

---

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. XLII

SECTIO FF

1-2024

---

ISSN: 0239-426X • e-ISSN: 2449-853X • Licence: CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/ff.2024.42.1.73-93

## La bibliothèque de l'écrivain comme réplique à l'idéologie nazie pendant la Seconde Guerre mondiale\*

---

The Writer's Library as a Response to Nazi Ideology During the Second World War

---

Biblioteka pisarza jako odpowiedź na ideologię  
nazistowską podczas II wojny światowej

ATINATI MAMATSASHVILI

Ilia State University, Georgia

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1743-6313>

e-mail: [tina\\_mamatsashvili@iliauni.edu.ge](mailto:tina_mamatsashvili@iliauni.edu.ge)

**Résumé.** Dans *La bibliothèque fantastique*, Michel Foucault considère la bibliothèque comme un lieu où la connaissance et le rêve se rencontrent (Foucault, 1995). Nous proposons ici de penser la bibliothèque de l'écrivain comme un « réseau », notamment un « réseau ouvert » (Belin et al. 2018), sujet à des transformations perpétuelles et en lien avec d'autres bibliothèques. Notre propos sera construit autour de deux écrivains belges : Paul Willems (1912–1997) et Max Servais (1904–1990). Nous allons voir dans quelle mesure la bibliothèque imaginaire qui se construit à travers les lectures, les citations ou les références picturales crée cet autre espace de non-résignation dans un contexte historique précis de la Seconde Guerre mondiale. Cette réflexion est une tentative d'introduire un autre degré herméneutique qui dresse la bibliothèque en réponse à l'idéologie nazie.

**Mots-clés :** Bibliothèque de l'écrivain, nazisme, Occupation, littérature belge, bibliothèque imaginaire, bibliothèque virtuelle, Juifs

---

\* Ce travail fut soutenu par le Fond de la Recherche Scientifique – FNRS, Belgique. Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teled adresowe autora: Institute of Comparative Literature, Ilia State University, Kakutsa Cholokashvili Ave 3/5, Room E239, 0162, Tbilisi, Georgia; tel. : (+995) 32 223 10 26.

**Abstract.** In the *Fantasia of the Library*, Michel Foucault posits that the library represents a place where knowledge and dreams converge. In this context, it seems appropriate to conceptualise the writer's library as a "network", specifically an "open network", which is subject to constant transformation and linked to other libraries. The present study will focus on two Belgian writers: Paul Willems (1912–1997) and Max Servais (1904–1990). It will examine the extent to which the imaginary library constructed through reading, quotations or pictorial references creates this other space of non-resignation in the specific historical context of the Second World War. This reflection is an attempt to introduce another hermeneutic level that sets up the library as a response to Nazi ideology.

**Keywords:** writer's library, Nazism, occupation, Belgian literature, imaginary library, virtual library, Jews

**Abstrakt.** W *Bibliothèque fantastique* Michel Foucault przedstawia bibliotekę jako miejsce, gdzie poznanie i marzenie spotykają się (Foucault, 1995). Autorka proponuje w artykule spojrzenie na bibliotekę pisarza jako na „sieć”, a dokładniej na „sieć otwartą”, czyli przestrzeń nieustannych transformacji i łączność z innymi bibliotekami. Artykuł koncentruje się wokół dwóch autorów belgijskich: Paula Willemsa (1912–1997) i Maxa Servais (1904–1990). Pokazuje, w jakim stopniu biblioteka wymyślona, która powstaje poprzez lektury, cytaty i odnośniki malarskie, tworzy możliwość niepoddania się przemocy w kontekście historycznym II wojny światowej. Zaproponowany dyskurs jest próbą wprowadzenia innego stopnia hermeneutycznego, który sytuuje bibliotekę w odpowiedzi na ideologię nazistowską.

**Słowa kluczowe:** biblioteka pisarza, nazizm, okupacja, literatura belgijska, biblioteka wymyślona, biblioteka wirtualna, Żydzi

Dans *La bibliothèque fantastique*, Michel Foucault observe à propos de *La Tentation de saint Antoine* que ce dernier constitue un « monument de savoir méticuleux » (Foucault, 1995, p. 7), lequel repose sur le dépouillement d'innombrables volumes d'auteurs très divers appartenant à des époques distinctes. L'imaginaire se déploie ainsi « dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres » et « se loge entre le livre et la lampe » (Foucault, 1995, p. 9) :

Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dit, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. [...] L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. (Foucault, 1995, p. 9).

La bibliothèque apparaît donc comme un *lieu* où se rencontrent la connaissance et le rêve. Cependant, ce rêve (ou cet imaginaire) ne se construit pas à l'encontre du réel ni en tant que son *duplicata* ; il ne constitue pas non plus un moment figé, mais se crée de livre en livre, dans cet interstice de l'entre-deux des textes – appelé ici le « phénomène de bibliothèque ».

Ce que nous proposons dans cette étude, c'est de penser la bibliothèque de l'écrivain non pas comme une entité close et prédéfinie, mais comme un « réseau », notamment un « réseau ouvert » (Belin et al., 2018), sujet à des transformations perpétuelles et en lien avec d'autres bibliothèques. Notre objectif est donc de penser la bibliothèque non pas comme un lieu hermétique ou une collection (pré)existante et éventuellement renouvelable, mais plutôt comme un réseau dynamique, compris dans la continuité de la réflexion de Michel de Certeau, lorsqu'il souligne que la lecture ne dispose pas de lieu, en pensant notamment à Barthes lisant Proust dans le texte de Stendhal (De Certeau, 1979, p. 40).

La *bibliothèque matérielle* est une bibliothèque au sens concret « où sont rangés les livres »<sup>1</sup> (Belin et al., 2018) ; au sens figuré, la *bibliothèque mentale* désigne « une somme de lectures » (Belin et al., 2018). Nous pouvons donc dire qu'il y a une bibliothèque *réelle* (qui regroupe des livres possédés par l'écrivain) et une bibliothèque *virtuelle*, autrement dit, mémorielle ou mentale, qui n'est autre qu'un ensemble de références intertextuelles « dessinant en creux un corpus de titres dont il s'agit d'opérer une reconstruction dynamique » (Ferrer dans D'Iorio & Ferrer, 2001, p. 15). Cependant, la bibliothèque réelle ne peut pas toujours renseigner sur les lectures réelles de l'auteur – il se trouve qu'il n'a pas lu tous les livres dont il dispose chez lui. La bibliothèque virtuelle, quant à elle, pourrait compléter ce tableau : les carnets de notes, par exemple, qui peuvent contenir des citations, des numéros de pages, et se révéler très utiles. « C'est-à-dire ces extraits que les écrivains copient dans des carnets, dans des cahiers, dans des spicilèges, sous toutes sortes de formes, d'extraits, qui permettent de reconstituer a posteriori une bibliothèque »<sup>2</sup>, précise Daniel Ferrer. Cette bibliothèque virtuelle est une « bibliothèque *utile* » ; elle est même réelle au sens qu'elle a « vraiment servi »<sup>3</sup>. Quant à la *bibliothèque imaginaire*, elle diffère des deux précédentes : elle est perceptible exclusivement dans ce qui transparait à travers les personnages dans des textes de fiction travaillés par l'imagination<sup>4</sup>. Elle est modulable et multiforme, et implique tout autant le lecteur. Elle peut donc changer d'aspect en fonction du cadre de référence du lecteur, de ses capacités de « déchiffrement », mais aussi en fonction

<sup>1</sup> Il faudrait également prendre en compte les récentes mutations technologiques, qui bouleversent la définition de la matérialité de la bibliothèque. Celle-ci peut désormais comprendre des livres numériques. Les supports d'écriture (tels que les smartphones, les blogs littéraires ou encore Twitter) tendent également à remodeler les pratiques culturelles. Voir Gahungu, 2020, <https://kouromanus.hypotheses.org/1735>.

<sup>2</sup> Daniel Ferrer dans Benejam, Giovannangeli et Vallas, 2023.

<sup>3</sup> *Ibid.* Souligné dans le texte.

<sup>4</sup> « [...] une bibliothèque imaginaire, saisissable seulement dans ce qui transparait d'elle dans les textes de l'auteur, déjà digérée et travaillée par l'imagination ». Mauthes, 2018, <https://books.openedition.org/res/1946>.

du contexte de lecture (censure, contrôle exercé par le pouvoir, etc.). Nous allons principalement nous intéresser à cette troisième dimension de la bibliothèque, tout en nous interrogeant sur les possibilités de reconstituer la bibliothèque virtuelle.

Notre propos sera construit autour de quatre textes d'écrivains belges de langue française : *Lire. Écrire* de Paul Willems (1912–1997) et son roman écrit sous l'Occupation, *L'Herbe qui tremble* (1942), ainsi que deux romans policiers de Max Servais (1904–1990), composés respectivement en 1941 et 1943, *La mort de Cléopâtre* et *Scandinavisch Bar*. Notre objectif sera dans un premier temps d'analyser dans quelle mesure la bibliothèque imaginaire qui se construit à travers les lectures, les citations ou les références picturales crée un espace de non-résignation dans un contexte historique précis, celui de la Seconde Guerre mondiale<sup>5</sup>. Dans un deuxième temps, nous interrogerons, à travers les propres notes inédites de l'écrivain (Willems), le processus de constitution d'une bibliothèque virtuelle réalisée à travers le processus de *lecture-écriture* (Ferrer dans D'Iorio & Ferrer, 2001, p. 15). Cette réflexion en deux temps est une tentative d'introduire un autre degré herméneutique qui dresse la « bibliothèque » en *réponse* à l'idéologie nazie. Quelques exemples artistiques (peinture, collage) seront convoqués, moins pour leur dimension esthétique que pour mettre en évidence la construction de l'espace littéraire de non-conformité.

## 1. UNE BIBLIOTHÈQUE IMAGINAIRE : COMMENT SE CONSTRUIT LA VÉRITÉ EXTRAFICTIONNELLE (MAX SERVAIS)

Ce que Paul Ricœur a appelé « un musée ou une bibliothèque morte » (Ricœur, 2005, p. 9) est sans doute un lieu de bifurcations que composent des livres alignés et fermés sur eux-mêmes. Sa propre bibliothèque de travail était tout le contraire : « Tous les livres sont ouverts sur ma table ; il n'y en a pas un qui soit plus vieux que l'autre. Un dialogue de Platon est maintenant là pour moi [...] Je crois à cette espèce d'étrange contemporanéité, de dialogue des morts en quelque sorte, mais conduit par les vivants » (Ricœur, 2010, pp. 305–306). Les romans policiers de Max Servais composés dans les années de guerre sont d'une certaine façon une réplique à cette fonction accordée aux livres, celle qui donne lieu à une reconstitution de la bibliothèque imaginaire de l'écrivain, en permettant au texte de ne pas être un

<sup>5</sup> Pendant l'occupation allemande de la Belgique, entre mai 1940 et septembre/octobre 1944, les écrivains belges, qui prennent part à la résistance armée, mais aussi à des activités de la presse clandestine, considèrent souvent la Résistance comme une activité de terrain et moins comme une activité intellectuelle. Cette différence, notamment avec la France, réside en premier lieu dans le statut et le rôle public de l'écrivain belge, qui n'a pas la même ampleur que son homologue français.

lieu fermé au sein du déploiement de la fable qu'il propose au lecteur (même s'ils étaient au préalable soumis à la censure nazie). La bibliothèque imaginaire offre ainsi la possibilité de relayer la réalité extralittéraire et de dépasser la censure, en particulier dans le contexte de l'Occupation.

Cette bibliothèque nous permet donc de nous centrer sur ce que Antoine Compagnon aurait appelé une « archéologie allusionnelle » (Compagnon, 2000, p. 9) des romans. Les références implicites dans le discours des personnages, ou autrement dit, ce « fonctionnement allusif du langage » (Compagnon, 2000, p. 1) se déploie dans quasiment tous les romans policiers que Servais compose sous l'Occupation et qui servent à divertir le public dans le contexte de la guerre. « L'allusion, écrit Compagnon, englobe la citation. Elle ne fait donc pas que renvoyer au texte „allusionné“, comme une dénotation, mais elle enrichit le texte „allusionnant“ par des associations et connotations illimitées et imprévisibles » (Compagnon, 2000, p. 8). En suivant cette réflexion, l'allusion dépasserait ainsi l'hypotexte pris ici au sens de citation, en le faisant insérer dans un autre contexte, dans une autre temporalité géographique et historique. Dans son étude sur le roman policier, Siegfried Kracauer note : « En tant que figurant de la *ratio*, ayant un rôle invariable, il [le détective] est démasqué notamment par le fait que chaque auteur lui donne un nom qui lui colle à la peau comme un mot de passe inaliénable » (Kracauer, 1981, p. 81). Chez Servais, dans *Scandinavisches Bar* (1943), ce nom qui « colle à la peau » au commissaire, c'est la Libellule. Le nom est donc déjà une sorte d'*allusion* cachée (au sens qu'accorde à ce terme Compagnon) à la singularité du personnage, qui d'ailleurs, avec son apparence, peut être pris pour un *criminel* (Servais, 1943, p. 8).

Les amis du commissaire Roy l'avaient surnommé „la Libellule“ et jamais sobriquet ne fut mieux mérité. Sa taille exiguë, la vivacité de ses mouvements, sa minceur allant jusqu'à la transparence, évoquaient irrésistiblement un insecte et il n'était pas jusqu'à ses yeux, grossis par les verres de ses lunettes de myope, qui ne ressemblaient à ceux, globuleux et à facettes, d'un orthoptère (Servais, 1943, p. 11).

Il est évident que le physique de la figure centrale du roman, le célèbre commissaire, est loin d'être celui d'un arien de race pure ; comparé à un animal, à un insecte (peut-on y lire une allusion à Kafka ?), l'apparence de ce dernier, appuyée par le surnom « la Libellule », n'est qu'un rappel supplémentaire des attributs animaliers, qui côtoient ceux de bibliophile. Ce physique est également décrit par le personnage de Gallemaerts : « Un très petit homme, si mince qu'on l'eut dit découpé dans une feuille de carton » (Servais, 1943, p. 8). La minceur *anormale* et sa petite taille lui confèrent une apparence *difforme*, ce qui va entièrement à l'encontre de l'idéologie en vigueur qui prône l'apparence physique comme l'un des

critères primordiaux de l'appartenance à une communauté, la *Gemeinschaft*. De plus, cette singularité est renforcée par sa bibliophilie : auteur d'une monographie sur Marcel Proust, « aimant placer dans la conversation quelques vers d'Apollinaire ou Max Jacob » (Servais, 1944, voir Thoveron, 2008, p. 579), « [f]éru de poésie [il est] aussi peu commissaire que possible » (*ibid.*), en particulier dans ce monde policé<sup>6</sup>. Cette particularité est signalée d'un roman à l'autre : « [...] et cette manie qu'il avait de citer à tout propos et hors de propos les poètes, le singularisaient aux yeux de ses collègues. Mais le commissaire „la Libellule“ s'était imposé par de brillantes qualités intellectuelles et une connaissance subtile du métier qu'il avait choisi » (Servais, 1943, p. 11).

La *bibliothèque*, qui se constitue en grande partie à travers le personnage bibliophile, est assez hétéroclite : débutant sur le genre du roman-feuilleton et passant par des vers de François Villon (cette figure du poète rebelle), elle se compose majoritairement d'auteurs français. La rupture intellectuelle de la Belgique avec la France pendant la période de l'Occupation, ainsi que l'obligation d'un contenu germanophile, expliquent ce choix de constituer une bibliothèque imaginaire quasi-exclusivement française, tout en transformant le geste de l'écriture en acte de résistance<sup>7</sup>. Cette attitude adoptée fait penser, par exemple, aux *Flots mouvants* (1944) d'Hélène Burniaux qui, par la glorification de la culture française et l'« ellipse » (Junker, 1997, p. 55) absolue de tout ce qui aurait pu être relatif à l'Allemagne, arrive à créer un lieu d'opposition à l'occupant. Si la bibliothèque imaginaire de Burniaux se compose de Proust et de Hugo (opposé ici à Napoléon, prototype de Hitler), elle offre en même temps une promenade muséale à travers les œuvres de Manet, Delacroix et Corot, en laissant délibérément de côté les salles où se trouvent les peintures hollandaises ou allemandes. C'est aussi à cet assemblage méticuleux que recourt Servais en insérant les citations non seulement d'auteurs français, mais aussi d'auteurs résistants (dont Éluard) et de ceux qui, pour une raison ou une autre, ne pouvaient pas plaire à l'occupant : par exemple, Jean de La Ville de Mirmont – mort pour la France en 1914. La liste de 1942 des auteurs interdits en France, celle qui a suivi la liste OTTO publiée en octobre 1940, mentionne que sont interdits « les livres d'auteurs juifs (exception faite des ouvrages scientifiques)

<sup>6</sup> La méfiance envers l'institution policière est soulignée à maintes reprises dans les romans de Servais, ce qui n'est pas sans rappeler le contexte contemporain de leur rédaction, période durant laquelle l'opinion publique était opposée au monde policé de l'idéologie national-socialiste. Dans cette perspective, le personnage du commissaire, absolument distinct des normes préétablies de justicier et de détective, s'explique mieux.

<sup>7</sup> D'ailleurs, il est significatif que les volumes invendus de sa monographie sur Proust reposent dans le grenier. La place de cette œuvre (dans le contexte contemporain au texte) est donc loin d'être dans une bibliothèque, mais dans un *débarras*, un lieu invisible et *caché*.

», ainsi que « les biographies d'auteurs même aryens, consacrées à des juifs »<sup>8</sup>. Dans ce contexte, l'incorporation dans les romans de Servais<sup>9</sup> des citations de Max Jacob ou de Marcel Schwob – les deux noms faisant partie de la liste d'auteurs interdits – prend toute sa signification.

Il est évident que la composition de la bibliothèque imaginaire, surtout dans un contexte de guerre et d'occupation où le lecteur est avide de toute lecture, beaucoup plus qu'en temps normal<sup>10</sup>, est d'une importance cruciale. Prenons par exemple le roman de Stanislas-André Steeman, l'un des plus célèbres écrivains belges de romans policiers de l'époque. C'est d'ailleurs dans la collection « Le Jury », dirigée par Steeman, que Max Servais publie ses romans entre 1941 et 1946. Dans *Le Mannequin assassiné* (1942), Steeman utilise le célèbre personnage shakespearien pour faire le rapprochement entre ce dernier et le protagoniste, l'antiquaire juif Jacob, présenté comme un habile marchand, un « authentique descendant de Shylock » (Steeman, 1942, p. 32). Cette image, utilisée ici dans sa formule stéréotypée et en parfaite harmonie avec l'idéologie antisémite, est dénuée de tout sens ambigu dont l'original est en réalité porteur. Il suffit de rappeler, par exemple, dans quelle mesure le personnage shakespearien devient au même moment l'incarnation de l'opposition au nazisme dans *To Be or Not to Be* d'Ernst Lubitsch, sorti sur les écrans aux USA en 1942.

Un autre roman de Servais, *La mort de Cléopâtre* (1941), procède de manière dissemblable de ce qu'on vient de voir dans le *Scandinavisch Bar* et dresse une sorte de caricature du monde par le biais d'une bibliothèque imaginaire façonnée d'écrits et d'œuvres d'art. La bibliothèque devient ici un miroir du monde réel, mais dans lequel la réalité est caricaturée et non l'inverse. C'est un monde composé de faux, tandis que le musée ou la bibliothèque possèdent le vrai. Dans un bar fréquenté par une clientèle « bruyante d'actrices, de gigolos, de peintres et de gens de lettres » (Servais, 1941, p. 13), les compliments se font en référence aux tableaux célèbres, où une coiffure peut par exemple évoquer un « Toulouse-Lautrec » (Servais, 1941, p. 13) ; en réalité, il s'agit d'une caricature : « Pas moyen de lui dire plus aimablement qu'elle a l'air d'une grue » (*ibid.*). Avec une ironie mordante, la réminiscence muséale se fait une copie grotesque de ce monde réel en

<sup>8</sup> Cet avertissement, signé par René Philippon, est rédigé en allemand et en français. Il s'agit de la troisième édition de 1943, qui donne en annexe la liste d'auteurs juifs. *Unerwünschte Literatur in Frankreich. Ouvrages littéraires non désirables en France*, Syndicat national de l'édition (France), Avertissement de René Philippon, 1943, p. 3. On y trouve les noms de Franz Kafka, Max Jacob et Marcel Schwob.

<sup>9</sup> Voir à ce propos Aron, « Lecture », in Servais, 2006.

<sup>10</sup> Voir, par exemple, une étude qui analyse justement un accroissement de lectures en Angleterre pendant les années de guerre : Cachin, 2010, en particulier pp. 211–226. Le phénomène similaire se produit en Belgique, ainsi qu'en France.

miroir avec sa propre image déformée<sup>11</sup>. S'agit-il de l'une de ces toiles de Lautrec : *Mademoiselle Marcelle Lender, en buste* (1895), *La clownesse Cha-u-Kao* (1895), ou encore *La Goulue arrivant au Moulin rouge* (1891–1892) ? Il est bien possible. Le roman dévoile d'autres caricatures dans le monde fictionnel dont les références sont plus familières au lecteur non averti : « L'une avait quatre galons d'or terni sur les manches, un petit ventre pointu et une figure toute ronde qui ressemblait curieusement à une tomate. L'autre était long et maigre comme un jour sans porridge et n'ait que deux galons. Sancho Pança et don Quichotte » (Servais, 1941, p. 58). Les deux figures comiques du roman ne sont que des répliques ridicules de ces grands personnages dont la réalité est sans doute parfois plus prégnante que celle de certaines personnes réelles. La rupture entre la figure qui occupe une place particulière au sein de la bibliothèque mondiale et celle évoquée dans le développement narratif est immense : il ne s'agit que d'une *réplique* bien piètre face à ce monde muséal bien plus réel.

Pour mieux comprendre ce décalage, ainsi que l'utilisation de cette citation ou, autrement dit, de cette « référence indirecte, implicite et cachée » (Compagnon, 2000, p. 5) qui crée une vraie bibliothèque imaginaire, allant des romans-feuilletons aux poésies symbolistes ou encore à ces textes bannis en raison de leur non-conformité à l'idéologie nazie, faisons appel à un bref passage de *La mort de Cléopâtre* :

Les conversations se turent et il y eut un bref silence étonné ; chacun s'était tourné vers moi. Je m'embrouillai alors dans une longue phrase où je faisais appel au sens de l'honneur et à la totale sincérité de chacun.

Je sais que si l'on atteint un interlocuteur isolé avec des phrases courtes et des arguments immédiats il faut du trémolo et du grand sentiment pour s'adresser à une foule.

Plus les arguments sont faux mieux ils portent. *Mais cette remarque n'a rien à faire dans ce récit.* (Servais, 1941, p. 34, nous soulignons).

Il s'agit d'un passage où le protagoniste, Nick Noël, s'adresse, dans un « salon bourré de gens » (Servais, 1941, p. 31) aux invités du marchand de tableaux, un certain Stern, afin de les interroger sur l'enquête qu'il mène en privé. Stern est celui qui sera ultérieurement révélé comme le manipulateur et le responsable des séries de meurtres. Ce qui frappe d'emblée, c'est la prise de parole de la part du protagoniste (Nick Noël), dont les capacités oratoires sont mises à l'épreuve. Cette scène permet au narrateur de développer son propos sur la fonction oratoire : là où

<sup>11</sup> À noter d'ailleurs que Lautrec, cité par Servais ici, pratiquait la caricature (comme Servais lui-même, ce dernier exerçant au quotidien *Le Peuple*). « Comme tout discours ironique, les romans de Servais offrent ainsi deux niveaux de lecture : au premier degré, il s'agit de romans policiers, mais au second degré, d'œuvres surréalistes » (Stévigny, 2001, pp. 85–93).



les phrases courtes et les *arguments* sont plausibles pour un interlocuteur isolé, ce n'est plus le cas devant la foule. Il faut alors utiliser d'autres moyens, notamment un tremolo et un « grand sentiment ». Quel est alors ce *grand* sentiment ? Le narrateur intervient une deuxième fois pour apporter plus de précision à ce qui vient d'être révélé : « Plus les arguments sont faux, mieux ils portent ». S'agit-il donc d'un grand sentiment faussé afin d'agir sur les foules ? Il est évident que le lecteur des années 1940 aurait pu y déceler une image contemporaine et quotidienne de ces grands discours idéologiques des protagonistes nazis.

Toutefois, si nous nous y intéressons, c'est avant tout pour cette insertion : « Mais cette remarque n'a rien à faire dans ce récit ». La remarque qui la précède, « Plus les arguments sont faux, mieux ils portent », ne fait donc pas partie du récit (qui est d'ailleurs mené à la troisième personne, à l'instar d'autres textes servaisiens), comme le précise le narrateur, et ce faisant, il attire davantage l'attention de son lecteur dessus. Servais fait ici – une fois de plus – recours à une citation qui resterait en dehors de la *fabula*, exactement comme il utilise des citations d'autres auteurs qu'il insère telles quelles (sans les modifier) dans son récit. Ces dernières non plus ne font pas partie du récit : elles ne constituent que des *suppléments*, un *hors-texte* par excellence dans le sens où elles ne prolongent pas le récit, ne l'éclairent pas. En ce sens, la phrase insérée [Plus les arguments sont faux, mieux ils portent] fait office de citation – d'une autocitation qui est à la fois dedans et dehors. Si elle est néanmoins là, c'est pour apporter une note supplémentaire et éclairer en même temps sur le fonctionnement d'autres fragments insérés.

Le fait que Servais ait beaucoup pratiqué le collage dans les années 1930 – notamment pour dénoncer le nazisme<sup>12</sup> – prend ici tout son sens dans le déchiffrement du contenu antinazi de ses récits et romans. Le hors-texte devient alors un véritable récit dans le monde fictionnel créé. Pour insister sur l'intertexte politique à travers la citation (c'est-à-dire l'allusion aux dirigeants nazis qui professent des mensonges qu'ils présentent comme de grands sentiments afin de manipuler les foules), Servais revient à plusieurs reprises au contexte contemporain. Il va même jusqu'à faire une allusion explicite dans sa caricature du salut nazi :

– Patron ! cria-t-elle en devenant comme une cerise. Et elle leva haut ses deux mains aux doigts écartés en faisant pivoter à toute allure ses poignets de droite à gauche et de gauche à droite. Je lui demandai si c'était là *le salut d'un nouveau parti politique* mais j'appris que cette *gymnastique* n'avait d'autre but que de hâter le séchage de la laque pourpre qu'elle était précisément en train d'étaler sur ses ongles. (Servais, 1941, p. 67, nous soulignons).

<sup>12</sup> Voir ses collages : Servais, 1988.

Une fois de plus, Servais se sert de la caricature pour dénoncer l'idéologie national-socialiste dans laquelle le salut nazi occupe une place primordiale. En parallèle, une autre caricature s'impose, celle de l'idéologue principal, Hitler. L'intrigue de *Cléopâtre* tourne autour d'une copie de peinture et le faussaire peintre se transforme en meurtrier. En effet, le personnage qui réalise une copie d'un tableau pour remplacer l'original (Lucien Vincent) est souvent qualifié de « barbouilleur ». Cette appellation fait penser au célèbre sobriquet souvent utilisé par Bertolt Brecht dans les années 1930 pour désigner Hitler comme « barbouilleur ». Par exemple, dans le *Chant du barbouilleur Hitler* (*Das Lied vom Anstreicher Hitler*) paru en 1934 à Paris (et dont Servais avait sans doute connaissance), le mot « barbouilleur » apparaît à plusieurs reprises : « Le barbouilleur Hitler / n'avait rien étudié que la peinture / Et quand on l'eut laissé venir / Il a tout encrassé / Encrassé toute l'Allemagne »<sup>13</sup>. C'est « l'effroi », précise Brecht, qui le gagne, en entendant « les discours du barbouilleur »<sup>14</sup>. En superposant les éléments dévoilés par le récit servaisien, tout en sachant son goût pour le collage, il n'est nul doute que la bibliothèque imaginaire agencée se compose non seulement d'auteurs dont les noms sont révélés – dont Villon, Laforgue, Éluard, Cocteau, Apollinaire, Servais, Rimbaud, Jacob – mais aussi de ceux qui ne sont pas désignés, mais peuvent *réveiller* des allusions au lecteur. Ces allusions sont d'autant plus judicieuses que le lecteur de l'époque, ayant une connaissance immédiate des événements, absorbe aussi toute information qui a trait à l'actualité (sous quelle forme que ce soit), dont font partie par exemple les textes de Brecht, très populaires dans les cercles antinazis.

La *bibliothèque* forme chez Servais un *espace littéraire* à part entière, qui commence à avoir son existence propre, indépendamment du texte auquel il appartient. Autrement dit, cet espace (la bibliothèque) demeure en dehors de l'espace romanesque de la fable. Elle se crée au fur et à mesure que le lecteur avance dans la lecture du roman, à l'instar des collages pratiqués par l'auteur pour dénoncer les dérives politico-idéologiques. Et si nous pouvons parler de bibliothèque, c'est aussi au sens propre de ce terme, en raison de cette *tangibilité* qu'elle revêt, similaire en ce sens au collage qui combine la matière et la peinture. La bibliothèque imaginaire peut ainsi être conçue simultanément dans son immatérialité et « sa réalité de papier et d'imprimerie » (Blanchot, 1955, p. 541), réalité que les poèmes prononcés et réécrits (réinsérés dans un autre texte qui est le texte servaisien) acquièrent par cette

<sup>13</sup> Brecht (Bertolt), *Chant du barbouilleur Hitler* (*Das Lied vom Anstreicher Hitler*), cité dans Frey, 1987, p. 130 (pour l'original voir p. 141). Le poème a été publié à Paris en 1934 dans le recueil *Lieder Gedichte Chöre* par des éditions émigré Éditions du Carrefour créée par Willi Muenzenberg, avec Otto Katz, qui publiait des livres antinazis. Voir Brecht, 1979, p. 502.

<sup>14</sup> Brecht (Bertolt), *L'heure n'est pas à la poésie* (*Schlechte zeit für Lyrik*), cité dans Frey, 1987, p. 9.

*réintroduction* dans un autre espace, celui du roman. De ce fait, le sens des citations prend une nouvelle dimension, par ce nouveau contexte dans lequel il est réintroduit.

Pour mieux comprendre cette complexe corrélation entre l'espace fictionnel et la bibliothèque imaginaire créée par ce dernier, laquelle, une fois générée, prend une existence propre, rapportons-nous à l'œuvre d'un autre écrivain belge qui, lui aussi, a composé et publié pendant la guerre.

## 2. LA BIBLIOTHÈQUE COMME LIEU ET COMME TRACE (PAUL WILLEMS)

Lorsque dans *L'espace littéraire* Maurice Blanchot interroge la lecture, laquelle diffère selon lui de l'écoute (musique) ou du regard (tableaux, statues), il pense qu'elle permet de libérer l'espace autour du livre, de l'alléger de son auteur, sans toutefois effectuer une substitution, car « le lecteur ne s'ajoute pas au livre » (Blanchot, 1955, p. 535). « Devenu un livre sans auteur » (Blanchot, 1955, p. 535), la lecture en efface tout nom, afin de lui rendre sa texture de « statue » pour que le livre puisse « s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur » (Blanchot, 1955, p. 538) – comme un espace ouvert par ce consentement à l'accueil. C'est ici que le texte blanchotien devient intéressant pour nous, car ce n'est pas le processus de lecture en lui-même qui nous intéresse, mais la manière dont ce processus s'intègre dans la création de cet espace imaginaire auquel une œuvre contribue. Selon Blanchot, pour que ce moment crucial d'engendrement ait lieu, il est absolument essentiel qu'une œuvre – avec sa texture de statue, de livre matériellement existant sur les étagères d'une bibliothèque – soit lue, car c'est sa seule « garantie » dans le monde. Lorsqu'on lit un livre, « il n'a encore jamais été lu », et sa présence en tant qu'œuvre se réalise « dans l'espace ouvert par cette lecture unique » (p. 541). Le livre existe donc pour Blanchot simultanément dans sa « réalité de papier et d'imprimerie » (p. 541), mais aussi dans cette incertitude de présence qui pourrait se briser : « Un seul livre en péril fait une dangereuse brèche dans la bibliothèque universelle » (p. 542). L'actualisation de cette présence matérielle n'est réalisée qu'à partir du moment où une « ouverture » (p. 544) lui est donnée par la lecture. Une démarche similaire est à l'œuvre chez Max Servais, qui recourt à la citation-collage pour *ouvrir* ces livres posés sur les étagères des bibliothèques dont l'existence ne devient « certitude » qu'à condition qu'ils *s'ouvrent* devant le lecteur. Dès lors, l'*évidence* de leur existence se dévoile au grand jour afin d'« ébranler la terre » (Blanchot, 1955, p. 544).

Mais ce « livre qui est là et l'œuvre qui n'est jamais là par avance » (Blanchot, 1955, p. 545) se prête autrement au dévoilement de sens chez Paul Willems. Pour ce dernier, le *lieu* de lecture est d'une importance cruciale. Walt Whitman lisait ses

propres poèmes sur la plage, « dans le fracas de l’océan » (Willems, 2005, p. 10), note-il ; Marcel Lecompte, le « lecteur migrateur » (Willems, 2005, p. 10), lisait dans les cafés. Willems aime lui-même lire dans le train<sup>15</sup>. Il y a aussi la bibliothèque familiale de Missembourg qu’il admire, ce *lieu* qui recèle les *traces* des lectures de ses aïeux<sup>16</sup> : l’*Histoire de la Révolution française* de Louis Blanc, *Les Brigands* de Schiller et *Don Juan* de Molière. Tous ces livres sont annotés par la main de son grand-père. On y trouve aussi *Alcools* d’Apollinaire imprimé sur du mauvais papier de guerre (daté de 1946). Ces « débris de mots » (Willems, 2005, p. 17) des lectures antérieures « mesurent le temps »<sup>17</sup> (Willems, 2005, p. 16), selon l’écrivain.

C’est d’ailleurs dans ce double contexte, celui d’une *bibliothèque* (ancestrale) et d’un lieu de lecture (de prédilection : Missembourg), que se dévoile cette réflexion willemsienne dans l’un de ses romans composé sous l’Occupation. *L’Herbe qui tremble* (1942) met en scène, lors de l’épisode central, le protagoniste-narrateur qui se trouve dans un train avec un livre sur les genoux et deux autres dans son sac. Ces livres se transforment en une sorte de pièces d’identité, de preuves d’*appartenance* communautaire (la *Gemeinschaft*), marques de suprématie et de pouvoir face aux deux parias assis en face de lui dans le wagon et qui évoquent les figures de Juifs traqués<sup>18</sup>. En effet, la distinction entre le narrateur et les personnages anonymes (à supposer que ce soient des Juifs) qui partagent ce *lieu clos* du wagon (précisons que ce sont les lieux clos que Willems préfère comme lieux de lecture<sup>19</sup>) s’opère au niveau des objets (cartes de visites, photos, affiliation aux clubs et *livres*) qui ne sont pas des objets de luxe, mais des objets qui dénotent l’*appartenance* à la société, à un *ensemble*, à une lignée. Il est intéressant que les livres soient mis au même rang (au sens d’appartenance à un ensemble) que les lettres personnelles « avec [son] nom et adresse » (Willems, 1942, p. 76), ou une pièce d’identité ; le narrateur semble y insister même : « Et puis j’avais un livre sur les genoux : c’est quelque chose d’avoir un livre sur les genoux ! » (Willems, 1942, p. 76). Il ne s’agit

<sup>15</sup> Willems cite aussi l’avion : c’est un passage d’une subtilité très fine, lorsqu’il raconte sa lecture de Proust dans un avion ; notamment, comment la réalité de la fiction interfère avec la réalité parallèle du monde réel (Willems, 2005, pp. 13–14).

<sup>16</sup> « Mais de tous les lieux de lecture c’est la bibliothèque de Missembourg que je préfère. Les pieds aux chenets, j’entends chanter la pluie aux vitres. Ma femme lit près de moi. Le chat ronronne pour mettre la soirée en marche et les livres dorment aux rayons. Certains sont là depuis cent ans, témoins d’innombrables soirées [...] ». Willems, 2005, pp. 14–15.

<sup>17</sup> Sur la bibliothèque de Missembourg, voir un documentaire par Marc Quaghebeur : « Missembourg, creuset de la création littéraire de Marie Gevers et Paul Willems », 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=mYFjFzev-JE>

<sup>18</sup> Pour une analyse plus détaillée de cet épisode, voir Mamatsashvili, 2016, pp. 187–203.

<sup>19</sup> « Le train, l’avion, le lit, un café parfois, il me faut un lieu clos ». Willems, 2005, p. 14.

pas ici de souligner la différence sociale<sup>20</sup> ou l'accès à la culture, mais uniquement un privilège de cette *condition* qui permet au livre de s'apparenter à un *chez-soi*, à cette maison qui disposerait d'une *bibliothèque* – au sens où la bibliothèque familiale de Missembourg pourrait ici être comprise.

Pour mieux expliciter ce lien entre le livre sur les genoux, les lettres comportant une adresse, une carte d'identité et la bibliothèque dans sa matérialité (des étagères et des livres – ces « vieux habitants de cette bibliothèque [de Missembourg] », Willems, 2005, p. 16), elle-même « témoin » (*ibid.*) d'innombrables soirées *familiales* depuis des générations, rapportons-nous à la *Bibliothèque perdue* de l'écrivain allemand Walter Mehring, banni durant le Troisième Reich, lorsque ce dernier compare la *bibliothèque* (paternelle) au *chez soi* : « C'est à Vienne, avant sa chute, que j'ai possédé pour la dernière fois un foyer... Je m'y trouvais encore entouré par les livres provenant de la bibliothèque de mon père, et je leur devais de me sentir chez moi » (Mehring, 2014, pp. 31–32). *La bibliothèque perdue* raconte l'histoire de cette immense bibliothèque de la maison paternelle à Berlin, reçue en héritage et qui n'a pas pu *survivre* aux événements tragiques ayant secoué l'Allemagne, dès 1933, et avec elle, l'Europe. Même si le fils, ayant fui le régime nazi, tente de sortir clandestinement, une partie de cette bibliothèque, *en cartons*, elle sera néanmoins réduite en cendres par les chemises brunes en 1938, tandis que ses propres livres seront brûlés lors des autodafés (« patrimoine de livres lus, vandalisés, définitivement perdus après deux fuites », *ibid.*, p. 21). Le récit de Mehring apparente la bibliothèque non pas uniquement aux livres, à la réflexion – à des étapes historiques différentes – sur les droits de l'homme<sup>21</sup>, l'amour, la révolution, etc., mais à une condition d'exil dans laquelle se retrouve la bibliothèque elle-même et son possesseur. Avec ces livres bannis par les nazis, la bibliothèque apparaît comme un *lieu* de chez soi perdu, une *maison* en fuite<sup>22</sup> transposée dans les caisses et en fin de compte détruite. Mais c'est avant tout un *héritage* paternel (et c'est en ce sens-là qu'elle nous intéresse) dont la destruction signifie un déracinement, une perte définitive de chez soi.

Pour Willems, la bibliothèque représente exactement la même chose : c'est-à-dire un lieu familial où pendant cent huit ans ses ancêtres se réunissaient pour *y lire* ; et les *livres* ne sont pas uniquement des objets de réflexion, mais aussi des objets-*vestiges* qui recèlent les *traces* de l'écriture du grand-père, de la mère, de l'épouse. C'est en cela que le livre sur les genoux du protagoniste-narrateur

<sup>20</sup> Le narrateur souligne clairement que la fatigue qui se dégage d'eux n'a rien de comparable avec celle des riches ni avec celle des pauvres – sa nature est *autre*. D'ailleurs, il est très pauvre lui aussi ; il voyage dans un wagon de troisième classe, tout comme les deux inconnus.

<sup>21</sup> « Artillerie des droits de l'Homme », Mehring, 2014, p. 60.

<sup>22</sup> « une partie de la bibliothèque était „en fuite“ », Mehring, 2014, p. 425.

de *L'Herbe* implique cette condition d'appartenance à un *ensemble*, à la maison familiale laissée derrière, avec sa bibliothèque, où il peut à tout moment *retourner*. Le livre est donc ici un morceau de cette bibliothèque, un morceau de son *chez-soi*, qui se transforme en « preuve de [son] existence » (Willems, 1942, p. 76), au même titre qu'une lettre avec son adresse dessus et une pièce d'identité (« quelle richesse ! », *ibid.*, p. 76). Et le narrateur de conclure que face à ceux qui sont assis dans le même wagon, il est vraiment riche : « Quand on possède de tels objets, on se sent chez soi dans le monde. On fait partie d'un *ensemble*. [...] Et tant qu'on reçoit des lettres pareilles on ne porte pas de costume noir et luisant » (*ibid.* p. 77, nous soulignons). Les livres participent justement à la filiation avec le monde qui n'est plus cet espace d'exil, un espace inconnu (lorsqu'on n'a plus de maison, soit provisoirement, soit définitivement<sup>23</sup>), mais un espace où l'homme se sent chez soi partout dans le monde. Alors, le costume luisant et « la valise entourée de ficelles » (*ibid.*, p. 76) du couple de paria dans le wagon se posent en contrepoint avec le livre sur les genoux du jeune protagoniste-narrateur – ce morceau de bibliothèque familiale (et non pas publique – c'est important) où le temps est « immobile » (Willems, 2005, p. 15) : « Les traces du temps sont partout dans les bibliothèques des vieilles maisons » (Willems, 2005, p. 16). Face aux inconnus qui portent une valise entourée de ficelles la veille de Noël et n'ont probablement pas où aller, le livre du narrateur s'impose en « bibliothèque toute chuchotante de souvenirs de quatre générations » (Willems, 2005, p. 19).

### 3. PEUT-ON PARLER D'UNE BIBLIOTHÈQUE VIRTUELLE ?

Les archives de Paul Willems conservent, entre autres, ses notes inédites, accompagnées d'une liste de livres que l'auteur lisait probablement dans les années 1930 et au moment de la rédaction de *L'Herbe*, dans laquelle il cochant ceux qu'il avait lus. Ces notes accompagnent le dossier du roman conservé dans les archives de Paul Willems.

Quels sont les livres à lire.

lu 1) Tristan (version Bédier) et celui de Wagner.

lu 2) af. électives<sup>24</sup> – Werther ( ?)

lu 3) comédies de Shakespeare

lu 4) chartreuse de parme

<sup>23</sup> Tous les objets (sans exception) opposés à ceux que possèdent les étrangers anonymes, font référence au domicile, au chez soi, y compris une chemise propre, une armoire (Willems, 1942, p. 79).

<sup>24</sup> Il s'agit des *Affinités électives* de Goethe. Parmi de nombreuses inspirations suscitées par ce roman, nous pouvons citer Magritte qui peint le tableau du même titre en 1933.

- lu 5) les contes de Grimm
- lu 6) L'amour et l'occident
- X 7) Het daghet in den oosten<sup>25</sup>

Parmi cette liste, deux œuvres retiennent particulièrement notre attention dans le contexte de la rédaction de *L'Herbe* : il s'agit de *L'Amour et l'Occident* et de *Tristan et Iseult*. Défenseur de la dialectique pensée-action, membre des groupes personnalistes (L'Ordre nouveau et Esprit) dans les années 1930, Denis de Rougemont a acquis une renommée mondiale depuis la publication de *L'Amour et l'Occident* en 1939 (Stenger, 2015, p. 11 et p. 31). Il est intéressant de se demander dans quelle mesure la lecture de Rougemont se superpose avec le projet d'écriture de *L'Herbe*, qui met en scène les personnages-paria, les infirmes ? Est-ce que l'intérêt pour *Tristan et Iseult* dérive-t-il à son tour de la lecture de *L'Amour et l'Occident* qui repose sur l'analyse du mythe de la passion à partir notamment de la légende de *Tristan et Iseult* (l'opéra de Wagner n'y échappe pas non plus) ? En effet, le roman de Willems aurait pu s'inspirer de l'idée du mythe sur lequel se fonde l'ouvrage de Rougemont. « Je suis parti d'un type de la passion telle que la vivent les Occidentaux, – écrit Rougemont – d'une forme extrême, exceptionnelle en apparences : le mythe de Tristan et Iseult. » (Rougemont, 1999, p. 6–9). Si pour Rougemont ce « grand mythe européen de l'adultère » (*ibid.*, p. 26) transparait en « filigrane » (*ibid.*, p. 26) à travers les « règles de conduite d'un groupe social ou religieux » et dévoile certains types de « relations constantes » (*ibid.*, p. 28, souligné dans le texte), chez Willems, cette démarche aurait pu s'incarner dans le mythe d'Adam et Ève qui se superpose au récit central de *L'Herbe*. En réalité, le mythe d'Adam et Ève est une narration en miroir où l'un (récit) se répercute dans l'autre (mythe). Les deux narrations ne s'emmêlent jamais, mais constituent une sorte de réplique détachée. Par exemple, après la rencontre des parias dans le train, la narration revient sur le mythe originaire dans lequel Adam, ayant compris le nouveau fonctionnement de l'univers dans lequel il s'est retrouvé après l'expulsion<sup>26</sup>, demande à Ève de ne pas mettre au monde des enfants-épaves<sup>27</sup>, car ceux-ci n'auront jamais « un morceau de paradis en poche » (Willems, 1942, p. 85)<sup>28</sup>. Le propos

<sup>25</sup> Archives et musées de la littérature, MLT 05135/0026, [Notes diverses et quelques notes sur « L'Herbe qui tremble »], souligné dans le manuscrit.

<sup>26</sup> Ceci peut également être compris comme une allusion au nouvel ordre mondial introduit par le nazisme.

<sup>27</sup> Le mot « épave » est repris du récit primaire et est utilisé à l'égard des étrangers dans le wagon.

<sup>28</sup> Plusieurs autres éléments permettent de supposer que les lectures willemsiennes de l'époque et *L'Herbe* qu'il est en train d'écrire présentent des affinités, ce qui pourra être développé de manière plus détaillée dans une étude à part.

d'Adam fonctionne comme une réponse au récit central, en particulier à l'épisode où le protagoniste-narrateur se retrouve dans le wagon en face des anonymes qui incarnent justement l'homme-épave – le banni, le persécuté, qui dans le contexte de l'Occupation s'apparente directement au Juif. Le mythe, qui constitue dans *L'Herbe* une mise en abyme, se déploie non comme un supplément ou une exégèse, mais comme un *duplicata* qui renvoie à l'homme sa propre image *déformée*<sup>29</sup>.

Dans son texte sur la lecture comme braconnage, Michel De Certeau réfléchit à l'interrelation entre production et consommation, où l'efficacité du premier se mesurerait par rapport à l'inertie de l'autre. L'activité de lecture apparaît comme un aspect fondamental de la consommation, le couple écriture-lecture étant une sorte d'équivalent à la production-consommation (De Certeau, 1979, p. 31). « Lire, écrit de Certeau, c'est produire le texte : lire, c'est le recevoir d'autrui sans y marquer sa place, sans le refaire » (*ibid.*, p. 32). Cependant, selon lui, c'est ce point de vue qu'il faudrait changer, c'est-à-dire cette « assimilation de la lecture à une passivité », comme s'il s'agissait de « pérégriner dans un système imposé » (*ibid.*, p. 33) du texte, à l'instar de la construction d'une ville ou d'un supermarché. Au contraire, la lecture modifie le texte sans que le lecteur prenne « une place d'auteur »<sup>30</sup> ; le lecteur est celui qui invente quelque chose qui était cette « intention ». Le lecteur – cet auteur romanesque – « se déterritorialise, oscillant dans ce non-lieu entre ce qu'il invente et ce qui l'altère » (*ibid.*, p. 39).

Cette réflexion n'est pas sans évoquer une analogie visuelle, notamment avec *La Lectrice soumise* (1928) de René Magritte. Alors que De Certeau critique le fonctionnement de l'appareil scientifique qui acquiesce à « l'illusion des pouvoirs dont il est nécessairement solidaire » (De Certeau, 1979, p. 44), à savoir que les foules sont transformées par la production et que l'acte de lecture correspond nécessairement à l'acte de consommation passive, le tableau de Magritte peut être perçu comme une représentation ironique de ce « consommateur-lecteur » qui est tellement subjugué par la lecture que son corps même s'y soumet – ce dernier est renvoyé en arrière, la bouche ouverte et les yeux écarquillés. Il est à noter que l'acte de lecture sans la participation de l'articulation vocale ou musculaire est qualifié par de Certeau de « l'expérience „moderne“ » (De Certeau, 1979, p. 42), car autrefois, le texte était « intériorisé » par le lecteur qui faisait de sa voix « le corps de l'autre » (*ibid.*, p. 42). Comme si cette réflexion trouvait une réponse tacite, Paul Willems note : « Aujourd'hui, plus aucun écrivain n'écrit pour être lu à haute voix. Il en est

<sup>29</sup> Le narrateur-protagoniste regarde les deux inconnus-épaves et avoue qu'il n'a pas pitié d'eux. Ce qu'il ressent est comparé à un geste qui nettoie l'hôpital de la misère. Le mot « nettoyage », qui renvoie à la « purification » de l'espace, n'est pas anodin non plus dans le contexte des persécutions des Juifs.

<sup>30</sup> C'est d'ailleurs ce que suggérait Blanchot, comme nous avons pu le voir plus haut.



ainsi depuis la fin du romantisme » (Willems, 2005, p. 23). Dans l'acte de lecture « moderne », le corps est ainsi en « retrait ». Il préserve son autonomie et réalise une « mise en distance du texte » (De Certeau, 1979, p. 42). Le corps se retire donc du texte au profit de l'œil. Cette indépendance du corps permet une sorte d'émancipation de la lecture, un détachement du « sol » (*ibid.*, p. 43) – du texte – car c'est désormais l'œil qui décide de voler à travers le texte, d'effectuer des arrêts ou des survols, en multipliant « les espaces parcourus » (*ibid.*). Le « corps lisant est plus libre de ses mouvements. Il gestue ainsi la capacité qu'a chaque sujet de convertir le texte par la lecture ou de le brûler comme on brûle les étapes » (*ibid.*). Dès lors, la *Lectrice* de Magritte est comme une figuration à rebours : antimoderne dans le sens où son corps tout entier participe à la lecture et intériorise le texte au point d'en ressentir une secousse<sup>31</sup>. Mais elle est tout autant moderne<sup>32</sup> – au sens où elle « absorbe » sa « ration de simulacres » (De Certeau, 1979, p. 30) et préfigure ce portrait idéal de la consommation « passive » à laquelle aspirent tant les idéologies<sup>33</sup>.

La bibliothèque virtuelle de Paul Willems, reconstituée à partir des lectures faites au moment de la rédaction de *L'Herbe*, peut en effet éclairer, non pas tant sur le choix du sujet ou des thèmes, mais plutôt révéler certaines constructions narratives qui s'inspirent directement de celles-ci. Ainsi, la mise en scène du mythe biblique transposé dans le contexte contemporain (nazisme) introduit la possibilité d'une autre lecture de l'œuvre : celle qui construit un espace littéraire double à travers deux récits (celui d'Adam et Ève et celui du narrateur et ses pérégrinations), dont la superposition permet justement de créer, entre les lignes, un espace littéraire de non-conformité ou de contestation.

<sup>31</sup> Sur le mouvement de projection en arrière, voir Sigal, 2018, p. 7. Patricia Allmer souligne l'affinité entre *La lectrice soumise* et un cadre du film *Le chien andalou* de Luis Buñuel, en particulier le moment où Simone Mareuil regarde le livre avec une extase similaire. Allmer, 2019, p. 102.

<sup>32</sup> Il s'agit en effet d'une femme émancipée chez Magritte : « femme émancipée, lectrice soumise » (Sigal, 2018, p. 7). Le tableau est construit en contrepoint avec d'autres figurations mettant en scène l'acte de lecture, où il s'agit d'un processus serein, alors qu'ici son visage entier est comme « contracté, en alarme » ; elle « n'interprète pas, elle se laisse faire par le texte, comme lue par lui » (*ibid.*, p. 8).

<sup>33</sup> « L'affirmation fixe un but pour lequel le peintre puise dans son expérience publicitaire à travers le thème de la surprise qu'une toile de 1928 mettra en scène sous le titre *La lectrice soumise* qui assume la part de manipulation dont le surréalisme entend jouer à l'endroit du lecteur ou du spectateur. Pour Magritte, cette esthétique participe à la persuasion publicitaire qui nourrira désormais ce qu'il nomme „l'art de peindre“. La recherche de l'effet domine une quête que le peintre n'évoque qu'en conclusion de son texte : „[...] résister, lire tranquillement le secret“ ». Draguet, 2014, p. 395.

## 4. EN CONCLUSION

Le livre du protagoniste, dont le titre reste inconnu dans *L'herbe qui tremble*, peut être pris dans son double sens : d'une part, il fait partie de la bibliothèque au sens où l'entendait Paul Willems lorsqu'il écrivait que « tous les livres d'une bibliothèque font ensemble la création du monde » (Willems, 2005, p. 20) ; d'autre part, il se situe dans le lieu de la bibliothèque *familiale*. En contrepoint, la lectrice magritienne se tient précisément *hors-lieu* : elle est comme arrachée à ce lieu de lecture et demeure dans un espace sans sol, flottante. C'est la raison pour laquelle elle a besoin de s'adosser au mur – pour compenser cette absence d'appui qui peut être par exemple pour Willems (comme lieu de lecture) : le train, l'avion ou sa « chaire bibliothèque de Missembourg ». Pour comprendre cette absence d'appui – ou de *rempart*<sup>34</sup>, comme l'aurait formulé Mehring – il faudrait sans doute évoquer *L'Homme au journal*, peint par Magritte au même moment (1928), le tableau dans lequel l'homme lisant fait partie du décor, de l'espace de la pièce, aux côtés des objets qui le composent ; il fait partie pour ainsi dire de la nature morte.

Sa disparition dans les prochaines séquences (l'image étant construite comme un tétrapyque) qui reproduisent<sup>35</sup> le même espace vidé de l'homme, tandis que tous les autres objets demeurent, ne perturbe aucunement le fonctionnement du microcosme. Dans *La lectrice soumise*, le journal est remplacé par un livre qui fait partie de la bibliothèque, qui est « parole sans parole », qui n'est pas « dite ni entendue », mais qui dispose de ce « pouvoir de me faire pleurer ou de m'exalter » (2005, p. 21), selon les mots de Willems. Le narrateur de *L'Herbe*, avec son livre sur les genoux, se présente comme une construction à rebours de la peinture magritienne. Le livre ne l'arrache pas au sol, ne le fait pas disparaître non plus, mais au contraire, il renforce l'appartenance identitaire du protagoniste, son être-*là*, sa présence-*au*-livre, simultanément à sa présence-dans-le-wagon ; ce sont à l'inverse les *autres* – les deux anonymes, ces hommes-épaves-carapaces-de-crabes<sup>36</sup> qui s'évanouissent du wagon ; à l'instar de l'homme au journal, ils ne seront plus présents dans la séquence prochaine : ils disparaîtront du chapitre suivant du roman. La disparition chez Willems anticipe en quelque sorte le roman perecquien (*La Disparition*). Cet

<sup>34</sup> Mehring, 2014, p. 59.

<sup>35</sup> La répétition suggère l'allusion aux séquences filmiques. Voir Fischer, 2019. Sur le rapprochement de la composition de *L'homme au journal* avec le cadre filmique voir Fischer, 2019, p. 14, p. 122, p. 221.

<sup>36</sup> « Les gens qui prennent le train le soir de Noël et traînent une valise entourée de ficelles ne sont pas compté parmi les hommes de bonne volonté. On dit : "ce sont des épaves". Cela veut dire qu'ils ressemblent à des carapaces de crabe vides, comme on en ramasse au bord de la mer » (Willems, 1942, pp. 79–80).

évanouissement (de l'homme) dans l'espace prend tout son sens dans le contexte de l'Occupation et de la persécution des Juifs-hommes-épaves.

Nous avons aussi abordé la bibliothèque en tant qu'elle se constitue par les lectures propres de l'écrivain qui, en temps de guerre, compose son propre espace virtuel de résistance par ce double geste de lecture et d'écriture. Chez Max Servais, la bibliothèque est dépourvue, à première vue, de cette matérialité qu'elle incarne chez Willems. Il s'agit ici d'une bibliothèque imaginaire, qui se constitue en opposition à l'idéologie prônée. À l'instar d'un collage qu'il faut décrypter dans sa composition complexe, elle est reconstituée à travers des morceaux<sup>37</sup> de poèmes et de phrases d'auteurs français, juifs ou dont la pensée s'engage à l'encontre des idéologies de haine. Cette bibliothèque est doublée par une autre qui s'élabore sans que l'œuvre ou l'auteur soient nommés et laisse le lecteur face à l'imaginaire de ses propres lectures et de ses expériences esthétiques : une série de tableaux de Toulouse-Lautrec, les noms de peintres non mentionnés ayant peint *La Mort de Cléopâtre*, les poèmes de Brecht non nommés.

Cette étude nous a permis de mettre en évidence deux modèles d'élaboration de bibliothèque chez l'écrivain. Nous avons pu voir comment se construit une bibliothèque en tant que réplique aux événements contemporains. Celle-ci permet alors une mise en scène (sous la censure) de cet espace reconstitué qui affronte l'Histoire. Il s'agit d'un espace immatériel qui ne se crée pas via le développement du récit, mais en marge de ce dernier – donc, indépendamment de la *fabula*. On peut ainsi parler d'une bibliothèque au sens de réseau (selon de Certeau) ou d'espace (selon Blanchot). Celle-ci, immatérielle, devient au contraire un espace de résistance, un « rempart », « une muraille protectrice », comme le nomme Mehring, cet ensemble de volumes de la bibliothèque paternelle, prêts à « défier l'opinion »<sup>38</sup>.

## RÉFÉRENCES/REFERENCES/BIBLIOGRAFIA

- Abel, Olivier. (2005). Mémoire, livre, histoire chez Paul Ricœur. *Revue de la BNF*, 3(51) pp. 7–13.
- Allmer, Patricia. (2019). *René Magritte*. London : Reaktion Books.
- Archives et musées de la littérature. MLT 05135/0026.
- Aron, Paul. (2006). Lecture. In : M. Servais. *La Gueule du loup*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Belin, Olivier, Mayaux, Catherine et Verdure-Mary, Anne (ed.). (2018). *Bibliothèques d'écrivains*. Torino : Rosenberg & Sellier.
- Benejam, Valérie, Giovannangeli, Jean-Louis, Vallas, Sophie. (2023). “ Croiser le regard de Joyce à travers chaque correction ” : Daniel Ferrer, du texte à l'avant-texte. depuis HAL 10.4000/crea.15980. hal-04132260 (consulté: 14.02.2023).

<sup>37</sup> Willems aurait parlé des « débris » [débris de mots].

<sup>38</sup> Mehring, 2014, p. 37 et p. 38.

- Blanchot, Maurice. (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard. EPUB.
- Brecht, Bertolt. (1979). *Poems 1913–1956*. New York : Routledge.
- Cachin, Marie-Françoise. (2010). *Une nation de lecteurs ?* Villeurbanne : Pesses de l'enssib.
- Compagnon, Antoine. (2000). « L'allusion et le fait littéraire ». In : Michel Murat (ed.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne. depuis Collège de France <https://www.college-de-france.fr/antoine-compagnon-articles-en-ligne>. (Consulté le 24 mars 2023).
- D'Iorio, Paolo, et Ferrer, Daniel. (Eds.). 2001. *Bibliothèques d'écrivains*, Paris : CNRS.
- De Certeau, Michel. (1979). Lire : braconnage et poétique de consommation. In : *École et cultures : déplacer les questions*. Genève : Université de Genève. Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation.
- Draguet, Michel. (2014). *Magritte*. Paris : Gallimard. EPUB.
- Ferrer, Daniel. (2001). Un imperceptible trait de gomme de tragacanth. In : Paolo D'Iorio & Daniel Ferrer. *Bibliothèques d'écrivains*. Paris : CNRS.
- Fischer, Lucy. (2019). *Cinemagritte. René Magritte within the Frame of Film History, Theory, and Practice*. Detroit : Wayne State University Press.
- Foucault, Michel. (1995). *La bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Frey, Daniel. (1987). *Brecht un poète politique*. Lausanne : L'Age d'homme.
- Junker, Armin. (1997). *La Belgique littéraire d'expression française et la deuxième Occupation allemande, 1940–1944*. Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter.
- Gahungu, Céline. (2020). *Usages et constitutions d'une archive : la bibliothèque d'écrivains. Introduction séminaire « bibliothèques d'écrivains ». Hypothèses. Crier-Écrire. Carnet de recherche de l'équipe « Manuscrits francophones » de l'ITEM (CNRS-ENS)*. Depuis <https://kouroumanus.hypotheses.org/1735> (consulté le 18 septembre 2024).
- Kracauer, Siegfried. (1981). *Le roman policier*. Paris : Petite bibliothèque Payot.
- Kracauer, Siegfried. (2001 [1971]). *Le Roman policier*. Paris : Éditions Payot.
- Mamatsashvili, Atinati. (2016). Le visage de l'autre. D'après *Blessures* de Paul Willems et *Les Amants* de René Magritte. In : Fabienne Gaspari. *L'écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones* (pp. 187–203).
- Mauthes, Barbara. (2018). Une bibliothèque-chimère: les romans de Mario Bellatin en vitrine et miroir déformant de la littérature japonaise moderne. In : Olivier Belin et al. (ed). *Bibliothèques d'écrivains* (pp. 279–294). Torino : Rosenberg & Sellier. OpenEdition Books. Depuis <https://books.openedition.org/res/1946> (consulté le 18 septembre 2024).
- Mehring, Walter. (2014). *La bibliothèque perdue*. Paris : Les Belles Lettres. EPUB.
- Quaghebeur, Marc. (2014). Missembourg, creuset de la création littéraire de Marie Gevers et Ricœur, Paul. (2010). *Écrits et conférences 2*, Herméneutique, Textes rassemblés et annotés par D. Frey et C. Stricker. Présentation par D. Frey. Paris : Seuil.
- Rougé, Denis de. (1999 [1939]). *L'Amour et l'Occident*. Paris. 10/18. Coll. Bibliothèques.
- Servais, Max. (1941). *La Mort de Cléopâtre*. Bruxelles : Échec et Mat.
- Servais, Max. (1943). *Scandinavisches Bar*. Bruxelles : Albert Beirnaerd, coll. Le Jury.
- Servais, Max. (1944). *La Sainte Vehme*, Bruxelles, Le Jury.
- Servais, Max. (1988). *Collages, 1933–1936*. Bruxelles : Archives de la Réserve Précieuse / ULB.
- Servais, Max. (2006). *La Gueule du loup*. Bruxelles : Éditions Labor. Coll. « Espace Nord ».
- Sigal, Raphaël. (2018). *Artaud, le sens de la lecture*. Paris : Hermann. Coll. « Échanges littéraires ».
- Steeman, Stanislas-André. (1942). *Le mannequin assassiné*. Bruxelles : Le Jury.
- Unerwünschte Literatur in Frankreich. Ouvrages littéraires non désirables en France*. (1943). Syndicat national de l'édition (France), Avertissement de René Philippon.

- 
- Stenger, Nicolas. (2015). *Denis de Rougemont. Les intellectuels et l'Europe au XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Stévigny, Amandine. (2001). "Ceci n'est pas un roman policier" : les œuvres littéraires de Max Servais (1904–1990). *Textyles*. (20). pp. 85–93. <https://doi.org/10.4000/textyles.922>.
- Thoveron, Gabriel. (2008). *Deux siècles de paralittératures. Lecture, sociologie, histoire*. Vol. 2. Liège : Les Éditions du Céfal.
- Willems, Paul. (1942). *L'Herbe qui tremble*. Bruxelles : Éditions de la Toison d'Or.
- Willems, Paul. (2005). *Lire. Écrire*. Saint Clément de rivièrè : Fata Morgana.
- Willems, Paul. Interview de Jan Willems par Marc Quaghebeur. Décembre. Production Archives et Musée de la Littérature. depuis <https://www.youtube.com/watch?v=mYFjFzev-JE> (Consulté le 2 avril 2023).

---

Data zgłoszenia artykułu: 6.02.2024

Data zakwalifikowania do druku: 22.09.2024

