement des sabots qu'il n'entend plus : une réflexion par rapport à la photographie prise au marché de la ville avec le marchand du sabot. (Fig. n°23)

Il y avait mes sabots
En fin bois de bouleau
Qui claquaient au soleil

Les entendez-vous plus,
Ma mère, au bord de l'eau⁹⁰² ?

Il s'y développe une tendresse infinie pour la ville de Bruges. La ville vue objectivement devient la ville subjectivement vécue ; la ville est transformée, mais dans une perspective d'extrapolation spatiale intégrée dans les photographies et les poèmes. L'espace concret, géométrique et géographique est la matérialisation des désirs, des aspirations, des effrois ; les « images-espace » sont des attitudes visualisées. Elles deviennent des images emblématiques où les expériences spatiales ne sont plus localisées ; elles représentent l'accumulation des expériences individuelles et collectives d'existence qui ne dépendent plus de l'espace ou du temps. Ces images – liant l'espace et l'existence – créent un milieu d'identification du « je » lyrique et du « je » lecteur qui se perçoit dans la réception elle-même des poèmes.

Les motifs et les thèmes prégnants de la photographie et de la poésie dépassent souvent la ville en question ; ils sont le miroir, l'eau miroitante, les pas, les murailles, les toits, les ponts, la tour, l'enfant, la solitude, la mer, les arbres, les reflets, les fenêtres fermées ou ouvertes à la fixation. La description du lieu en tant que tel ainsi que la perception du lieu habité et observé révèlent une dimension spirituelle dans laquelle le lexique de l'expérience spatiale devient un lexique figuratif et les images choisies dans l'espace deviennent des images emblématiques. Les choses sont là comme un discours oublié et l'évocation du sens de ces images fait revenir les souvenirs. Les lieux connus sous leurs modes biographique ou touristique sont des déclencheurs d'une vision intérieure et individuelle, d'une « joie secrète des choses », qui échappe au concret, à l'espace physique. (Fig. n°24)

Quai d'argent, allée verte,
Cygnes lents, lac d'Amour,
Rues pleines de détours
À tous les vents ouvertes,

Fils de soleil riant
Aux doigts des dentellières,
Hauts pignons de lumière
Sur la montée des ans,

Joie secrète des choses,

⁹⁰² *Ibid.*, p. 44.

Vents gonflés des reflets,
Que Bruges a des roses
Pour nous prendre en ses rets⁹⁰³ !

Les images s'estompent, les contours de l'espace, des objets de l'espace deviennent vagues et ouvrent au surnaturel.

Sont-ils dans l'eau, sont-ils dans l'air
Ces pignons, ces arbres, ce quai
Qui ont ingénument trouvé
Leur juste poids d'éternité⁹⁰⁴ ?

Le poids et l'impondérabilité de l'espace physique sont visualisés dans les poèmes. Le caractère optique provenant de la vue photographique : « arracher la perception au pouvoir fascinateur des images ⁹⁰⁵», est aussi le propre du texte ; arrêter le regard devant de grandes images lourdes, c'est la graphie photographique du texte littéraire.

Regardant fuir les ombres vaines,
Le pont est seul avec sa peine.
Une mouette, dans l'espace,
Glisse et crie sans laisser de trace⁹⁰⁶.

Sur la photographie (Fig. n°25), le pont, au milieu comme un œil, s'anthropomorphise ; la profondeur est obscure en regard de la tour qui se dirige vers le haut. En bas, l'eau est pénétrée par le reflet et reproduit tous les éléments dans son miroitement. Les personnes humaines sont lointaines, dans une posture de regard mais aussi d'attente. Le seul mouvement sur la photographie est le vol de la mouette pourtant sans trace, fixée dans l'instant de son apparition.

Les poèmes comme les photographies visualisent des images. L'emploi du temps présent, de l'infinitif et d'un discours nominal, la dominance des gestes picturaux dans le champ lexical, donnent une permanence à la photographie comme pour lui rester fidèle ; les images ainsi fixées saisissent les instants d'apparition et d'éternité photographiés et décrits dans l'album.

Le caractère optique est renforcé par le caractère descriptif des poèmes. Par un jeu de clair-obscur, la poésie et la photographie mettent en contraste la lumière et l'ombre que l'écriture carémienne a fait sienne. Celle-ci dispose d'un vocabulaire qui accumule des images très liées à la lumière : miroir, étoile, éclair, petites aurores, réverbères comme de grands yeux de lumière, scintillement de flèches ardentes, clarté, copeau de lumière blonde, fils de soleil

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁰⁵ CHAREYRE-MEJAN, Alain, « Au regard des mots. Poétique du sentiment photographique », *In* ARROUYE, Jean (dir.), *La photographie au pied de la lettre*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 1999, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, Collection « Hors champ », 2005, p. 20.

⁹⁰⁶ CARÊME, Maurice, *Bruges*, p. 11.

riant, humble lanterne magique, soulever les rideaux, allumer les tendres feux ; le contraire : ombre, brouillard, crépuscule, rues grises.

Il est évident que cela accentue le caractère descriptif de cette poésie par le recours à des images visuelles fortes qui mettent surtout en relief le caractère illustratif des images. Il existe, par exemple, dans le texte poétique un grand attachement aux couleurs. Sous l'effet d'un cadrage tout matériel, déterminé par une description du corps et des vêtements, la posture rehausse aussi le vocabulaire plastique de cette poésie ; les êtres et les objets sont là en tant que situation visible mais ils orientent vers l'invisible. (Fig. n°26)

Pêcheur couleur de mer,
Pêcheur couleur de sable,
Visible sur la plage
Près du panier ouvert,
Visible dans le vent
Près du grand filet vert
Que tend sans fin le temps⁹⁰⁷.

Un rapport sensoriel avec le lieu se met en place dans ce discours : voir ; entendre, sentir l'espace. À côté des images visuelles, des images auditives et olfactives font voir le lieu en question. Des images auditives : le chant des carillons, les cloches qui sonnent, le cri d'une mouette, l'éclat d'une pluie, un pas qui résonne à l'infini, le vide bruyant de la foule, où l'absence des sons :

On entend le pas du silence
Longer une muraille blanche,

Un pas qui sourdement ricoche
Et jamais, jamais ne s'approche⁹⁰⁸.

Des images olfactives : l'odeur d'une rose divine, le parfum des résédas, la synesthésie : clartés odorantes de la friturerie où ne manque pas la perception du surnaturel.

Friturerie émerveillée
D'attendre, éclaboussée
De clartés odorantes,
Le passage des anges⁹⁰⁹.

Toutes ces images telles qu'elles sont vues et vécues par le poète sont le registre de la ville ; elles constituent la description sensorielle de l'atmosphère de Bruges dans laquelle ne manque pas l'incantation des êtres humains. Leur présence est souvent à peine évoquée par les pas, les mains, quelques gestes. Voici quelques extraits : « Tous les pas qui se brisent⁹¹⁰ » ;

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

« Comme feuilles au vent, leurs mains / Jonchent la terre de prières⁹¹¹ » ; « Fils de soleil riant / Aux doigts des dentellières⁹¹², » ; « Et vous, chers petits doigts / Qui jadis saviez faire / Aux Maries des fougères / Si doux signe de croix⁹¹³ ? »

Le caractère descriptif de l'énoncé poétique se manifeste dans la représentation des interactions des hommes avec l'espace, les signes, l'architecture et les autres corps. Par leurs spatialités, les objets et les hommes créent des liens entre eux.

Petites rues, petites peines.
Pas une herbe entre les pavés
Où cependant le soleil traîne
Une douceur de fin d'été.

Qu'attend cette femme, là-bas ?
Que fixent toutes ces fenêtres ?
Qu'espèrent-elles voir paraître ?
Non, personne ne passera.

Non, personne ! Et comme un oiseau
Laisse en cage pendre ses ailes,
Un enfant regarde le ciel
Tristement, entre les barreaux⁹¹⁴.

Sur la photographie (Fig. n°27), l'enfant entre les barreaux au premier plan accroche le regard ; à l'arrière-plan la femme avec un enfant est à peine perceptible au fond de l'image tandis que la rue conduit le regard et relie les personnes. Les deux côtés de la rue ainsi que les fenêtres fermées et les barreaux signifient la fermeture, là où personne n'entrera. La seule voie ouverte se dirige vers le haut ; dans le poème le regard de l'enfant vers le ciel manifeste un secours.

Les espaces fermés et ouverts de la photographie trouvent un écho dans l'énoncé poétique. Par exemple : les fenêtres fermées ou ouvertes, l'espace de passage entre le « dedans » et le « dehors », l'espace de réception et d'inspection, un regard vers l'extérieur et un regard vers l'intérieur, représentent des moments autoréflexifs. Par exemple : la photographie montre une béguine derrière la fenêtre (Fig. n°28) ; dans le poème, cette image évoque la proximité de la mère de Dieu, la mysticité de la vie de tous les jours, fermée et ouverte, secrète et connue en même temps.

Être si simple, être si pauvre
Qu'on serait près de vous, Marie,
[...]
Avoir le cœur si dépouillé
Qu'on puisse vous imaginer

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 35.

⁹¹² *Ibid.*, p. 40.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 53.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Coupant le pain, servant le vin
Et levant doucement les mains
Pour frotter votre tablier
D'où les miettes tombent sans fin...⁹¹⁵

Les extrémités mises en corrélation : le « dedans » et le « dehors », le « bas » et le « haut » présentées par des images et des mouvements spatiaux sont des rapports entre les habitudes humaines et les aspirations les plus profondes de l'homme. Une autre image de cette dialectique est l'enclos du béguinage, avec ses portes fermées, qui reste cependant ouvert dans son intuition verticale. (Fig. n°29)

Rien que la pluie, les feuilles mortes !
Les arbres rejoignent le ciel.
Sur les jardins, toutes les portes
Sont fermées comme des missels⁹¹⁶.

La dialectique du « fermé » et de « l'ouvert » est présente dans la figuration de la mer. Sur la photographie, la clôture au premier plan accentue la perception de la mer à l'horizon (Fig. n°30). Il n'est pas aisé d'être confronté à l'immensité de la mer. L'espace clos donne l'impression d'être situé dans un lieu muré et protégé mais débouchant sur une perspective à distance. La clôture protège autant qu'elle enferme. Elle signifie la défense, mais elle montre aussi les limites, comme un symbole de séparation, de communication coupée. Elle tire une ligne spatiale et aussi spirituelle entre deux mondes, entre le monde connu et intime et le monde indéterminé et inconnu, mais digne d'être découvert. Dans le poème, le sanglot lointain de la mer et la peur de l'inconnu se dissolvent dans une attitude d'ouverture, à l'instar d'une rencontre humaine.

Votre sanglot mouvant,
O lourde mer du Nord,
S'en vient gémir au bord
De mon vieux cœur d'enfant
[...]
Que vous vous perdriez, mer,
Vous et votre amertume,
Si vous deviez tomber,
Avec votre univers
[...]
Dans mon cœur grand ouvert
Au miracle d'aimer⁹¹⁷.

Des associations libres de photographies animent les poèmes et filtrent les contours entre l'homme et l'espace. Des corrélations émergent par exemple entre parapluie et

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

nénuphars : « La jolie pluie, la jolie fable ! / On voit s'ouvrir les parapluies / Comme des nénuphars qui rient⁹¹⁸. » (Fig. n°31) ; et entre les béguines et les pignons de Bruges, qui se suivent en un mouvement d'ascension (Fig. n°32).

Relevez-vous, béguines !
Le premier pigeon blanc
Ébouriffe le vent
Tout tintant de matines.

En route, mariniers ;
Vos chalands ont des ailes.
Le premier ouvrier
Fait rire son échelle.

Brise dorée, déluge
D'ardentes cochenilles,
Tous les pignons de Bruges
Escaladent le ciel⁹¹⁹.

Ce mouvement vertical de bas en haut, la ligne de l'élévation et de l'aspiration vers le haut se découvrent également dans les vers suivants qui traduisent métaphoriquement la photographie : les trois cygnes, la composition qu'ils forment et les contrastes des couleurs noir-blanc (Fig. n°33).

Quand la terre avide de croire
Sent sourdement le désespoir
L'étreindre comme un cep de vigne,
Elle s'agenouille, se signe
Et tend au ciel, sur les eaux noires,
Un candide bouquet de cygnes⁹²⁰.

Les images de Bruges topographiques et topologiques créent une carte irrégulière de la ville. Les images ne restent pas isolées ; dans l'ensemble du recueil elles s'enchaînent créant ainsi une suite entremêlée de descriptions et d'actions. Le recueil compte quelques rares fragments d'action : le défilement des béguines, la procession du Saint-Sang, l'évocation d'un enfant qui cache une toupie dans le creux de sa main, les deux enfants marchant dans la neige (Fig. n°34). Tous ces fragments ne racontent pas la ville mais ils peuvent en susciter son histoire, une « animation par la description d'actions⁹²¹ ». Les clichés et les poèmes reflètent un temps en suspension et immobilisé à l'instant de son apparition ; mais dans un champ métaphorique et métonymique, des liens sont tissés entre les instants, entre la ville, ses quartiers, ses habitants, son histoire, les photographies prises et le spectateur qui est entraîné dans une démarche de continuité. C'est une histoire de la ville de Bruges et une histoire du

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁹²¹ ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Éditions Nathan, 1992, p. 99.

promeneur dans la ville qui est ainsi mise en valeur, sans récit proprement dit mais avec des personnages (les béguines, les enfants, les participants de la procession du Saint-Sang, la foule spectatrice, les mariniers, les ouvriers) et des activités de la vie de tous les jours ; des liaisons entre les « images-visages » de la ville.

L'immobilité de la photographie et le flux de l'écriture donnent ensemble au recueil une atmosphère d'éternité et de présence au monde. Les images visuelles fortes, les références aux corps, aux gestes, aux mouvements, aux interactions des hommes avec l'espace et avec les autres corps, l'opposition et l'équilibre des formes et des mouvements, la circulation entre l'extériorité de la posture descriptive et l'intériorité de leur nature, entre l'espace à la fois clos et ouvert, les mouvements spatiaux entre les extrémités horizontales et verticales ; autant de composantes tellement variées qui créent le registre du scénario de cette histoire, une présentation visuelle, toujours au présent.

Sans doute *Bruges* nous apparaît-il comme un recueil que nous pouvons, tout autant et en un même temps, « voir » et « lire » tant la conjonction est forte entre les poèmes et les photographies qui s'incarnent réciproquement, tant s'interpénètrent l'icône et l'écriture, tant aussi l'extrapolation spatiale invite à « intérioriser » ce qui ne peut demeurer simple « extériorité ».

Pour conclure ce chapitre, citons les propos de Marcel Hennart, écrits à l'occasion de la parution du recueil :

Il se peut même qu'un mystère s'ajoute à un autre mystère, en faisant mieux sentir celui que l'image avait seulement esquissé [...].

Le poète ajoute une intention [...] les pouvoirs de l'image restent intacts, le poème défend son rêve. En somme, la vie laisse affleurer son double sens ; plus exactement, on pourrait croire qu'elle s'en crée un second, bien plus réel [...].

À la limite aussi, il arrive que le poète se taise ou (plus exactement) réduise la parole à l'essentiel, devant le paysage indescriptible :

Dieu ! Quel étonnant sortilège !
Quelle étrange simplicité⁹²² !

⁹²² HENNART, Marcel, « Poésie et Photographie », *Nos Lettres*, Bruxelles, Revue littéraire de l'Association des écrivains belge de langue française, article paru en octobre 1965, p. 24–25. Les vers cités de Marcel Hennart : « Dieu ! Quel étonnant sortilège ! » CARÊME, Maurice, *Bruges*, p. 103, 106. « Quelle étrange simplicité ! » p. 112, 116.

CONCLUSION

Maurice Carême est parfois considéré comme un poète trop facile à comprendre, s'exprimant avec un lexique limpide et énonçant des idées accessibles à tous selon le langage simple de tous les jours.

Le lecteur qui se saisit d'un de ses ouvrages et en aborde la lecture est effectivement surpris, lors du premier survol d'un poème ou d'un extrait de sa prose, par le décor qui y est immédiatement planté : le poète regarde et observe avec insistance les reliefs concrets, il fait parler la vie quotidienne et l'exprime dans son immédiateté, il relève la matérialité des objets ou des situations et entre en contact avec eux comme s'il les écoutait et en tirait une leçon. C'est une poétique qui perçoit d'abord et approfondit ensuite différentes manières de se rendre le monde présent, ou de lui être présent. Appréhender son œuvre c'est sans doute la saisir facilement en un acte premier mais c'est aussi, dans un deuxième temps, décortiquer les vers de la poésie et scruter ce qui peut se cacher derrière ses mots pour faire émerger au jour la profondeur des pensées du poète et de sa présence au monde. Rejoindre ainsi le poète qui « ne jongle / Qu'avec des mots de tous les jours⁹²³. » ; ses mots qu'il nous laisse pour percevoir son intention poétique est le défi de ce travail d'approfondissement de son œuvre.

La critique littéraire relève les visages multiples de Maurice Carême : le poète lu par les enfants, le poète de la joie, Carême métaphysique, le poète de la tragédie et de la misère, le prosateur, le conteur, l'« individualiste⁹²⁴ » qui émerge à contre-courant, qui se sert de la prosodie traditionnelle, le poète de la simplicité, de la transparence. Les différentes facettes de la réputation de Maurice Carême posent sans doute des questions diverses et proposent des relectures de son œuvre si vaste. Dans notre relecture critique, nuanciant les considérations ci-dessus, nous sommes proposé de revisiter l'impression qui en est parfois laissée de poète des images pour rejoindre celle « avant tout visuelle » d'un poète qui écrit « avec des dons d'observation⁹²⁵ », qui dans son intuition poétique donne un contenu à voir.

D'où notre intention d'approfondir les images de l'espace et celles plus directement liées au corps dans sa poésie et sa prose. Pour cette démarche, nous nous sommes appuyés en premier lieu sur la théorie bachelardienne de l'imagination, de l'image poétique qui devient visuelle et tactile dans sa verbalisation. Le processus de création vue par Bachelard, ses concepts sur « l'intentionnalité de l'imagination poétique⁹²⁶ », nous les avons explicités en

⁹²³ CARÊME, Maurice, « Jongleur, on peut l'être... », *In Le Jongleur*, p. 65.

⁹²⁴ FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, *Op. cit.*, p. 20.

⁹²⁵ *Les Poètes du Prix Verhaeren (1923–1930)*, Présentation de MOREMANS, Victor, *Op. cit.*, p. 19.

⁹²⁶ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, *Op. cit.*, p. 4.

trois points. Premièrement nous avons soulevé la valeur féconde que Bachelard donne à la matérialité, aux éléments matériels qui – d’après le philosophe – sont particulièrement dynamiques pour refléter la variété et la complexité du monde ; ils sont des « hormones de l’imagination⁹²⁷ ». Les expériences ressenties, transposées par l’art, par les images poétiques, sont de l’ordre de l’existence, d’une façon d’être-au-monde, plus particulièrement, chez Bachelard, du « bien-être⁹²⁸ », d’une sorte de « topophilie⁹²⁹ » que nous avons relevée en second lieu. Il faut y rattacher une expérience-limite phénoménologique entre l’extériorité et l’intériorité – troisième point dans notre raisonnement – que Bachelard définit par un dynamisme dialectique, par « un flux rythmique et tensoriel⁹³⁰ » situé à la base de sa théorie poétique : ce rythme donne « aux images leur valeur ontologique⁹³¹ ». Il est à noter que, dans l’image, Bachelard recherche en permanence sa consistance réelle pour en rejoindre le contenu ontologique. Ainsi quand il réfléchit au substrat de l’imagination, il est attiré par l’intuition des images elles-mêmes mais tout autant par un souci de les rejoindre, de façon herméneutique, comme une expérience particulière de l’interne-externe ; rejoindre la dimension relationnelle, en arrière-fond des images et du vécu humain dans l’expérience quotidienne.

Ces théories étaient notre fil conducteur pour relever les images fortes de la poésie de Carême tout en créant un enchaînement dans leur représentation. Ceci nous a conduit à mieux faire ressortir des pensées du poète, sa familiarité avec des éléments matériels et naturels, sa perception de l’« être au monde », sa représentation du monde jusqu’à le voir, le toucher de l’extérieur et le vivre de l’intérieur dans sa poésie, comme une manière d’encadrer le dynamisme de l’expérience objective et subjective de l’existence.

Dans son espace poétique, Maurice Carême aborde les éléments naturels de façon si spontanée que nous nous devons de les évoquer. Le premier des éléments naturels à être mis plus directement en évidence fut l’élément liquide en tant que substance-support première de la créativité mais aussi par l’« apport⁹³² » qu’il donne aux images selon les phénomènes de miroitement et de transparence auxquels ils nous introduisent : l’eau double le monde, reflète le ciel, contribue à la transmutation des substances dans sa poésie. Par l’image de la maison, c’est l’importance de l’espace intime, heureux et chaleureux qui était mise en valeur ; et par

⁹²⁷ BACHELARD, Gaston, *L’air et les songes*, *Op. cit.*, p. 19.

⁹²⁸ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, *Op. cit.*, p. 26.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁹³⁰ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l’espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Art. cit.*, p. 107.

⁹³¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l’espace*, *Op. cit.*, p. 20.

⁹³² BACHELARD, Gaston, *L’eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 16.

la transparence totale à laquelle elle invite, elle déborde vers l'univers élargi qui ouvre à la compréhension réciproque entre le poète et le paysage. Le jardin souligne la relation intime entre l'être humain et son environnement immédiat, un sentiment d'immanence. Le nid par sa taille minimale et sa forme circulaire renforce l'importance de la protection. La quête d'extériorité et de la communication entre le dedans et le dehors introduit aux images de passage : dedans et dehors, ambivalence et intégration entre fermer et ouvrir, entre limité et illimité. Par l'expérience-limite, le dehors s'intériorise et le dedans s'ouvre vers le dehors. La quête de la limite s'en va chercher de façon plus explicite la notion de frontières : mur, barrière, grille, seuil, bord, rive, orée, lisière, ourlet, horizon ; autant de signes qui situent l'être dans le monde de l'intermédiaire, dans la limite de l'entre-deux. Créer des portes ouvre à l'acte de création et se définit ainsi comme un intermédiaire, un passage. La fenêtre sera image de la vigilance, de l'accueil possible, de l'ouverture au monde. La vitre, le verre nous font entrevoir la transition d'une limite non franchie, mais poreuse cependant et lacunaire. Le chemin nous conduit à la mouvance en permanence, à la valorisation ontologique du passage et au dynamisme de la montée et de l'ascension qui relie la terre et le ciel. L'univers entre le haut et le bas fait voir les mouvements sur l'axe vertical jusqu'à entrevoir l'ascension. D'autres images évoquent les relations personnelles par celles de connexions, telles que le front, l'échelle, l'escalier, la tour, le puits.

La quête de l'extériorité et de l'intériorité ainsi que les mouvements qui associent l'ouverture et la fermeture, le haut et le bas, les images de frontière qui indiquent l'ambivalence dans le monde de l'intermédiaire et dans la limite de l'entre-deux sont des pistes privilégiées pour lire l'œuvre de Maurice Carême. Prendre les images de passage comme clé de lecture de cette œuvre nous conduit à découvrir dans la poésie de Carême un cheminement vers ce qui demeure « ouvert » d'une ouverture limpide ; cette clé introduit à percevoir l'art poétique du poète comme « un art en tant que passage ».

Dans un même esprit, la lumière en tant que telle et sa mise en évidence ont, toutes deux, leur importance tant elles conduisent à la substance poétique de la lumière, à sa sensibilité et aux réalités polymorphes qu'elle met en valeur selon ses aspects liquide, sonore ou tangible, en association avec les objets. La transparence se mue en un principe d'art poétique, la lumière en une valeur intrinsèque de la transparence, condition sine qua non de la perception poétique, de la lisibilité de la poésie. Le poète devient transparent, un intermédiaire ; le monde se fait transparent et donne à voir une vision en profondeur. L'élément circulaire apporte lui aussi sa visibilité poétique. Ainsi, la rondeur dans la propagation qu'elle engendre, celle de l'existence d'une dynamique circulaire, d'une activité

de modulation. L'acte de dessiner confère la visualité qui est l'objectif clé de la création : « de dessiner autour de moi⁹³³ ». Quant aux gestes manuels, ils actualisent la réalité à l'instar du sculpteur qui travaille avec ses mains et ses doigts : « De courber sous mes doigts / Un peu d'éternité⁹³⁴. »

La relation charnelle avec le monde est elle-même fort liée à la représentation de l'espace. Le corps, sa présence dans l'œuvre de Carême est une force élémentaire et profonde dans la perception du monde. Les expressions sensibles, les activités et les mouvements corporels, les gestes manuels, sont autant de manières de dire les modes de relation dont témoigne le corps humain dans sa mission expressive d'être au monde.

Dans l'œuvre du poète, nous nous sommes davantage attardés à l'expression tactile et à l'observation visuelle où se perçoivent plus en profondeur la relation et les contacts entre l'homme et le monde. De l'« homo faber⁹³⁵ » décrit par Bachelard, l'homme passe au stade de l'action et de l'activité, de la perception et de la vision ; dans ses mains, il touche à la réalité du monde et prend corps avec elle, la matière lui devient intime. Faire corps avec le monde au sens de Maurice Merleau-Ponty, avoir un contact direct avec ce monde dans des gestes simples où, selon Michel Collot, l'« espacement du sujet⁹³⁶ » dans l'environnement se fait par les expériences familières, autant de modes d'expression de l'ouverture vers le monde.

Chez Carême nous avons eu l'attention attirée par les rôles qu'il donne aux mains et aux yeux, les organes récepteurs et transmetteurs de perception, de vie et d'émotions dans le quotidien immédiat. L'importance du contact par les mains et les gestes a été relevée dans sa poésie ; celle des yeux et du visage dans sa prose. C'est aussi davantage dans ses recueils de prose que le rôle du corps prend une importance majeure par rapport au rôle qu'il tient dans sa poésie. Dans la prose de Carême, le corps y prend un rôle bien défini : il traduit l'expérience objective et subjective de l'existence.

Au cours de notre démarche, nous avons questionné l'art poétique de Carême et son processus de représentation poétique. Selon Bachelard, l'écriture poétique traduit l'interaction entre « intérieur-extérieur » ; il s'en suit que la représentation est une production vécue qui capte les effets de la rencontre entre la matière et le sujet. Chez Carême, par ailleurs, nous avons observé que l'exigence du tangible et du visuel exerce un rôle majeur. Les mains en action touchent, saisissent, font miroiter jusqu'à pouvoir dire que la poésie elle-même devient

⁹³³ CARÊME, Maurice, « À force de tout partager », *In De feu et de cendre*, p. 115.

⁹³⁴ CARÊME, Maurice, « Sans vaine et morne plainte », *In Heure de grâce*, p. 70.

⁹³⁵ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *Op. cit.*, p. 145 ; BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, *Op. cit.*, p. 1.

⁹³⁶ COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature*, *Op. cit.*, p. 34.

un geste. À la main sont confiés un pouvoir poétique et un rôle métaphorique que la poésie donne à voir. Bachelard dit, à propos de l'imagination littéraire, qu'elle a le pouvoir de « dessiner avec les mots⁹³⁷ ». Un véritable travail manuel que fait le poète : il courbe, il façonne, il modèle, mais il a, également, les doigts qui tremblent devant la tâche à réaliser, celle de mettre en lumière la partie cachée du monde.

Évoquer la représentation du non-visible et la figuration du possible est le sujet de deux nouvelles de Carême, à l'intérieur desquelles sont mis en valeur les effets médusiens de la représentation. Représenter la déformation et la transformation de l'image, percevoir le pouvoir de la métamorphose, chercher l'énigme du visage inaccessible sont à la base des réflexions qui meublent les intrigues des deux nouvelles. Carême met en scène deux protagonistes : le poète et le peintre et il les rapproche dans leurs odyssees de création.

Hormis dans la nouvelle *Nausica*, le peintre apparaît souvent dans les écrits de Carême ; dans ses poèmes également, le peintre est mentionné comme une figure clé de la création. Il a pour vocation de « donner à voir » ; mission que Carême fait également sienne. Le peintre et le poète sont face au même défi : faire voir et représenter selon les moyens qui leur sont propres.

Carême entretenait des contacts continus avec des peintres avec lesquels il crée conjointement des recueils qui contiennent des poèmes et des dessins, comme s'il s'agissait d'une même réalisation dans une double représentation. Les démarches de réalisation des recueils sont particulières, voire différentes ; ainsi dans une démarche d'illustration, la poésie devance le dessin ; dans un recueil mixte, les dessins et les poèmes ont été créés séparément et choisis au terme du sujet ; dans le cas des deux recueils *Mer du Nord* et *Bruges*, Carême se laisse conduire par les images figurales, l'écriture se déplace en direction d'une nouvelle référence et se densifie. Le dernier recueil, cité ci-dessus, illustré avec des photographies, est un livre unique dans l'œuvre de Carême. Sa présentation dans notre démarche de recherche, se veut une insistance sur l'exigence du poète de manifester visibilité et transparence dans son énoncé poétique.

Dans les analyses des recueils, nous avons examiné en particulier ceux où figurent comme sujet central des représentations explicites de l'espace et du corps. Les images visuelles fortes, les références aux corps, aux gestes, aux mouvements, aux interactions des hommes dans l'espace, l'opposition et l'équilibre des formes et des mouvements y sont bien mis en valeur. L'exigence de la visualité et du tangible que nous avons tenté de démontrer

⁹³⁷ BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, *Op. cit.*, p. 5.

dans l'œuvre de Maurice Carême, et à partir de laquelle nous avons engagé le parcours critique de son œuvre, nous a conduit à rapprocher les techniques du poète à celles du peintre. Nous avons relevé une prédilection de se faire accompagner par les techniques picturales pour faire vivre la matérialité, la luminosité et la tactilité de la création poétique. Le tangible et le visuel sont très présents dans son écriture dont apparaissent des résultats, tels que : donner à sa poésie un support pictural, décrire le sensoriel ou faire figurer les réalités de manière concrète. Il rend compte de ce qu'il voit tantôt par l'énumération, tantôt par de multiples comparaisons où la parole devient expression du regard et du tangible. Dans l'analyse des recueils, il faut noter la présence de gestes picturaux tels que tracer, peindre, esquisser, dessiner, crayonner, graver pour désigner le paysage et ses contours. Mais aussi le présentatif « voici », par lequel le poète désigne, dans une simulation de geste unique de dénomination, le paysage et ses éléments. Ce geste déictique en lui-même est porteur d'une personnification du geste. Il s'inscrit, mais ici de façon presque tangible, proche des techniques de la peinture, comme une intuition poétique pour se donner à voir.

Toutes ces démarches nous ont conduits à voir dans son œuvre un rapprochement entre la création poétique et les arts visuels ; parmi ceux-ci, en premier lieu, le travail du peintre. La recherche d'une représentation possible du monde rapproche l'intention du poète et le travail du peintre qui, selon les mots de Merleau-Ponty, « n'est spectacle de quelque chose qu'en étant "spectacle de rien", en crevant la "peau des choses" pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde⁹³⁸ ».

Mettre en évidence l'importance de l'espace et du corps dans les images de la poésie de Maurice Carême et y faire apparaître des reflets de sa sensibilité pour le monde des choses, sont des exigences qui, chez lui, se complètent. Elles s'insinuent dans sa démarche poétique, pour faire émerger l'exigence de la visibilité et du tangible et l'importance des gestes manuels comme témoins de la complémentarité entre l'extériorité et l'intériorité de la réalité immédiate et quotidienne. Rapprocher les techniques du poète de celles du peintre s'impose comme une démarche qui ne peut échapper à une approche de la perception, de la compréhension et de l'interprétation de l'œuvre de Maurice Carême.

⁹³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, *Op. cit.*, p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE MAURICE CARÊME

Recueils de poèmes

63 Illustrations pour un jeu de l'oie, Avant-propos d'Edward Ewbank, Bruxelles, Édition « Revue sincère », 1925.

Hôtel bourgeois, Liège, Éditions de la Roue Dentée, 1926 ; Prix Verhaeren.

Chansons pour Caprine, Bruxelles, Henriquez, 1930 ; Prix du Thyrese.

Reflets d'hélices, Bruxelles, La renaissance du livre, 1932.

Poèmes de Gosses, Paris-Bruxelles, L'églantine, 1933.

Mère, Bruxelles, chez l'auteur, 1935 ; Bruxelles, Éditions Gérard Blanchart et Cie, 21^e édition sous le titre *Mère* suivi de *La voix du silence*, 1996, couverture et dessin de Léon Navez, dessin de Maurice Carême ; Prix triennal de poésie.

Petite Flore, Bruxelles, chez l'auteur, 1937 ; Prix Edgar Poe.

Femme, Bruxelles, Les Éditions du Croquis, 1946 ; 2^e édition, Bruxelles, chez l'auteur, 1952 et 3^e édition, Bruxelles, chez l'auteur, 1955, couverture dessinée par Michel Ciry ; 4^e édition de grand luxe, Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1972, eaux-fortes originales de John Dix.

La lanterne magique (1947), Paris, Les Éditions Ouvrières, 21^e édition, 1987, couverture dessinée par Michel Ciry.

Petites légendes, Paris, Les Éditions du Sablier, 1949 ; 4^e édition, Bruxelles, Louis Musin, 1979, dessins de Devi Tuszynski.

La maison blanche, Paris, Éditions Bourrelier et Colin, 1949 ; Prix de l'Académie française.

La voix du silence (1951), Bruxelles, Éditions Gérard Blanchart et Cie, 5^e édition sous le titre *Mère* suivi de *La voix du silence*, 1996 ; Prix populiste de poésie à Paris.

L'eau passe, Bruxelles, chez l'auteur, 1952, couverture dessinée par Michel Ciry ; Prix International Syracuse ; Prix de l'Académie française.

Volière, Bruxelles, Éditions Bourrelier et Colin, 1953, couverture dessinée par Roger Gobron.

Sortilèges, Bruxelles, Éditions de la Boutique ; *Petites Légendes* suivies de *Sortilèges*, Bruxelles, chez l'auteur, 1954.

Images perdues, Bruxelles, chez l'auteur, 1954.

Le voleur d'étincelles, Bruxelles, chez l'auteur, 1956, couverture et lettrines de Rodolphe Strebelle ; Médaille de la ville de Sienne.

Heure de grâce, Bruxelles, chez l'auteur, 1957 ; Prix Félix Denayer ; Prix de la poésie religieuse à Paris.

Pigeon vole (1958), Paris, Éditions Bourrelier et Colin, 7^e édition, 1998, couverture dessinée par Alice Frey.

L'oiseleur, Bruxelles, chez l'auteur, 1959.

La cage aux grillons (1959), Paris, Éditions Bourrelier et Colin, 6^e édition, 1973, couverture dessinée par Serge Creuz.

La flûte au verger, Bruxelles, Les Éditions Ouvrières, 1960.

La grange bleue (1961), Paris, Les Éditions Ouvrières, 8^e édition, 1978, dessins de Serge Creuz.

Pomme de reinette (1962), Jersey, Gecibis Ltd, 8^e édition, 1993, couverture de Henri-Victor Wolvens.

Bruges (1963), Bruxelles, Éditions Arcade, 3^e édition, 1968, photos de Fulvio Roiter.

Le mât de cocagne (1963), Paris, Les Éditions Ouvrières, 5^e édition, 1978, dessins d'enfants.

En sourdine, Bruxelles, Éditions du Verseau, 1964.

La Bien-Aimée (1965), Jersey, Gecibis Ltd., 4^e édition, 1993, dessins de Léon Navez ; Palme d'or de Rouge et vert à Bruxelles.

Fleurs de soleil, Bruxelles, Les Éditions Ouvrières, 1965, dessins de Serge Creuz.

Brabant, Bruxelles, Arcade, 1967 ; 2^e édition, Bruxelles, Arcade 1970, illustré de 7 dessins de War Van Overstraeten et 8 dessins de Hubert Malfait ; 3^e édition, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1976, illustré de 14 dessins de Félix De Boeck, 6 dessins de Hubert Malfait et 7 dessins de Henri-Victor Wolvens ; Prix de la Province de Brabant.

À cloche-pied, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1968.

Mer du Nord, Schoten, Paeshuys, Album de grand luxe, 1968, 30 dessins originaux de Henri-Victor Wolvens.

Le sablier, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1969.

Entre deux mondes (1970), Paris, Fernand Nathan, 4^e édition, 1979.

L'arlequin (1970), Paris, Fernand Nathan, 6^e édition, 1978, dessins de Roger Somville.

Mer du Nord (1971), Paris, Fernand Nathan, 4^e édition, 1979, dessins de Henri-Victor Wolvens.

Marianne, Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1972, album de grand luxe, dessins de Henri-Victor Wolvens.

Une vie, Bruxelles, Arts et lettres, 1972, édition de grand luxe, dessins originaux de Roger Somville.

Almanach du ciel (1973), Paris, Fernand Nathan, 3^e édition, 1974, dessins de Marcel Delmotte.

L'envers du miroir (1973), Jersey, Gecibis Ltd, 4^e édition, 1993, dessins de Marcel Delmotte.

Le moulin de papier (1973), Jersey, Gecibis Ltd., 7^e édition, 1993, dessins d'enfants.

De feu et de cendre, Paris, Fernand Nathan, 1974.

Mains, Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1974, édition de luxe, bois de John Dix.

Pourquoi crier miséricorde ? Bruxelles, Éditions Roger Wastiau, 1974, illustrations de John Dix.

Complaintes (1975), Bruxelles, Éditions Gérard Blanchart et Cie, 4^e édition, 1994, dessins de Félix De Boeck.

Au clair de la lune (1977), Paris, Les Éditions Ouvrières, Collection « Enfance heureuse », 3^e édition, 1980, couverture : dessin d'enfant, et 18 dessins de Henri-Victor Wolvens.

Figures, Paris, Fernand Nathan, 1977, dessins de Marcel Delmotte.

Défier le destin, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir », 1987, dessin de Paul Delvaux.

De plus loin que la nuit, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir », 1992, dessins de Michel Ciry.

Et puis après..., Paris, Éditions Arfuyen, 2004.

Être ou ne pas être, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, Collection « La Petite Belgique », 2008, dessin de Michel Ciry.

Du ciel dans l'eau, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, Collection « La Petite Belgique », 2010.

Souvenirs, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2011.

Le Jongleur, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2012.

L'Évangile selon Saint Carême, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2013.

Fables, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2014.

Sac au dos, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, 2015.

Choix de poèmes

Florilège Poétique de Maurice Carême, Poèmes choisis par MENANTEAU, Pierre, Blainville-sur-mer, L'amitié par le livre, 1969.

Maurice Carême, poète de la joie (1971), Poèmes choisis par NICOULIN, Maurice, Vevey, Éditions Delta, 3^e édition, 1975.

Sur les bancs, Paris, Fernand Nathan, 1977 ; Gravures originales d'enfants.

Nouveau Florilège Poétique de Maurice Carême (1976), Blainville-sur-mer, L'amitié par le livre, 1978, 4^e édition ; portrait de Maurice Carême par Albert Dasnoy.

Dans la main de Dieu, Paris, Les Éditions Ouvrières, Collection « La butte aux cailles », 1979.

La saveur du pain, Poèmes choisis par WOUTERS, Liliane et GASCHT, André (1982), Bruxelles, Les Eperonniers, Collection « Passé Présent », 2^e édition, 1987.

Nonante-neuf poèmes, Choix anthologique et postface de DEMAESENEER, Rony, LIBENS, Christian et ROSI, Rossano Bruxelles, Espace Nord, n°361, 2017.

Romans, nouvelles, contes

Le Martyre d'un supporter (1928), Bruxelles, Espace Nord, n°376, 2019 ; Postface de SAINT-AMAND, Denis ; couverture de la première édition (La Renaissance du Livre) illustrée par Roger Gobron ; Médaille olympique à Amsterdam.

Le royaume des fleurs (1934), Paris, Bourrelier et Colin, 6^e édition, 1959 ; Prix de littérature enfantine « Jeunesse ».

Proses d'enfants, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, 1936.

Contes pour Caprine, Bruges, Les Éditions A. G. Stainforth, 1948, illustrations de Michel Ciry, Prix Victor Rossel.

Le ruban pompadour (1948 sous le nom d'*Orladour*), Bruxelles, La Renaissance du livre, 1960, 2^e édition ; Prix Victor Rossel.

La bille de verre (1951), Bruxelles, Éditions Labor, Collection « Espace Nord junior », 2^e édition, 1997.

Un trou dans la tête, Bruxelles, A.B.G.E., Paris, Julliard, 1964.

Médua, Bruxelles, La renaissance du livre, 1976.

Nausica, Médua, Bruxelles, La renaissance du livre, 1976.

Le château sur la mer – Contes fantastiques. Contes insolites, Iași, Éditions Fidès, Collection « Phantasia », 2008.

Articles, entretiens, conférences, manuscrits conservés auprès de la Fondation Maurice Carême

L'enfant et la poésie, L'âge d'or de la poésie, L'enfant poète, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

Mon évolution poétique, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

Poésie populaire et poésie pure, conférence non datée conservée auprès de la Fondation Maurice Carême.

Article sur Félix De Boeck ; manuscrit non daté, conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.

« La Poésie », *Lettres 55*, Numéro spécial de la *Revue Littéraire et Artistique : Poésie belge*, réalisé par LECHANTEUR, Jean et COLETTE, Jean, Liège, 1957.

« Maurice Carême, Le réalisme est un tremplin pour bondir dans le fantastique, c'est-à-dire dans la poésie », entretien avec LOBET, Marcel, *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Rubrique « Aux écoutes des lettres belges », Bruxelles, article paru le 16/04/1964.

« Carême par lui-même », entretien avec GRODENT, Michel, *Le Soir Illustré*, quotidien belge de langue française, Bruxelles, article paru le 25/09/1975.

BIBLIOGRAPHIE SUR MAURICE CARÊME

Monographies, ouvrages, chapitres d'ouvrages collectifs, préfaces, postfaces sur Maurice Carême

Maurice Carême ou la clarté profonde (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992.

BERNIER, Claudine, *Trois Mondes Transparents : Auguste Marin, Armand Bernier, Maurice Carême*, Revue mensuelle de littérature et d'art, Bruxelles, Le Thyse, 1966.

BURNY, Jeannine, *Le jour s'en va toujours trop tôt – Sur les pas de Maurice Carême*, Bruxelles, Éditions Racine, 2007.

CHAILLEY, Jacques, « Maurice Carême vu par un musicien », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 57–63.

CHARLES, Jacques, *Maurice Carême*, Paris, Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1965.

CHARPENTREAU, Jacques, « Maurice Carême et l'enfance », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 115–153.

CONSTANTIN, Dumitru, *Notes sur la métaphysique de Maurice Carême*, Bucarest, Édition Militaires, 2002.

CORAN, Pierre, *Maurice Carême*, Bruxelles, Éditeur Pierre de Méyère, Collection « Portraits », n°12, 1966.

CORDERO Y LEÓN, Rigoberto, « La nature et Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Transposition en français par Jeannine Burny, Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 207–219.

CRICKILLON, Jacques, « Au seul nom de Carême ou le miracle du naturel », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 187–191.

DELAHAYE, Gilbert, *Maurice Carême*, Tournai, Unimuse, Collection « Le miroir des Poètes », 1969.

DEMAESENEER, Rony, LIBENS, Christian et ROSI, Rossano, Postface à CARÊME, Maurice, *Nonante-neuf poèmes*, Choix anthologique, Bruxelles, Espace Nord, n°361, 2017, p. 123–145.

DUMONT, Jacques, *La narration lyrique de Maurice Carême*, Bruxelles, Bruylant, 1996.

EWBANK, Edward, Avant-propos à CARÊME, Maurice, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, Bruxelles, Édition « Revue sincère », 1925, p. V–VIII.

FERENCZI László, « Relire Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 89–99.

NICOULIN, Maurice, *Hommage à Maurice Carême*, Vevey, Éditions Delta, 1978.

OWEN, Thomas, « Maurice Carême et le fantastique », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 177–186.

SAINT-AMAND, Denis, Postface à CARÊME, Maurice, *Le Martyre d'un supporter* (1928), Bruxelles, Espace Nord, n°376, 2019, p. 155–176.

SOMVILLE, Roger, « Quelques mots au sujet de Maurice Carême », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 163–168.

SODENKAMP, Andrée, « Maurice Carême et le Brabant », *In Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22–24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale, 1992, p. 103–113.

WOUTERS, Liliane, Préface à CARÊME, Maurice, *La saveur du pain*, Poèmes choisis par WOUTERS, Liliane et GASCHT, André (1982), Bruxelles, Les Eperonniers, Collection « Passé Présent », 2^e édition, 1987, p. 7–9.

Études, articles, chapitres d'ouvrages consultés sur Maurice Carême

BERNARD, Marie-Ange, « Maurice Carême », *Nouvelle Biographie Nationale 14*, Bruxelles, Édition de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2018, p. 50–53.

CORAN, Pierre, « Maurice Carême », *In TREKKER, Anne-Marie, VANDER STRAETEN, Jean-Pierre, Cent auteurs, Anthologie de la littérature française de Belgique*, Bruxelles, Éditions de la Francité, 1982, p. 59–60.

DE DECKER, Jacques, « Ce ciseleur qui était un initiateur... », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles, article paru le 17/01/1978.

DELEPINNE, Berthe, « Bruges », *L'Éventail*, Magazine de l'art de vivre, Uccle, Belgique, article paru le 31/1/1964.

DELMELLE, Joseph, « Une véritable avalanche », *La Nouvelle Étape*, périodique belge de langue française, article paru en janvier 1964.

EL GHARBI, Jalel, *Maurice Carême, poétique du miroir, miroir d'une poétique*, essai conservé à la Fondation Maurice Carême ; Prix Maurice Carême d'études littéraires, 2001.

FERENCZI László, « Maurice Carême », *Dossiers, Littérature française de Belgique* (1992), 1^{er} fascicule du n° 36, Luxembourg, Service du Livre Luxembourgeois, 2^e édition, 1997.

FERENCZI László, *Relire Maurice Carême*, essai conservé auprès de la Fondation Maurice Carême ; Prix Maurice Carême d'études littéraires, 1991.

GODART, Anna, « Maurice Carême : une aptitude infinie à être heureux », *In GRAVET, Catherine (dir.), Traductrices et traducteurs belges*, Université de Mons, Service de Communication écrite, Collection « Travaux et documents », n°1, 2013, p. 13–28.

GUISLAIN, Albert, « Poésie et musique », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles, article paru le 27–28/05/1962.

HENNART, Marcel, « Poésie et Photographie », *Nos Lettres*, Bruxelles, Revue littéraire de l'Association des écrivains belge de langue française, article paru en octobre 1965, p. 24–26.

JOIRET, Michel, « Maurice Carême et la mer du nord », In JOIRET, Michel, en collaboration avec LANS, Noëlle, *Voyage en pays d'écriture*, Ixelles, Éditions M.E.O., 2017, p. 181–182.

KLINGSOR, Tristan, « Maurice Carême », *Points et contrepoints*, Revue de poésie et littérature de périodicité trimestrielle (1935–1979) ; article paru en avril 1951.

LASCU-POP, Rodica, « Maurice Carême dans l'orbite du fantastique », In BLANCART-CASSOU, Jacqueline (dir.), *La Littérature belge de langue française : Au-delà du réel*, Centre d'études littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 121–126.

LAVENNE, François-Xavier, « Carême en carnaval. Portrait du poète en jongleur », *Bulletin Maurice Carême* n°57, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2011, p. 15–18.

LAVENNE, François-Xavier, « Somville et Carême unis dans la bataille de l'art », *Francophonie vivante*, « Livres d'art, arts du livre », Bruxelles, Revue de l'Association Charles Plisnier, 2019/2, p. 119–125.

SCHEINERT, David, « Les sources de la joie chez Maurice Carême », In SCHEINERT, David, *Écrivains belges devant la réalité*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1964, p. 69–84.

TÓTH Ágnes, « Le dualisme entre monter et descendre dans la poésie de Maurice Carême », *Bulletin Maurice Carême* n°57, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2011, p. 6–8.

TÓTH Ágnes, « Spatialisation littéraire et picturale, une interaction artistique dans la poésie de Maurice Carême », In SVATON, Vladimír (dir.), *Svět Literarury / Le monde de la littérature, Analyse de texte – Intertextualité*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická Fakulta, 2015, p. 42–52.

TÓTH Ágnes, « La ville visible et lisible – Maurice Carême : Bruges », In ROELENS, Nathalie ; VERCRUYSSE, Thomas (dir.), *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Éditions Kimé, 2016, p. 143–153.

Documents internet sur Maurice Carême

BIZEK-TATARA, Renata, « Métamorphoses fantastiques. Des êtres aquatiques de Maurice Carême et d'Anne Richter », In BIZEK-TATARA, Renata (dir.), *Penser l'eau dans les lettres belges francophones (1830–2017)*, Lublin studies in modern languages and literature, 42(3), 2018, p. 150–161. URL : <http://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/6699> [consulté le 19/05/2020]

FERENCZI László, « Maurice Carême – visszatérés a költészethez », In KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, „*de nem felelnek, úgy felelnek*”, Pécs, Janus Pannonius, 1992, p. 191–197. URL : <http://mek.oszk.hu/05800/05846/pdf/nemfelelnek12.pdf> [consulté le 19/05/2020]

LAVENNE, François-Xavier, « La clef de la raison et la clef des merveilles. La poésie entre désenchantement et réenchantement du monde », *Bulletin Maurice Carême* n°58, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2012, p. 21–29. URL : <https://www.mauricecareme.be/bulletinMC.php> [consulté le 19/05/2020]

SIMONFFY Zsuzsa, « La métamorphose mise à l'essai, Attraper ou miner le réel », *Carnets*, revista electrónica de estudios franceses, APEF, n° V, mai 2013, p. 173–192. URL : <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/2258/2120> [consulté le 19/05/2020]

TÓTH Ágnes, « Emblèmes de l'espace dans la poésie de Maurice Carême », *Verbum : Analecta Neolatina* 13 : (2) p. 539–552, (2012). URL : <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/13-2-21.pdf>

TÓTH Ágnes, « Maurice Carême : Bruges : la ville dans le miroir de la poésie et de la photographie », *Verbum : Analecta Neolatina* 14 : (1–2), p. 273–282, (2013). URL : <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/14-1-2-20.pdf>

TÓTH Ágnes, « Chant et regard médusant – Maurice Carême : Médusa », *Verbum : Analecta Neolatina* RODOSZ/4 Vol. XIX/2018/1-2, p. 129–139. URL : <http://www.verbum-analectaneolatina.hu/pdf/19-1-2-09.pdf>

VANTROYEN, Jean-Claude, « La simplicité, c'est le comble de l'art », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles ; mis en ligne le 22/05/2018. URL : <https://plus.lesoir.be/157991/article/2018-05-22/la-simplicit%C3%A9-cest-le-comble-de-lart> [consulté le 19/05/2020]

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Anthologies, dictionnaires, ouvrages théoriques et généraux consultés

Alphabet des lettres belges de langue française, notices rassemblées et collationnées par SPINETTE, Alberte, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982.

Anthologie de la décennie : 1930–1940, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, Tome Premier, 1942.

Anthologie de la deuxième décennie : 1941–1950, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, 1954.

Anthologie de la troisième décennie : 1950–1960, Bruxelles, Éditions de la Maison du Poète, 1963.

Anthologie de Poèmes Inédits de Belgique, Préface de BISQUE, Anatole, Bruxelles, Pylone, 1940.

Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle, Paris, Albin Michel, Collection « Encyclopaedia Universalis », 2000.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Albin Michel, Collection « Encyclopaedia Universalis », 1997.

Lettres françaises de Belgique : Mutations, « Entretiens de Paul Emond avec Jacques De Decker, Frans De Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur, Fernand Verhesen et un texte de Henri Ronse », Bruxelles, Éditions Universitaires, Archives de Futur, 1980.

Les Poètes du Prix Verhaeren (1923–1930), Présentation de MOREMANS, Victor, Liège, Aux Éditions de Vigie 30, 1930.

La Bible de Jérusalem, Traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1999.

ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Éditions Nathan, 1992.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, Collection « Bibliothèque Médiations », 1932.

BACHELARD, Gaston, *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Librairie Félix Alcan, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1937.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu* (1938), Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1992.

BACHELARD, Gaston, *La philosophie du non – Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940), Paris, Presses Universitaires de France, 4^e édition, Collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1966.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie José Corti, Collection « Les Essais », 25^e édition, 1997.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Le Livre de Poche, Collection « Biblio-Essais », 2001.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté – Essai sur l'imagination des forces*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos – Essai sur les images de l'intimité* (1948), Paris, Librairie José Corti, 18^e édition, 1982.

BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, 3^e édition, 1961.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie* (1960), Paris, Presses Universitaires de France, 4^e édition, 1968.

BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{re} édition, Collection « À la pensée », 1970.

BARNARD, Benno, DIRKX, Paul et LAMBERSY, Werner (dir.), *Ceci n'est pas une poésie*, Anthologie belge francophone, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas, 2005.

BARTHES, Roland, « Qu'est-ce que la critique ? », BARTHES, Roland, *In Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points », 1964, p. 252–257.

BERGEZ, Daniel (dir.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, collaborateurs : BARBERIS, Pierre, DE BIASI, Pierre-Marc, MARINI, Marcelle et VALENCY, Gisèle, Paris, Bordas, 1990.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

BRUNEL, Pierre, MADELENAT, Daniel, GLIKSOHN, Jean-Michel, COUTY, Daniel (dir.), *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1977.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Tome I–II, Paris, Éditions Gallimard, 1958.

CAILLOIS, Roger, *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), Paris, Librairie José Corti, 7^e édition, 1987.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont / Jupiter, 11^e édition, 1990.

CLAIR, Jean, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

COLLAERT, Jean-Paul, *Le Jardin comme on l'aime*, Aix-en-Provence, Edisud, 2001.

COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux*, Tome I–II, Paris, Librairie José Corti, 1988.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage – Philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud /ENSP, 2011.

DE CALUWE, Jacques, *Textes littéraires français de Belgique XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Hachette, Collection « Chassang Senninger », 1974.

DE KELVER, Jan, *Félix De Boeck – Museum*, Catalogue, Rhode-Saint-Genèse, Demol, 1996.

DELMELLE, Joseph, *Quinze ans de poésie française et néerlandaise en Belgique (1945–1960)*, Bruxelles, Chez l'auteur, 1960.

DELMOTTE, Marcel, *Delmotte par Delmotte*, Bruxelles, Éditions d'Art Lucien De Meyer, 1978.

DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, *Les dessins de Delmotte*, Charleroi, Gilly, Mecenart Books, 1992.

DÉTOC, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher, Collection « Figures et Mythes », 2006.

DUPOND, Pascal, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2001.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

ÉTIEMBLE, René, *Supervielle*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « La Bibliothèque Idéale », 1960.

FLAMENT, A. ; CHAMPAGNE, Paul, *Écrivains belges d'aujourd'hui*, Bruxelles, Office de Publicité, 1933.

FÓNAGY Iván, *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, Collection « Studia Phonetica », Vol. 16, 1980.

FRÉDÉRIC, Madelaine, *La répétition : Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 199, 1985.

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, Frankfurt am Main, Édition Ficher, Collection « Ficher Doppelpunkt », 1963.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduits par Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, 1985.

FRICKX, Robert, JOIRET, Michel, *La poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, Paris, Fernand Nathan ; Bruxelles, Éditions Labor, 1977.

FRICKX, Robert, MUNO, Jean, *La littérature française de Belgique*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1982.

HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme – Über den Humanismus*, traduits par Roger Munier, Paris, Aubier éditions Montaigne, Collection « Bilingue », 1970.

JARRETY, Michel, *La critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1998.

JOIRET, Michel, BERNARD, Marie-Ange, *Littérature belge de langue française*, Bruxelles, Didier Hatier, 1999.

KRISTEVA, Julia, *Visions capitales*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

MAC DONOUGH, Frédéric, *Marcel Delmotte – Le maître du surréalisme en Belgique*, Charleroi, Édition chez l'auteur, 2009.

MANSUY, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, Librairie José Corti, 1967.

MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

MARLIER, Georges, *Henri-Victor Wolvens*, Bruxelles, Arcade, 1963.

MATTHIJS, Georges-Marie, *Félix De Boeck*, Bruxelles, Éditions Libro-Sciences, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1964.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Éditions Nathan, 2^e édition, 2001.

MITCHELL, William John Thomas, *Iconology : image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

NORGE, Géo, *Poètes Français de Belgique*, Charleroi, Les Nouvelles Éditions Européennes, Collection « Sang Nouveau », 1936.

NYS-MASURE, Colette et LIBENS, Christian, (dir.) *Piqués des vers*, Bruxelles, Espace Nord, Collection « Anthologie Poétique », 2014.

- PEETERS, Denijs, *Henri-Victor Wolvens*, Antwerpen, Artiestedfonds, 1977.
- PRINCE, Nathalie, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998.
- QUAGHEBEUR, Marc, *La Belgique en toutes lettres*, Textes assemblés par JAGO-ANTOINE, Véronique et ROBAYE, Hugues Vol. I : *Le pays* ; Vol. II : *L'Histoire et les hommes* ; Vol. III : *Tranches de vie* ; Bruxelles, Luc Pire, Collection « Espace Nord », 2008.
- RAVOUX RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1979.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1990,
- TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, Collection « Agora », 1987.
- THERRIEN, Vincent, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.
- TOUSSAINT, Pascal, *C'est trop beau ! trop ! Cinquante écrivains belges Anthologie thématique*, Bruxelles, Édition Samsa, 2015.
- VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu : la littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange – Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux – Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- WALDEMAR, George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, Édition Max Fourny, 1969.
- WOUTERS, Liliane, *Panorama de la poésie française de Belgique*, Bruxelles, Édition Jacques Antoine, 1976.

Études, articles, chapitres d'ouvrages consultés

- ANDRÉ, Fernand, « Préface », *In Delmotte par Delmotte*, Bruxelles, Éditions d'Art Lucien De Meyer, 1978, p. 9–14.
- ARON, Paul, « Des années folles à la drôle de guerre », *In BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), Littératures belges de langue française (1830–2000) Histoire & perspectives*, Bruxelles, Édition Le Cri, 2000, p. 113–173.

ARON, Paul, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », *ÉCRITURE 36*, Cahier de littérature et de poésie, Lausanne, Lettres Belges d'expression française, 1990, p. 82–91.

BUIGNET, Christine, « Tropismes photographiques indicible et inimageable », In MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MEAUX, Danièle et ORTEL, Philippe (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2008.

CASO, Paul, « Préface », In DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, *Les dessins de Delmotte*, Charleroi, Mecenart Books, 1992, p. 5–7.

CASSART, Anne, « La littérature de jeunesse après 1945 », In BERG, Christian, HALEN, Pierre (dir.), *Littératures belges de langue française (1830–2000) Histoire & perspectives*, Bruxelles, Édition Le Cri, 2000, p. 495–513.

CHAREYRE-MEJAN, Alain, « Au regard des mots. Poétique du sentiment photographique », In ARROUYE, Jean (dir.), *La photographie au pied de la lettre*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 1999, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, Collection « Hors champ », 2005.

COMPAGNON, Antoine, « Littéraire Critique », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 1997, p. 415–432.

CRUYSMANS, Philippe, « Marcel Delmotte familial », In DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, *Les dessins de Delmotte*, Charleroi, Mecenart Books, 1992, p. 125–127.

DE DECKER, Jacques, « 1945–1970 : les exils et le Royaume », In TROUSSON, Raymond, CELS, Jacques, DE DECKER, Jacques, ENGEL, Vincent, GOOSSE, André, DELSEMME, Paul, *1920–1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995, p. 67–91.

DELMOTTE, Marcel, « Autobiographie et pensées sur l'art », In WALDEMAR, George, *Le monde imaginaire de Marcel Delmotte*, Paris, Édition Max Fourny, 1969, p. 225–232.

DE MEYER, Lucien, « Du mysticisme à la gestuelle des corps », In DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, *Les dessins de Delmotte*, Charleroi, Mecenart Books, 1992, p. 9–16.

DIRKX, Paul, « Introduction – Un œil qui passe inaperçu », In DIRKX, Paul (dir.), *L'œil littéraire – La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2015, p. 9–22.

DOUSSON, Lambert, « Le texte en perspective », Dossier à MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Éditions Gallimard, Collection : « Folioplus philosophie », 2006, p. 79–155.

DUMOULIÉ, Camille, « Méduse (La tête de –) », In BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 989–998.

FOULON, Roger, « La poésie depuis 1945 », In JANS, Adrien (dir.), *Lettres vivantes : deux générations d'écrivains français en Belgique, 1945–1975*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975, p. 243–269.

FRÉCHÉ, Bibiane, « La création des biennales de poésie de Knokke en 1952 ou l'ascension tranquille du *Journal des Poètes* sur la scène littéraire internationale », *La circulation internationale des littératures*, Université de Lausanne, Études de Lettres, n°1–2, 2006, p. 237–254.

GUÉRANDE, Pierre, « Périer, Marin, Bernier, trois poètes de la transparence : portraits croisés », *Francophonie vivante*, Bruxelles, Revue de l'Association Charles Plisnier, 1997, p. 47–57.

GUÉRANDE, Pierre, « Pour une notion de transparence en art », *Transparence*, Revue de poésie et des idées, n°1, janvier 2017, Éditeurs responsables : José Havet, Ottawa, Canada ; Francis Van Dam, Pierre Guérande, Belgique, p. 10–19.

LAVIGNE, Jean-François, « Espace ou pensée : L'origine transcendantale de la spatialité chez Husserl », In BARBARAS, Renaud (dir.), *L'espace lui-même*, (Revue *Épokhè* n°4), Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994, p. 117–129.

NOULET, Émilie, « Poètes belges », *Beaux-Arts*, Revue d'art, Bruxelles, article paru le 24/04/1931.

OUELLET, Pierre, « Quelque part – Topique et poétique », In RUSSO, Adélaïde, HAREL, Simon (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, Centre d'études françaises et francophones, Québec, Presses de l'Université Laval, Collection « Intercultures », 2005, p. 77–90.

PICARD, Edmond, *Le Fantastique réel* (Extrait du *Juré* – 1887), In *Littératures fantastiques – Belgique, Terre de l'étrange*, Tome II : 1887–1914, Contes réunis et présentés par LYSØE, Éric, Bruxelles, Éditions Labor, 2003, p. 7–23.

QUAGHEBEUR, Marc, « Poésie – Belgique francophone », In BONN, Charles, GARNIER, Xavier (dir.), *Littérature francophone, 2. Récits courts, poésie, théâtre*, Paris, Hatier – Agence Universitaire de la Francophonie, 1999, p. 67–89.

THIRY, Marcel, « La poésie », In JANS, Adrien (dir.), *Lettres vivantes : deux générations d'écrivains français en Belgique, 1945–1975*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975, p. 233–241.

TUZET, Hélène, « Les Voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire », In POULET, Georges, ANTOINE, Gerald (dir.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1968, p. 201–213.

VANDERCAMMEN, Edmond, « L'aventure collective du Journal des Poètes », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome LIV, n°1, Bruxelles, Palais des Académies, 1976, p. 30–40.

WOUTERS, Peter, « Félix De Boeck (1898–1995). Fermier et pionnier avant-gardiste », *FelixArt Museum*, Gent, Catalogue, 2013, p. 2–27.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », In PAQUOT, Thierry, YOUNÈS, Chris (dir.), *Le territoire des philosophes – Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, Collection « Recherches », 2009, p. 47–62.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Présence, disparition et transfiguration de l'image à partir de la poétique de Gaston Bachelard », In DUFOURCQ, Annabelle (dir.), *Est-ce réel ? Phénoménologie de l'imaginaire*, Leiden / Boston, Brill, 2016, p. 134–146.

Documents internet consultés

BEYER DE RYKE, Benoît, « Ruusbroec, en son temps et dans les siècles », *Textyles*, Revue des lettres belges de langue française, 28 | 2005 : « La Belgique avant la Belgique », p. 19–29. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/426> [consulté le 19/05/2020]

BIZEK-TATARA, Renata, « Le fantastique belge contemporain : écriture métissée », *Kwartalnik neofilologiczny*, Warszawa, LXV 3/2018, p. 412–420. URL : <http://journals.pan.pl/dlibra/publication/123500/edition/107716/content/le-fantastique-belge-contemporain-ecriture-metissee-bizek-tatara-renata> [consulté le 19/05/2020]

BIZEK-TATARA, Renata, « Le fantastique réel de Franz Hellens : genèse et conception », *Écho des études romanes*, České Budějovice, vol. XIV/1–2, 2018, p. 5–14. URL : https://www.eer.cz/files/2018-1-2/2018-1_2-01-bizek.pdf [consulté le 19/05/2020]

CHALARD, Reynald André, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », *Études françaises*, 41 n°3, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 129–151. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/012059ar> [consulté le 19/05/2020]

CHARLIER, Sébastien, « De la revue d'avant-garde à la reconnaissance publique : la collaboration entre architectes et plasticiens à Liège dans les années 1930 », *In Situ*, 32 | 2017. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15061> [consulté le 19/05/2020]

COHEN, Jean, « La comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, 3^e année, n°12, *Linguistique et littérature*, 1968, p. 43–51. URL : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2351 [consulté le 19/05/2020]

COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n°47, numéro thématique : « Variations sur le thème. Pour une thématique », 1988, p. 79–91. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707 [consulté le 19/05/2020]

COLLOT, Michel, « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques*, Actes de colloques « Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation », 2005. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3464> [consulté le 19/05/2020]

COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n°8, « Le Partage des disciplines », mai 2011. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> [consulté le 19/05/2020]

COMBETTES, Bernard, « Ordre des éléments dans la phrase et linguistique du texte », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°13, *Linguistiques / Texte*, 1977, p. 91–101. URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_13_1_986 [consulté le 19/05/2020]

GILLEMONT, Danièle, « Le regard gourmand d'Henri-Victor Wolvens, Retrouvailles, au Musée d'Ixelles, avec l'un des artistes qui incarnèrent le mieux, loin des chapelles, le rêve de modernité de la peinture belge », *Le Soir*, quotidien belge de langue française, Bruxelles ; mis en ligne le 15/07/2015. URL : <https://www.lesoir.be/art/937151/article/culture/arts-plastiques/2015-07-15/regard-gourmand-d-henri-victor-wolvens> [consulté le 19/05/2020]

KIBÉDI VARGA Áron, « Criteria for Describing Word-and-Image Relations », *Poetics Today*, Spring 1989, vol. 10, n°1, *Art and Literature I*, Duke University Press, 1989, p. 31–53. URL : <http://www.jstor.com/stable/1772554> [consulté le 19/05/2020]

LAMY, Julien, « Entre Science et Poésie – L'œuvre plurielle de Gaston Bachelard », *In* MOLINIER, Quentin (dir.), *La pensée de Gaston Bachelard*, Paris, Implications philosophiques – juin 2012, p. 40–56. URL : <http://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf> [consulté le 19/05/2020]

LAVENNE, François-Xavier, « Roger Somville, Arlequin et la bataille de l'art », *Bulletin Maurice Carême* n°58, Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 2012, p. 6–7. URL : <https://www.mauricecareme.be/bulletinMC.php> [consulté le 19/05/2020]

RABATEL, Alain, « Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" *c'est, il y a, voici / voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n°9, Presses de l'Université d'Orléans, 2001, p. 111–144. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00433041> [consulté le 19/05/2020]

RAYNAUD, Dominique, « Le symbolisme de la porte – Essai sur les rapports du schème à l'image », *Architecture & Comportement / Architecture & Behaviour*, Vol. 8, n°4, Lausanne, 1992, p. 333–352. URL : <https://www.epfl.ch/labs/lasur/wp-content/uploads/2018/05/RAYNAUD.pdf> [consulté le 19/05/2020]

SAINT-AMAND, Denis, « Bohèmes, oubliés et maudits », *Textyles*, Revue des lettres belges de langue française, 53 | 2018, « Malédictions littéraires », p. 11–24. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2863> [consulté le 19/05/2020]

STEINMETZ, Thomas, « Les angles saillants de la conscience : le fantastique de révélation », *Revue de littérature comparée*, Éditeur Klincksieck, 2007/1 n°321, p. 43–57. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-1-page-43.htm> [consulté le 19/05/2020]

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images », Paris, Mimesis, Collection « L'œil et l'esprit », 2012, In MOLINIER, Quentin (dir.), *La pensée de Gaston Bachelard*, Paris, Implications philosophiques – juin 2012, p. 7–17. URL : <http://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf> [consulté le 19/05/2020]

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017/2 n°20 « Les amateurs », p. 99–111. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-99.htm> [consulté le 19/05/2020]

MANUSCRITS CONSERVÉS AUPRÈS DE LA FONDATION MAURICE CARÊME

BACHELARD, Gaston, Lettre à Maurice Carême écrite le 16 mai 1951, à Paris.

BACHELARD, Gaston, Lettre à Maurice Carême écrite le 24 novembre 1952, à Paris.

CASSOU, Jean, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême.

CIRY, Michel, Lettre à Maurice Carême, écrite le 27 décembre 1946 à Chatou.

DE BOECK, Félix, Lettre à Maurice Carême, écrite le 12 septembre 1965 à Drogenbos.

DE BOECK, Félix, Lettre non datée écrite à Maurice Carême.

DE BOECK, Félix, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême.

DELMOTTE, Marcel, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême, 1978.

DELVAUX, Paul, Lettre à Maurice Carême, écrite le 21 novembre 1970, à Boitsfort.

EMMANUEL, Pierre, Texte écrit à la mort de Maurice Carême pour le livre d'or de la Fondation Maurice Carême.

NORGE, Géo, Lettre à Maurice Carême, écrite le 7 janvier 1932.

NORGE, Géo, Lettre à Maurice Carême, écrite le 11 décembre 1935, à La Haye.

NORGE, Géo, Lettre à Maurice Carême, écrite le 10 mai 1951.

NORGE, Géo, Lettre à Maurice Carême, écrite le 21 novembre 1970, à Saint-Paul-de-Vence.

NORGE, Géo, Lettre à Maurice Carême, écrite en 1971.

SUPERVIELLE, Jules, Lettre à Maurice Carême écrite le 30 juin 1949.

WOLVENS, Henri-Victor, Lettre à Maurice Carême, 1966.

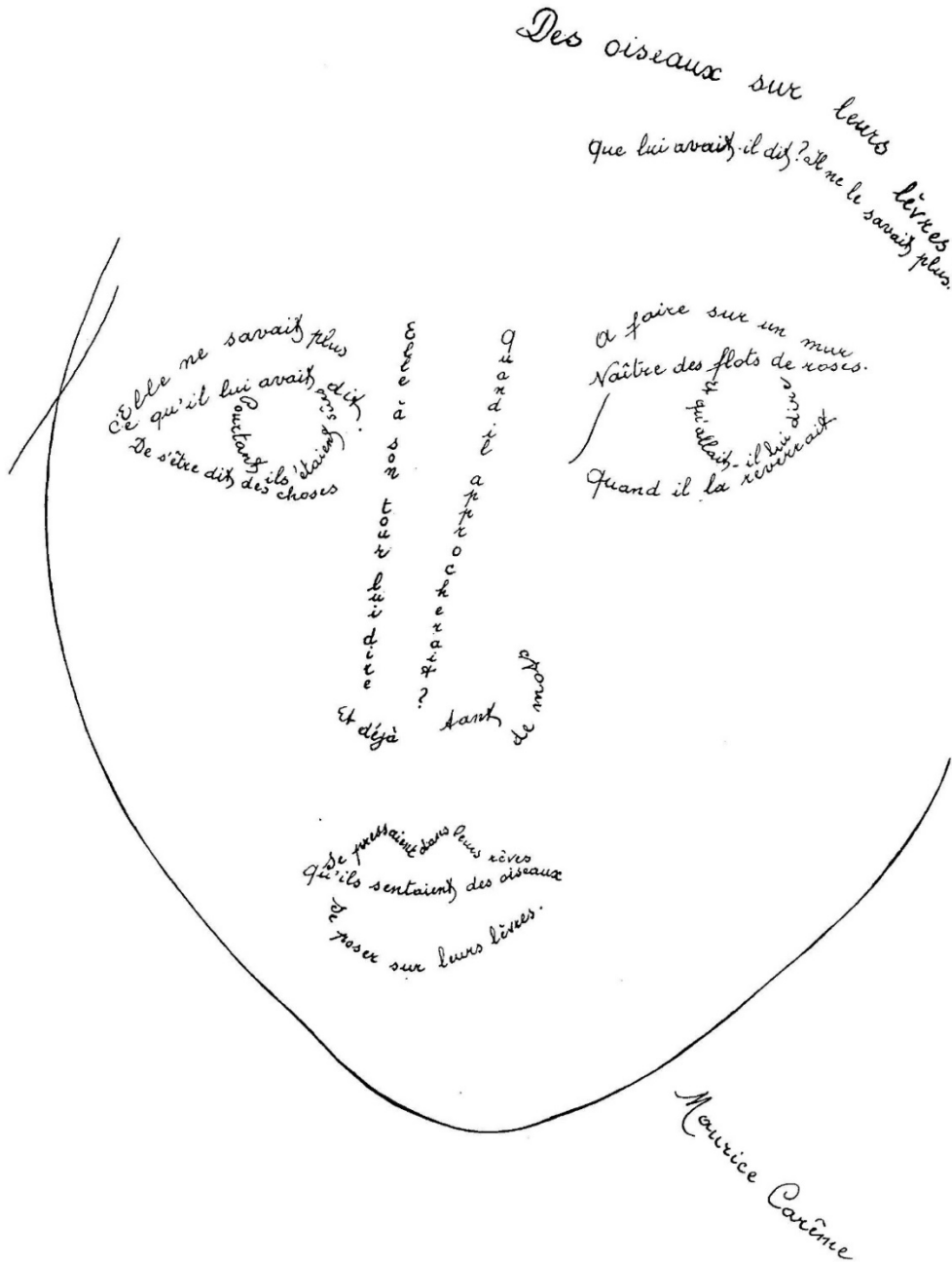
WOLVENS, Henri-Victor, Lettre à Maurice Carême, écrite le 15 juillet 1968.

ANNEXE

Une vie

Maurice Carême, *Une vie*, Bruxelles, Arts et lettres, 1972, édition de grand luxe, calligramme de Maurice Carême et Roger Somville,

Fig. n°1



Lettre-dessin de Paul Delvaux

Lettre de Paul Delvaux à Maurice Carême, écrite le 21 novembre 1970. Manuscrit conservé auprès de la Fondation Maurice Carême.



Fig. n°2

Cher Maurice Carême,

J'ai lu vos premiers poèmes dans le Florilège Poétique.

Ils me sont tellement sensibles que je veux vous écrire de suite ce petit mot.

Que la poésie est belle lorsqu'on se laisse charmer par elle !!!

Boitsfort, le 27.11.70

P. Delvaux

Mer du Nord

Maurice Carême, *Mer du Nord*, Schoten, Paeshuys, Album de grand luxe, 1968, 30 dessins originaux de Henri-Victor Wolvens ; Fig. n°3 ; Fig. n°4 ; Fig. n°5 ; Fig. n°6 ; Fig. n°8.

Maurice Carême, *Mer du Nord* (1971), Paris, Fernand Nathan, 4^e édition, 1979, dessins de Henri-Victor Wolvens ; Fig. n°7.



Fig. n°3



Fig. n°4

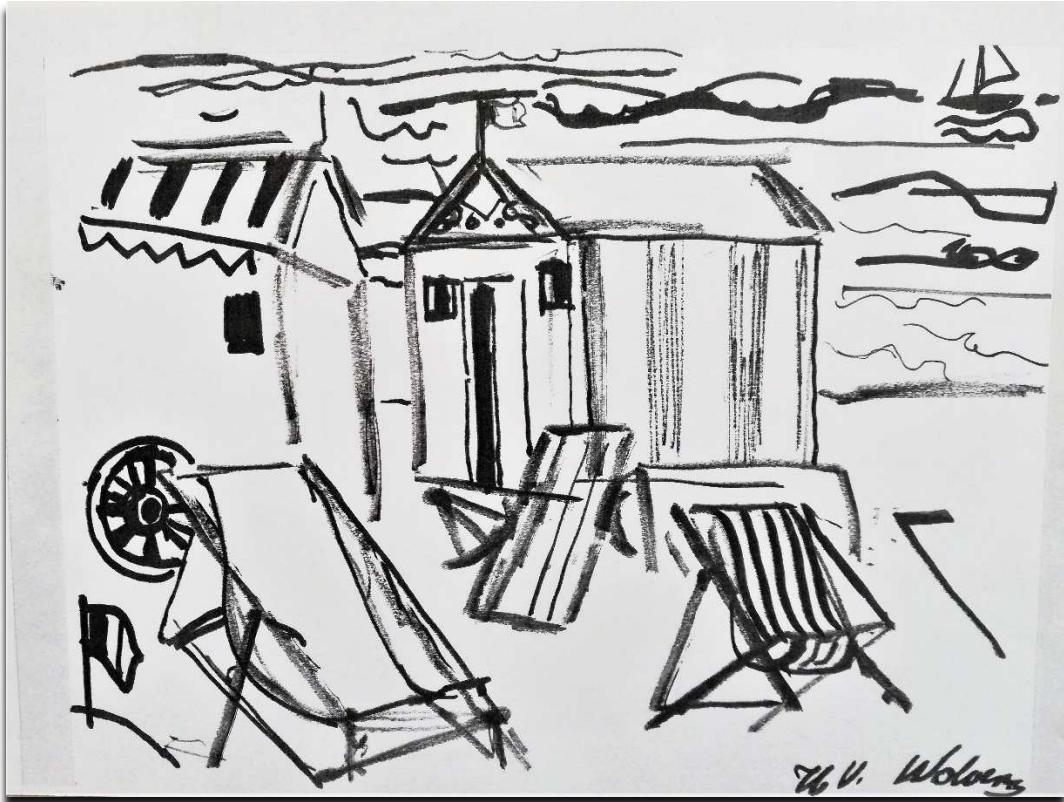


Fig. n°5



Fig. n°6

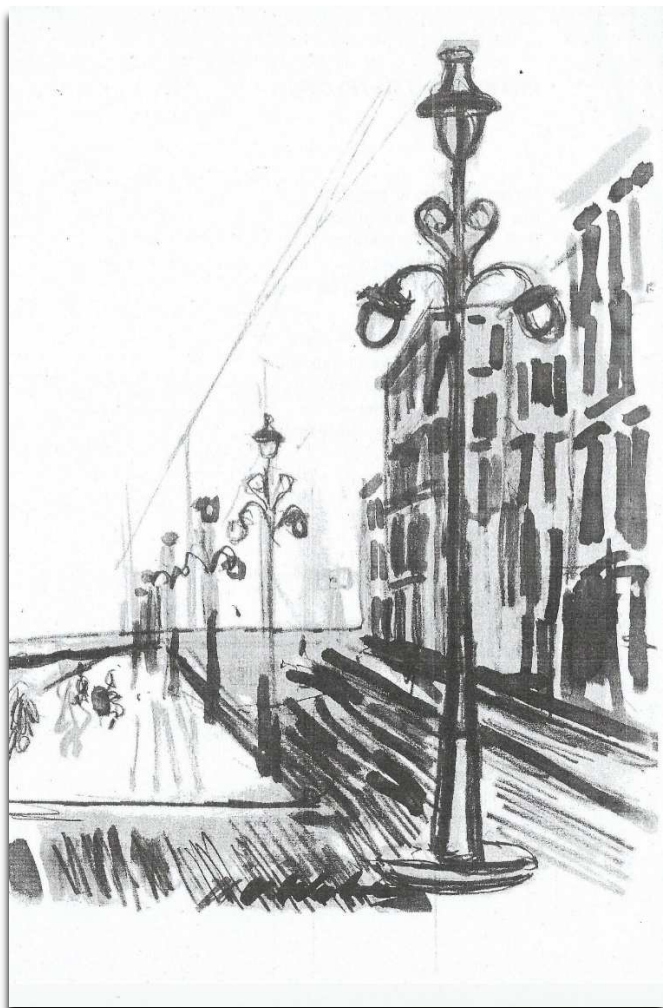


Fig. n°7, p. 81.



Fig. n°8

Complaintes

Maurice Carême, *Complaintes* (1975), Bruxelles, Éditions Gérard Blanchart et Cie, 4^e édition, 1994, dessins de Félix De Boeck.



Fig. n°9, p. 99.



Fig. n°10, p. 41.

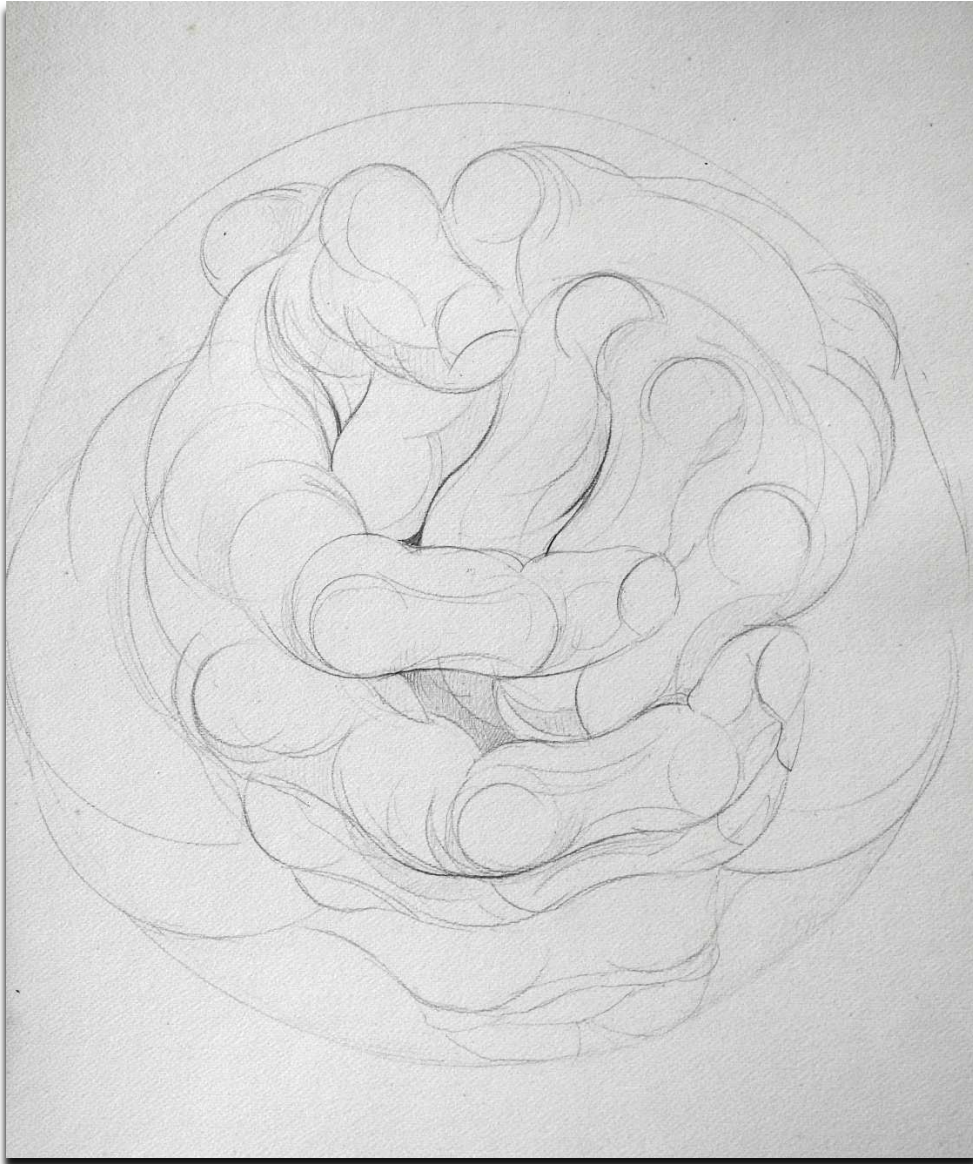


Fig. n°11, p. 174.



Fig. n°12, p. 137.

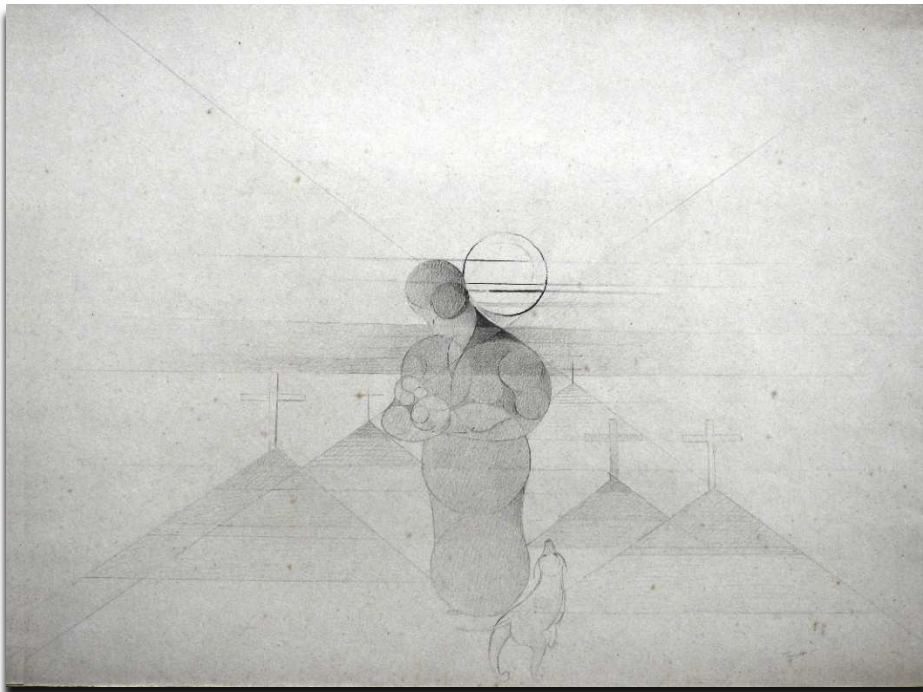


Fig. n°13, p. 127.

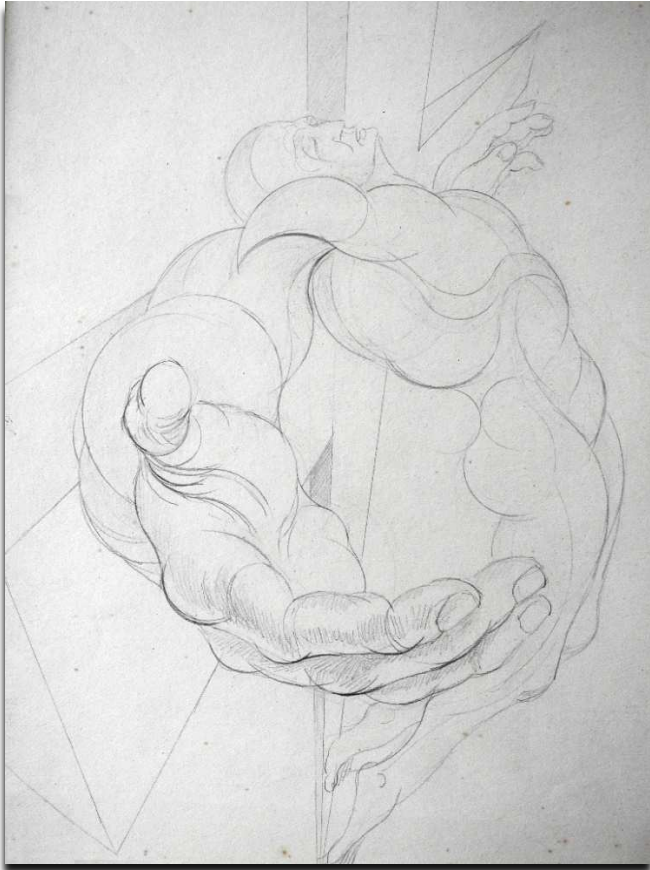


Fig. n°14, p. 149.



Fig. n°15, p. 22.

L'envers du miroir

DENDELLOT, Colette et DUFRANE, Philippe, Charleroi, *Les dessins de Delmotte*, Mecenart Books, 1992.

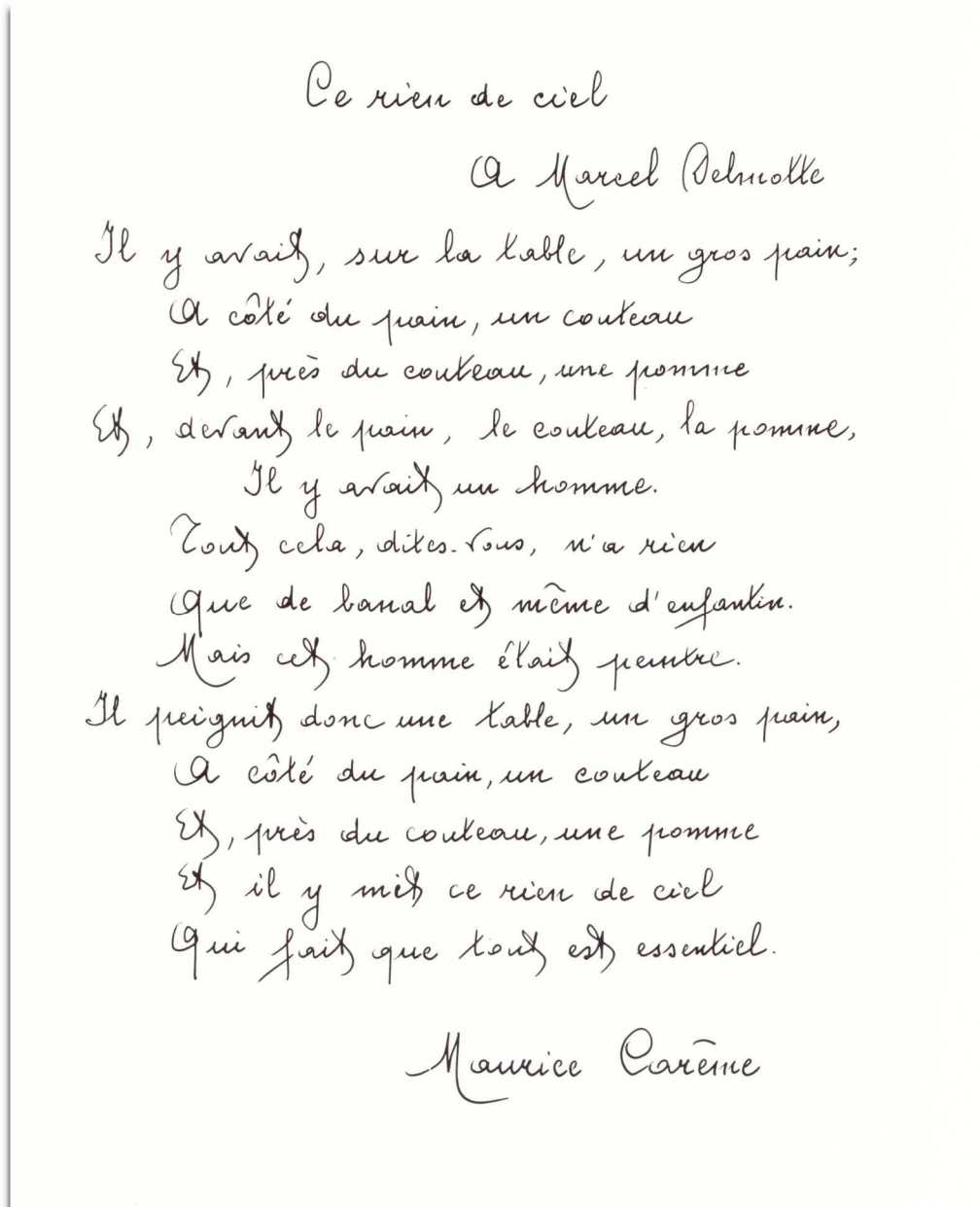


Fig. n°16, p. 62.

Maurice Carême, *L'envers du miroir* (1973), Jersey, Gecibis Ltd, 4^e édition, 1993, dessins de Marcel Delmotte.



Fig. n°17, p. 87.

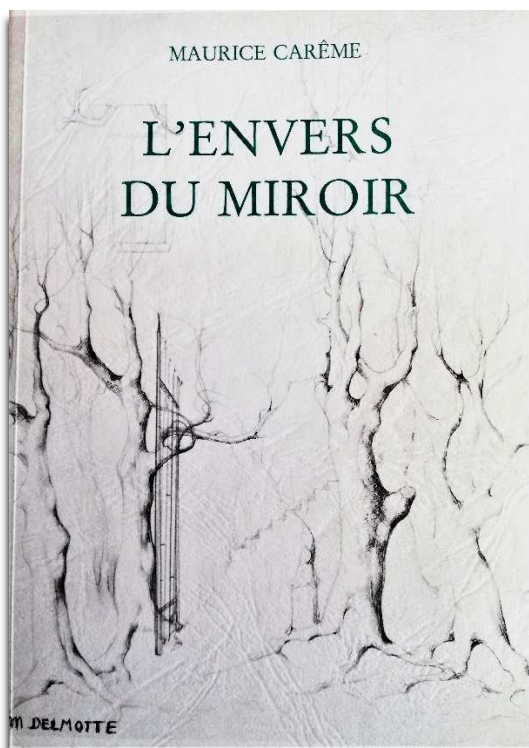


Fig. n°18.

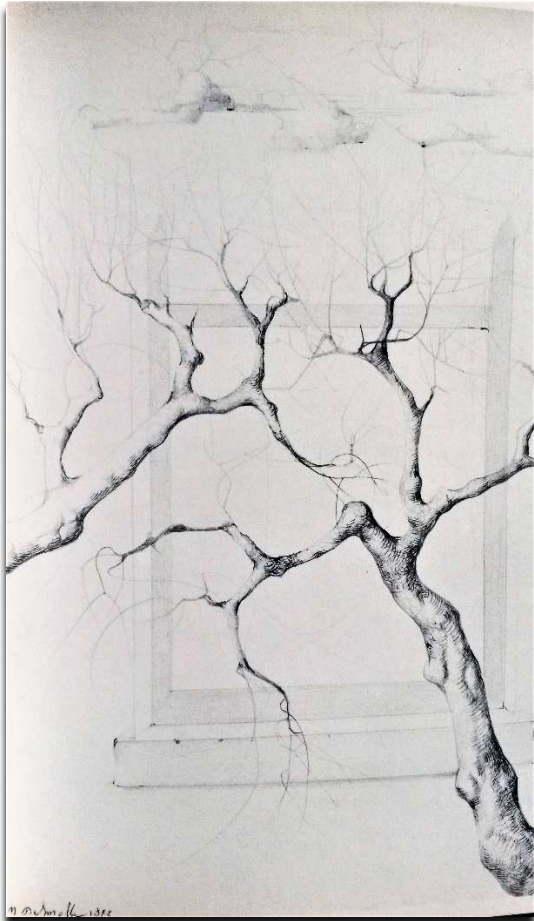


Fig. n°19, p. 13.

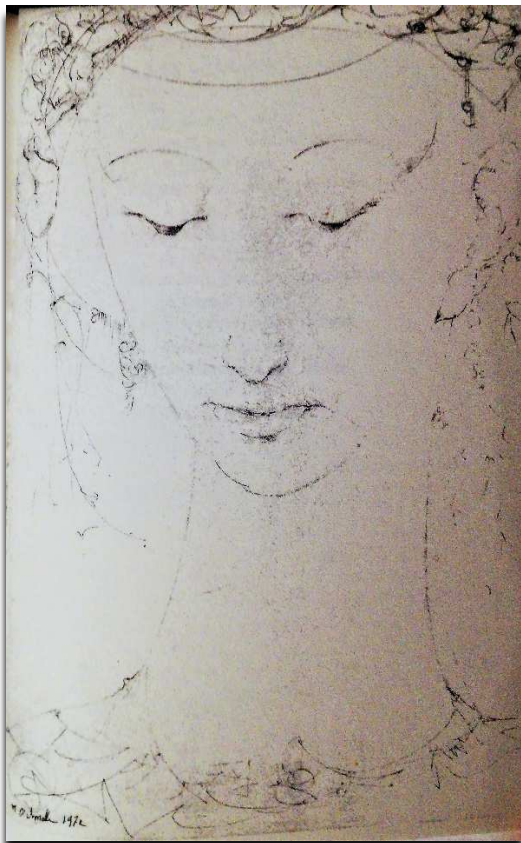


Fig. n°20, p. 119.

Figures

Maurice Carême, *Figures*, Paris, Fernand Nathan, 1977, dessins de Marcel Delmotte.



Fig. n°21, p. 27.

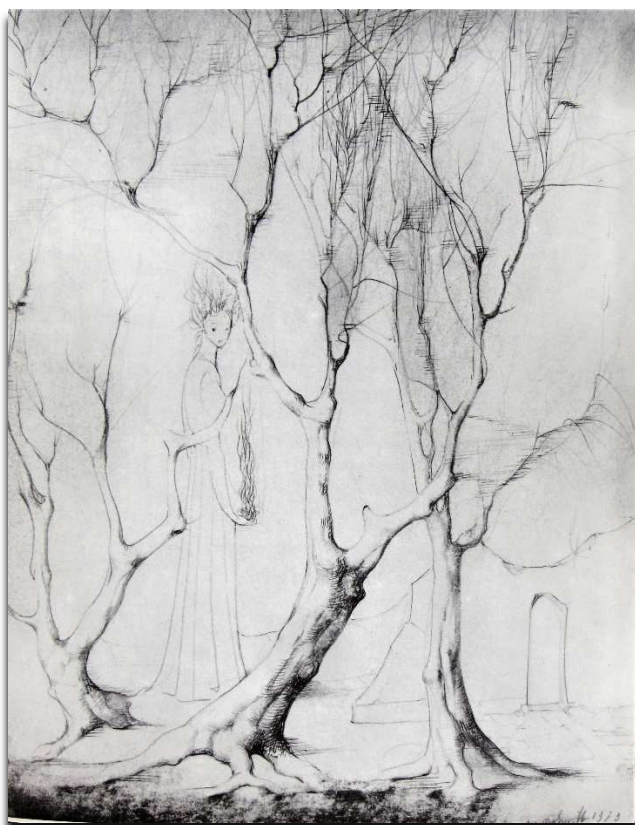


Fig. n°22, p. 55.

Bruges

Maurice Carême, *Bruges* (1963), Bruxelles, Éditions Arcade, 3^e édition, 1968, photos de Fulvio Roiter.



Fig. n°23, p. 45.



Fig. n°24, p. 41.

L'emblème des ciseaux situe la rue des Ciseaux.



Fig. n°25, p. 10–11.

Le pont en dos d'âne relie le quai Spinola et le quai du Miroir.



Fig. n°26, p. 137. La pêche aux crabes.



Fig. n°27, p. 37. Le « Rolweg » dans un ancien quartier de la ville (quartier Ste Anne) près de la maison natale de Guido Gezelle.



Fig. n°28, p. 26.



Fig. n°29, p. 30.

Béguinage en automne.

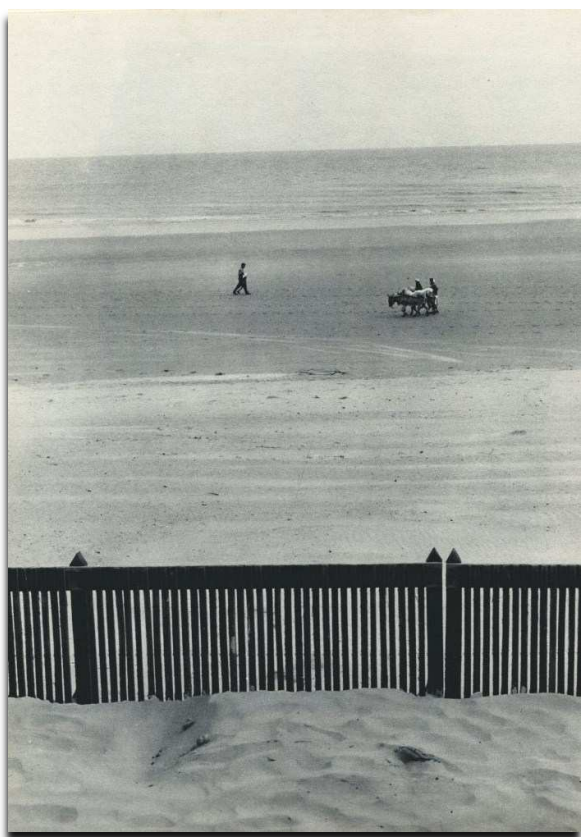


Fig. n°30, p. 124. La plage près de Zeebruges.



Fig. n°31, p. 19.



Fig. n°32, p. 29.

Dans la chapelle du Béguinage.



Fig. n°33, p. 16.



Fig. n°34, p. 92–93.

L'Église de Jérusalem et les Maisons-Dieu.

RÉSUMÉ

Les recherches de cette thèse concernent la représentation de l'espace et du corps dans l'œuvre de Maurice Carême (1899–1978), poète et écrivain belge. Deux fils conducteurs structurent notre démarche critique. D'une part, relever la richesse des images dans l'œuvre de Maurice Carême, en particulier de celles de l'espace et du corps ; d'autre part, dégager sa technique de représentation, les influences picturales qui font de lui un poète des images. C'est dans cette optique que nous présentons notre travail en deux parties.

La première partie de notre recherche rend largement compte de l'œuvre de Carême selon les analyses thématiques et poétiques de la représentation de l'espace et du corps. Observer le concret, expérimenter le mouvement, nommer la matière et la forme qu'il observe, les saisir et les visualiser font la base de l'abstraction poétique de Carême. L'analyse de la représentation de l'espace se fonde principalement sur les théories poétiques de Gaston Bachelard. Les écrits théoriques de Maurice Merleau-Ponty et Michel Collot constituent la base de notre réflexion dans l'étude des liens entre spatialité et conscience corporelle. L'espace liquide, l'intimité de l'espace habitable, les images de passage sur l'axe horizontal et vertical, l'espace dynamique, la lumière et l'obscurité, la transparence et la circularité font l'objet de notre questionnement. Parmi les représentations du corps, le rôle emphatique de la main et sa présence métonymique dans les poèmes ouvrent une perception tactile du monde. Outre l'importance des mains dans les poèmes, le thème visage-œil-tête est relevé par deux nouvelles de Carême : *Média* et *Nausica*. Les deux récits traitant le mythe de la Méduse, émettent des questions sur la représentation comme processus créatif perçu à travers le prisme de deux protagonistes : le poète et le peintre.

Dans la deuxième partie de la thèse nous présentons les influences picturales dans l'œuvre de notre poète. Suite à ses contacts amicaux et professionnels avec des peintres, graphistes, Carême publia des recueils où apparaissent conjointement le poème et la figuration picturale ; les poèmes y sont associés aux dessins ou ils sont créés sous leur influence. Dans un cas particulier, le recueil *Bruges*, ils accompagnent des photos. La prédilection pour la visualité et le tangible est particulièrement valable pour ces derniers écrits ; leur présentation propose une nouvelle perspective dans l'interprétation de l'œuvre de Maurice Carême.

ÖSSZEFOGLALÓ

A doktori értekezés a tér és a test reprezentációit dolgozza fel Maurice Carême (1899–1978) belga költő és író műveiben. Kritikai megközelítésünket két vezérfonál strukturálja. Egyrészt kiemelni Maurice Carême írásművészetének képi gazdagságát, különös tekintettel a tér és a test ábrázolására; másrészt felfedni képi ábrázolásának technikáját, költészetében fellelhető pikturális hatásokat, amik őt a képek költőjévé teszik. Ezt az irányvonalat követve kutatásainkat két részben fejtjük ki.

A dolgozat első részében bemutatjuk a Carême-i életmű szélesebb körű vizsgálatát a tér és a test ábrázolására vonatkozó tematikus és szövegpoétikai elemzésekkel. Megfigyelni a konkrétat, megélni a mozgást, megnevezni az anyagot, a formát, ezt megfogni és vizualizálni – ezek képezik a költői absztrakció alapját. A tér szerepkörének elemzésében elsősorban Gaston Bachelard poétikai elméleteire támaszkodunk. A térbeliség és a testtudat összefüggéseit Maurice Merleau-Ponty és Michel Collot elméleti írásainak tükrében vizsgáljuk. A folyékony térre, a lakható tér intimitására, az átmenet tereinek horizontális és vertikális formáira, a dinamikus térre, a fényre és a sötétségre, a transzparenciára és a körköröségre irányul a kutatásunk. A testábrázolások közül a kéz hangsúlyos szerepe, metonimikus jelenléte a versekben igazolja a tapinthatóhoz kötődő érzékelést. A kéz szerepén kívül, az arc-szem-fej tematikát két novella, *Médua* és *Nausica* elemzésével mutatjuk be. A Medúza-mítoszt feldolgozó két történet a reprezentációhoz mint alkotói folyamathoz kapcsolódó kérdéseket vet fel, mindezt a két mű főszereplőjének, a költőnek és a festőnek a prizmáján keresztül.

A dolgozat második részében a pikturális hatásokat mutatjuk be Carême költészetében. Festőkkel, grafikusokkal ápolt baráti-szakmai kapcsolatainak eredményeképpen, Carême olyan kiadványokat készített, ahol a vers és a figurális kép együtt jelenik meg. Ezekben a kötetekben a versek rajzokhoz társulnak, vagy hatásuk alatt készülnek. Egyedi eset a *Bruges* kötet, ahol a versek fotókat kísérnek. A vizualitás és a tapinthatóság iránti fogékonyság különösen érvényes ezekre az írásokra; bemutatásuk új perspektívákat jelent Maurice Carême költészetének értelmezésében.