

# Nouveaux cahiers 9/2019

*A la mémoire du professeur André Wyss,  
président de l'Université des seniors de Genève, de 2010 à 2018,  
président de l'IJSL+A de 2009 à 2017*

uni3

Université des seniors – Genève

ijS,L+A

Institut Jurassien  
des Sciences, des Lettres  
et des Arts

Avec le soutien de la Fondation de l'Université du 3<sup>e</sup> âge de Genève

Présidente du Conseil de fondation: Anik de Ribaupierre, professeure hon. Unige (dès 2019)

Membres du Conseil de Fondation: André Wyss, président, professeur hon. Unil (en 2018)  
Stéphane Berthet  
Corine Rosset Bonvin  
Jean Kellerhals  
Laurence Rieben  
Jean Roussy  
Christoph Schenk

Avec le soutien de l'Institut Jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts

Président du Comité de l'IJSL+A: Jean René Moeschler, peintre

Membres du Comité de l'IJSL+A: Françoise Matthey, poétesse, secrétaire générale  
Roger Duc, pianiste, trésorier  
Elizabeth Feldmeyer-Christe, biologiste  
Gervais Chapuis, Lausanne, professeur hon. EPFL  
Marcel S. Jacquat, biologiste, conservateur hon. MHNC  
Jean Kellerhals, professeur hon. Unige  
Xavier Voirol, photographe

*À la mémoire du professeur André Wyss,  
président de l'Université des seniors de Genève, de 2010 à 2018,  
président de l'IJSL+A de 2009 à 2017*

### Table des matières:

p. 4	<b>Avant-propos</b>	Anik de Ribaupierre
p. 6	<b>André, un portrait</b>	Claude Reichler
p. 9	<b>Préface de l'IJSL+A</b>	Comité de l'IJSL+A
p. 10	<b>Les billets du président</b>	André Wyss
p. 56	<b>Liminaire au cahier 5/2012</b>	André Wyss
p. 59	<b>La poésie, la voix: la chanson</b>	André Wyss
p. 67	<b>Préface du nouveau cahier 7/2012</b>	André Wyss
p. 75	<b>Ouverture des journées d'étude 2016</b>	André Wyss
p. 79	<b>Hommage à André Wyss</b>	Jean Kellerhals

Impression: Juillerat & Chervet, St-Imier  
Réalisation: Jean René Moeschler, peintre  
Tirage: 400 exemplaires

Publié en avril 2019

ISSN: 1661-3546

© Tous droits réservés auprès des auteurs

L'IJSL+A est soutenu par:

l'Office de la culture du Canton de Berne,  
par le Conseil du Jura bernois  
l'Office de la culture de la République  
et Canton du Jura

## Avant-propos au nom de l'Université des seniors de Genève

Ce petit ouvrage est dédié au Professeur André Wyss, Président de l'Université des seniors de Genève (Uni3) de 2011 à 2018, et Président de l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres, et des Arts (IJSL+A) de 2009 à 2017.

Uni3, dont le motto est le «goût de la connaissance» est une Fondation de droit privé créée en 1975 et rencontrant un grand succès (plus de 3200 adhérents actuellement). La fondation s'est donné pour buts de:

- 1) entretenir et renouveler les connaissances de ses adhérents, provenant de tous horizons éducatif et professionnel;
- 2) développer les liens entre les seniors et l'Université;
- 3) maintenir une présence active des seniors dans la société;
- 4) favoriser les contacts humains.

De très nombreuses activités sont donc offertes tout au long de l'année académique: conférences bihebdomadaires et cours ou séminaires s'étalant sur une dizaine d'heures, tous assurés par des spécialistes et scientifiques de haut vol, ateliers, visites de musées et d'expositions culturelles, ateliers au musée, excursions et voyages culturels.

André Wyss en fut un président au long cours, qui s'est montré très engagé, attaché aux valeurs académiques des prestations d'Uni3 qu'il portait très haut. Il y fut aussi un enseignant, assurant cours et séminaires constamment renouvelés et très appréciés. Il nous a quittés trop tôt, nous espérions bien pouvoir le retenir à la fin de son deuxième mandat en tant que membre très actif du Comité, et lui comptait poursuivre, voire développer ses enseignements.

Premier Président à provenir d'une Faculté de Lettres, il nous a régalés par des Billets témoignant, si besoin était, de son talent littéraire et de sa vaste culture et dépassant le type et la qualité de Billets précédents, et sans doute aussi de nombreux billets à venir. Rendant son lecteur très humble, et tout particulièrement sa successeure ou successeur (terme non agréé par l'Académie française), André Wyss a assuré un billet de très haute teneur tous les trois mois, provenant des domaines les plus divers, et parvenant à eux seuls à répondre aux buts de la Fondation et à activer la curiosité du lecteur.

Ces billets sont tous réunis, de Juin 2011 à Novembre 2018, dans ce petit ouvrage. S'y sont ajoutés deux textes d'hommage: celui du Professeur Claude Reichler, collègue d'André Wyss à l'Université de Lausanne, hommage prononcé lors de la cérémonie funéraire du 15 novembre 2018, et un texte d'hommages de Jean Kellerhals, membre de l'IJSL+A et membre très actif d'Uni3, prononcé lors de l'Assemblée générale de l'IJSL+A en décembre 2018.

Plusieurs adhérents d'Uni3 ont exprimé leur souhait de voir ces textes pérennisés et rendus plus facile d'accès que par l'intermédiaire des bulletins d'Uni3, eux-mêmes en ligne. Jamais Uni3 n'aurait pu assurer à elle seule leur publication, et une courte sélection était impossible à assurer.

Je suis donc, et Uni3 avec moi, extrêmement reconnaissante à l'Institut jurassien de Lettres, Sciences et Arts de co-editer l'ouvrage avec nous. Ceci permet également d'y ajouter quelques textes d'André Wyss lui-même, servant d'introduction à des Cahiers de l'Institut.

Anik de Ribaupierre  
Professeure honoraire Unige  
Présidente Uni3

## André, un portrait

André aimait prononcer ce qu'on appelle des *laudatio*. Il aimait donner un portrait de ceux qu'il présentait. Il a fait, avec un art consommé, le portrait des lauréats des prix littéraires dans les jurys qu'il a présidés, le portrait des nouveaux professeurs lorsqu'il était doyen, le portrait des conférenciers qu'il invitait, et bien d'autres encore. Il pratiquait l'art de l'éloge avec élégance, avec justesse et intelligence, avec générosité. Il aimait admirer; et il partageait ses admirations.

Je voudrais ici suivre son exemple et vous dire, à travers quelques évocations personnelles, pourquoi je l'ai aimé et admiré.

Lorsque j'ai connu André, à la fin des années soixante, nous étions tous deux étudiants à la Faculté des lettres de l'université de Genève. Quand il y avait une soirée ou une fête, un séminaire hors les murs, il prenait sa guitare et chantait des chansons de Léo Ferré ou de Georges Brassens. Il était merveilleux dans ces récitals improvisés. A cette époque, il a songé à se lancer dans une carrière de chanteur sous le nom d'Alexandre Pertuis. Ce nom d'artiste était un portrait symbolique: inspiré du col de Pierre Pertuis -le rocher percé- qui, depuis la construction des voies romaines en Helvétie, relie la haute vallée de la Birse au plateau suisse, ce nom dit l'ouverture et le passage. Le passage vers l'ailleurs et vers autrui, mais aussi la trouée en soi des émotions apportées par la musique et la parole, les voyages intérieurs: Alexandre-le-Traversé, tel avait-il choisi de se nommer.

Telle fut aussi sa manière d'être jurassien: jurassien par les cluses, ces gorges creusées par des rivières qui chantent et font passage, d'une vallée à l'autre. Jurassien par la vue sur les lointains, la ligne des montagnes dans l'horizon ouvert. Jurassien par la langue, l'amour de la langue française, lui, le descendant de paysans de l'Oberland. Par les poètes qu'il a aimés, dès son adolescence à Porrentruy, et pour toujours, jusqu'à l'*Anthologie de la littérature jurassienne* qu'il a dirigée, et à la grande édition des *Ceuvres* d'Alexandre Voisard qu'il a présentée – et nous avons ici le prénom de son pseudonyme, un signe d'admiration, en forme d'allégeance à une manière d'être dans la langue et dans le monde.

*Être dans la langue.* André avait le respect et l'intelligence de la langue – au sens d'habiter la langue, de la faire sienne et de vouloir la transmettre par l'enseignement, par la recherche sur son histoire, par l'écriture, par la parole publique et médiatique. Par l'observation des manières de dire, des tics et des modes dont il se moquait, parfois, sans pitié. Par l'admiration inconditionnelle qu'il portait aux grands créateurs, et en premier lieu aux écrivains et aux poètes. Séjournant à la maison de Tara, durant les dernières semaines de sa vie, il y a reçu une quinzaine d'auditeurs de l'université des seniors pour un atelier intitulé «Plaisirs et difficultés de la langue française». Cette fidélité touche au cœur.

Une langue se réalise pleinement dans sa littérature et la pensée de sa littérature. Pour André, ce fut l'enseignement des maîtres genevois, que j'ai reçu avec lui, en littérature française et allemande, qui l'a inspiré toute sa vie et a constitué son pôle d'aimantation. Il a su prolonger l'œuvre des maîtres par ses propres recherches sur le style, sur le vers et le rythme en poésie, et en mettant en rapport la littérature et la musique à travers ses études sur le lied romantique et la chanson française. – Il en a fait le plus beau de ses livres, *L'éloge du phrasé*: encore un éloge... Sur sa table de chevet, près de son lit de grand malade, se côtoyaient des recueils de Jaccottet et de Eichendorff; et aussi des recueils de

poètes proches, Pierre Voellin, Frédéric Wandelère, José-Flore Tappy...

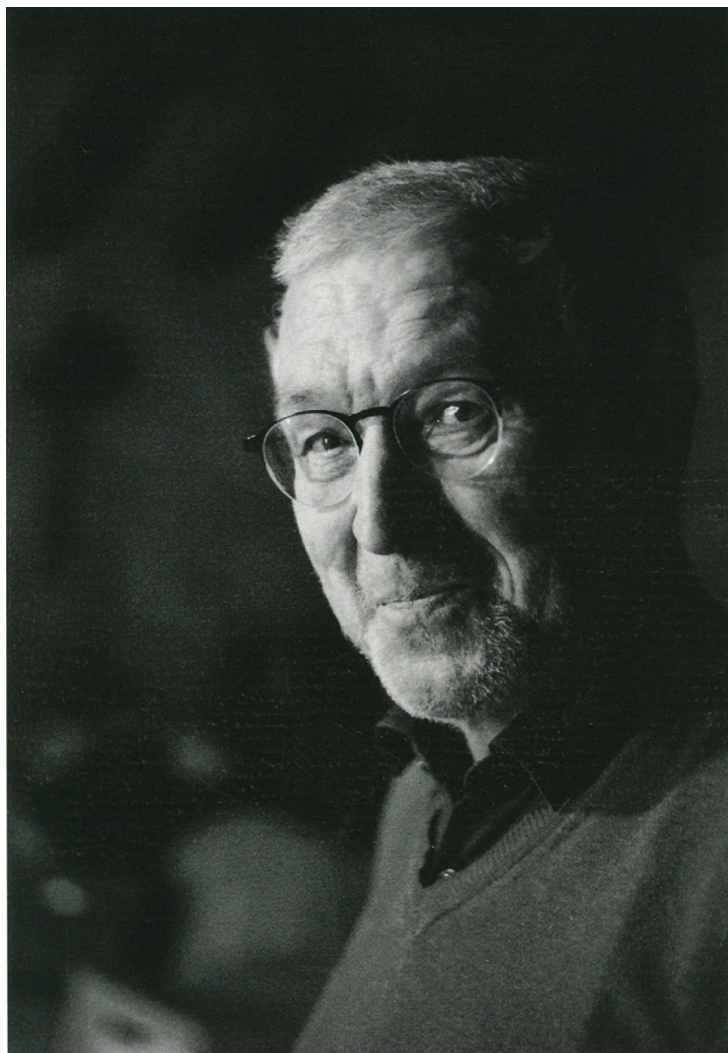
*Être dans le monde.* André a aimé l'enseignement, auquel il a consacré une part essentielle de sa vie. Ceux qui ont eu le plaisir de l'avoir comme collègue le savent, et mieux encore les élèves qu'il a formés. Il était un professeur précis, exigeant, sachant communiquer ses goûts et son enthousiasme. Il n'y avait jamais chez lui de pose ni de prétention, mais au contraire une grande simplicité et la joie de transmettre, d'éveiller, de construire. Il y avait l'humour aussi, un humour vif, un peu moqueur, jamais dévalorisant. Jamais de *Schadenfreude*, jamais de sentiment de rivalité. Quelle chance d'avoir un tel collègue, dans un milieu que les rivalités rendent parfois difficile! Nous l'aimions pour cela aussi, pour sa capacité de se réjouir du succès des autres, pour avoir su être un collègue prévenant, conciliant, modérateur.

Moi qui ai connu beaucoup de doyens, j'ai admiré sa manière d'endosser cette fonction. Il a été doyen avec un grand bonheur, un bonheur qui transparaissait dans sa façon de diriger les conseils, de présider les séances de commission, et même de rédiger des rapports – chose rare! – avec concision et élégance. Je n'oublierai pas l'ouverture des conseils de Faculté qu'il présidait: il arrivait devant le bureau et restait debout, devant les quelque cinquante personnes qui étaient là, attendant que le silence se fasse. Puis il ouvrait la séance par la lecture d'un poème, faisant des choix qui retenaient l'attention par les relations qu'on décelait avec le sujet du jour, et qui parfois désarçonnaient par leur audace et leur liberté. C'était un geste intellectuel fort, ce geste nous disait que nous n'étions pas là seulement pour discuter des règlements ou voter des budgets, mais que nous étions au service de quelque chose de plus grand que nous. une signature et une mise en commun. Savoir faire marcher ensemble l'amour de la littérature et la conduite des affaires complexes d'une grande institution, ce n'est pas une qualité banale. André la possédait au plus haut degré.

Je voudrais terminer en parlant de l'ami. Durant cinquante ans, j'ai eu la chance d'avoir André comme ami, dans des contextes bien différents, durant les épreuves et les joies. Je me souviendrai des visites à Dardagny, à Gy, à Cologny, à Tolochenaz, en Engadine, dans les différents séjours de la famille. Je me souviendrai des moments de partage, des enfants qui jouent et qui grandissent ensemble. Je me souviendrai des promenades dans la campagne genevoise ou vaudoise. Je me souviendrai des parties de ping pong, du jogging dans la forêt. Je me souviendrai des discussions, des émotions partagées, des peines et des rires.

Laisant de côté les hommages officiels et les éloges, j'aimerais avec vous prendre congé de l'ami qu'André a été. Prenons congé de lui dans la pensée que sa mort ne ferme pas le monde ni le temps, car le dialogue se poursuit au-delà de la séparation et de la tristesse. Il fait maintenant partie de nous. J'aimerais dire à Danielle, à Emma, à Marie, à sa famille et à vous tous qui êtes là, que la mort ne dissout pas les liens de l'affection et de l'amitié. Elle les transforme, elle les éclaire, elle les perpétue.

Claude Reichler  
Professeur honoraire à l'Université de Lausanne



photographie de Olivier Neiva

### Préface de l'Institut jurassien

On doit cette co-édition des billets d'André Wyss à la double présidence que celui-ci assumait pendant des années: celle de l'Université des Seniors (Uni3) et celle de l'Institut jurassien des Sciences, des Arts et des Lettres.

Cet Institut – qui rassemble des artistes, des écrivains, des scientifiques jurassiens dont l'œuvre est reconnue – veut bien sûr promouvoir la riche production culturelle du Jura historique (ancien Evêché de Bâle), mais aussi encourager, entre ces trois domaines de l'imagination créatrice, un dialogue enthousiaste et fécond.

André Wyss, par ses talents littéraires, sa rigueur scientifique, sa culture et sa sensibilité musicales, fut un animateur rêvé pour notre Institut.

Déjà éditeur de l'Anthologie jurassienne, il promut durant sa présidence divers Colloques – sur le Doubs, sur la créativité, sur la peinture de R. Zaugg, etc, qui rassemblèrent avec succès des contributions de représentants des diverses branches du savoir et de l'expression artistique. C'est dire qu'il incarne parfaitement l'ambition interdisciplinaire de notre Académie.

Le Comité de l'IJSL+A est heureux de s'associer à UNI3 pour permettre la publication intégrale des billets d'André Wyss publiés dans ses colonnes. S'y ajoutent quelques-unes de ses contributions publiées dans les nouveaux cahiers de l'Institut.

C'est dire que nous le retrouvons bien vivant dans ces pages, qui témoignent de sa double identité de professeur et d'écrivain.

Avec émotion, nous le remercions de cette présence.

Le Comité de l'Institut jurassien

### Mesdames et Messieurs,

Le billet du président n'est jamais que le seuil par lequel (éventuellement) vous entrez dans la description des activités trimestrielles d'Uni3, et c'est de ces activités que je voudrais parler.

Notre nouvelle identité visuelle mentionne «le goût de la connaissance» des membres d'Uni3. Nos statuts, reflétant l'esprit dans lequel ont été créées les Universités du troisième âge dans les années septante du siècle dernier, situent nos activités les plus visibles à un haut niveau scientifique: il s'agit principalement des conférences, dont la plupart émanent de professeurs de l'UNIGE ou d'universités voisines, qui présentent leurs recherches ou un pan des savoirs de leur discipline, en les mettant à la disposition d'un public de non-spécialistes. Le Comité et son Bureau veillent en permanence à inviter des conférenciers dont les propos puissent répondre à cette exigence; en même temps, nous devons nous préoccuper d'une bonne attractivité de ces conférences: équilibre délicat à trouver.

Certaines activités de haut niveau et dont pourtant le succès, années après années, ne se dément pas, doivent servir de modèle dans notre réflexion: de toute évidence, il y a parmi nos adhérents un «goût de la connaissance» qui va au-delà de conférences de quarante-cinq minutes, et les responsables des sections trouvent pour ces activités des animateurs de premier plan. Dès la prochaine année civile, un ou deux nouveaux projets commenceront à se réaliser, d'abord en section Arts, et je compte bien que nous en développons d'autres, analogues, dans les mois qui viennent.

A côté de cela, nous avons des activités culturelles, qui devraient en principe répondre aux mêmes critères de niveau scientifique, mais qui devraient aussi, me semble-t-il, pouvoir ne pas y répondre aussi strictement que les conférences. Et la question est alors celle-ci: quelle politique devons-nous appliquer dans nos activités autres qu'académiques pour être à notre juste place, aussi par rapport à d'autres organisations qui intéressent les seniors? Les personnes qui sont en charge de l'organisation de visites et de voyages se posent naturellement cette question, sous la houlette du Comité directeur.

Il me plaît pour finir de rappeler que toutes nos activités autres que les visites auront lieu désormais dans le bâtiment Uni Dufour: ce qui se passait jusqu'il y a peu dans les salles du passage Baud-Bovy est déplacé dans de nouveaux locaux mis à notre disposition par l'Université de Genève dans ce bâtiment qui abrite l'administration et le Rectorat de l'UNIGE. Ce déménagement, qui nous rapproche encore un peu de l'Alma Mater, revêt naturellement à mes yeux une haute signification symbolique. J'espère que tous les usagers le penseront comme moi et trouveront rapidement leurs marques dans ces nouveaux espaces.

A toutes et à tous, je souhaite une bonne rentrée dans les activités d'Uni3.

### Mesdames et Messieurs, chers adhérents à Uni3

Président depuis peu, j'observe ce qui se passe dans Uni3, et je vois bien des choses intéressantes. Les activités de nature proche de l'académique le disputent à des intérêts plus culturels, voire – pourquoi pas, après tout? – de divertissement. Tout cela est marqué du sceau de la qualité, d'un excellent esprit, dans une abondance et une variété qui sont fort réjouissantes et qui attestent un dynamisme de tous les instants.

D'ailleurs, certaines (utilisons le féminin: on sait bien que les dames sont ici majoritaires) certaines donc d'entre vous me disent: «Quand j'étais professionnellement active, je n'avais pas une minute à moi; maintenant que je suis retraitée, je n'ai plus une seconde.» Qu'est-ce qui vous meut ainsi, Mesdames? Rien de particulier, rien d'urgent! Il y a comme un besoin de faire, d'entreprendre, de témoigner, de bouger, d'être là, un besoin qui ne s'explique ni ne se commande, mais qui s'impose.

En juin, j'ai rendu visite aux participants du séminaire musical de Vercorin et j'ai été frappé par la qualité des échanges auxquels j'ai assisté. Voilà un groupe pour qui notre devise – «Le goût de la connaissance» – n'est pas un vain mot et devient même un cri de ralliement. Que dis-je «goût»? C'est «boulimie», «ardeur», «avidité», «fièvre», «bouillonnement», «soif inextinguible» qu'il faudrait dire! Or, ce groupe est presque intégralement issu d'une assemblée plus vaste, celle des mélomanes qui semaine après semaine (et aussi année après année, pour une grande partie d'entre eux) suivent l'enseignement que M. Jean-Claude Schlaepfer prodigue à Uni3, et cela depuis vingt-cinq ans. Ce «Groupe musique» n'est pas seulement un des fleurons d'Uni3, il est pour moi le symbole de cette intense activité dans la qualité qui marque l'ensemble de nos activités.

Car le fait du séminaire de Vercorin n'est pas isolé. J'ai observé dans une écoute également très active les auditeurs du professeur Ghislain Waterlot invité par Marc Faessler dans le cadre d'un séminaire de la section «Religion et philosophie», je reçois les rapports et les procès-verbaux remarquables de notre groupe Santé, je sais qu'il y a des présentations passionnantes au sein des groupes Reportage ou Histoire et que nos adhérents découvrent avec passion des livres à lire dans le groupe Littérature; le domaine des sciences naturelles n'est pas en reste, avec, par exemple, son atelier de bactériologie et ses animations pour les jeunes au Jardin botanique. Et je suis loin d'avoir encore tout entendu, tout visité.

Dans le même ordre d'idée, je me félicite que la section Arts, depuis belle lurette très dynamique, ait mis sur pied un cours d'introduction à l'art d'aujourd'hui (vous en avez trouvé une présentation dans le bulletin n° 92).

Si je constate en outre que notre programme de conférences est toujours ambitieux, très varié et du plus grand intérêt scientifique, je puis vous souhaiter bonne rentrée, sûr que vous trouverez tout au long de l'année qui commence de quoi titiller votre goût de la connaissance et y répondre.

## Vous êtes-vous déjà demandé ce qu'est l'Étude?

En 1841, dans la *Revue des Arts*, Théophile Gautier parle d'une œuvre allégorique de Louis Boulanger: «L'Étude est représentée par un jeune homme pâle et sérieux qui lit dans un livre ouvert supporté par un enfant; un génie écarte l'Amour et les Plaisirs qui viennent le troubler.» *Le Dictionnaire iconologique* d'Honoré Lacombe de Prezel (1777) imaginait la figure allégorique de l'Étude: «C'est un jeune homme pâle, dont la parure est négligée et qui lit à la lueur d'une lampe. On lui met un bandeau sur la bouche pour nous faire entendre que l'homme studieux est ami du silence et de la solitude.» C'est tout moi (et vous?), voilà quelques décennies! Autres allégories: un tableau de Ménageot (aujourd'hui dans les réserves du Louvre, je pense), représente l'Étude qui arrête le Temps dans sa course, et une gravure de Julien, l'Étude répandant des fleurs sur le Temps.

Tout cela nous donne bien à penser – n'est-il pas vrai? – à nous membres d'Uni3.

Un peu de poésie, maintenant. En 1817, Victor Hugo (à quinze ans!) reçoit une distinction de l'Académie française pour une dissertation en vers composée sur le thème «Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie». Celui qui n'est encore qu'un jeune garçon s'imagine dans toutes sortes de situations, en effet, où l'Étude (c'est une vraie déesse) apporte bonheur et consolation. «Que je sois écolier, soldat ou même puissant roi», écrit-il en substance, «je ne cesserai de me vouer à l'Étude et j'y trouverai un bonheur que rien d'autre ne pourrait me donner». Ses vers sont très classiques et plutôt mauvais (mais quels vers écrivions-nous à cet âge, Mesdames et Messieurs?), et s'il me fait plaisir d'en citer quelques-uns ici, c'est qu'ils nous concernent, ou bien nous concerneront:

*Oui, sage déité, lorsque la main du temps  
Sur ma tête blanchie entassera les ans,  
Brûlant encore pour toi sous les glaces de l'âge,  
Je ne cesserai point de t'offrir mon hommage.  
Je verrai sans regrets s'éclipser mes beaux jours,  
Tes plaisirs sérieux me tiendront lieu d'amours.  
Ici, loin des grandeurs, loin des fracas du monde,  
J'écoulerai ma vie en une paix profonde.  
Ce toit, mon seul abri contre un siècle de fer,  
Ce toit voit mon printemps, il verra mon hiver.  
Mes deux auteurs chéris, et Tibulle et Virgile,*

*Sans cesse peupleront mon solitaire asile,  
Et si parfois, comme eux, j'ose élever mes chants,  
Ce sera pour vanter tes biens purs et touchants.  
Étude! et, renfermé dans sa douce retraite,  
Ton amant quelquefois deviendra ton poète.*

C'est ainsi que, parfois, on écrivait les vers, avant le Romantisme, et ce sont les vers qu'écrivait Victor avant d'être Hugo. Et vous, membres d'Uni3, avez-vous, dans votre jeune âge, pensé qu'un jour peut-être, le «goût de la connaissance» (notre devise!) serait votre recours et votre consolation? Vous auriez par là manifesté une sagesse extraordinairement précoce. Il est sûr en revanche que c'est ce goût qui vous a encouragés à être des nôtres – et c'est pourquoi vous recevez ce bulletin.

Armand d'Egville (1769-1856), qui ne partage avec Hugo que le fait d'avoir vécu longtemps, a publié le discours en vers qu'il avait présenté au même concours de l'Académie, en 1817. On y lit entre autres choses ceci:

*Quand nos cheveux blanchis et nos sens émoussés  
N'offrent que des regrets pour les plaisirs passés,  
L'étude s'applaudit d'un plus heureux partage:  
Seul de tous nos plaisirs il s'accroît avec l'âge.*

Voilà qui est bien vrai, n'est-ce pas? J'espère que vous trouverez dans nos activités, telles que vous les découvrirez dans les pages de ce bulletin, de quoi aller sur les brisées de Victor Hugo et d'Armand d'Egville.

mars 2012

## «Tout au long de la vie», c'est jusqu'à quand?

La Fédération suisse des Universités du troisième âge s'est réunie voici quelques semaines pour élaborer sa position quant au projet de loi fédérale sur la formation continue, qui est actuellement en consultation. Si cette fédération figure parmi les nombreuses institutions, associations et instances qui ont été consultées, ce devrait être en bonne logique du fait qu'elle est concernée. Et pourquoi donc les Uni3 sont-elles intéressées par la formation continue, ce type de formation qui couvre l'activité professionnelle? Parce que l'ambition du projet de loi – c'est formulé dès l'article 1 – est de «renforcer l'apprentissage *tout au long de la vie* au sein de l'espace suisse de formation».

Je souligne l'expression «tout au long de la vie», car c'est elle qui fait que les retraités sont touchés par cette loi, parce que ses effets seraient censés ne pas s'arrêter au moment de la retraite. En réalité, les responsables des Unis3 ont eu la fâcheuse impression que le texte reposait sur un malentendu fondamental, ou encore sur une contradiction impossible à lever entre «formation continue» et «tout au long de la vie». Le texte évite bien – et pour cause, pensé-je – de définir «l'apprentissage tout au long de la vie»; selon le simple bon sens (qui est, disait Descartes, la chose la mieux partagée du monde), «tout au long de la vie» devrait signifier «jusqu'au dernier souffle». Or la substance des articles de cette loi concerne exclusivement l'activité professionnelle.

L'«apprentissage tout au long de la vie» est pourtant une notion bien connue des sociologues et des politiciens qui s'occupent d'affaires sociales. Mon collègue Eric Junod, président de Connaissance3 (Vaud), qui a publié dans *Le Temps* une tribune libre sur la question, en a trouvé une définition tout à fait explicite et qui nous intéresse vivement: il s'agit de «toute activité d'apprentissage entreprise à tout moment de la vie, dans le but d'améliorer les connaissances, les qualifications et les compétences, dans une perspective personnelle, civique, sociale et/ou liée à l'emploi». Comme cette définition figure dans un document de l'Office fédéral de la statistique, où notre collègue l'a dénichée, on aurait pu s'y référer.

On aurait dû! Mais je crois dans le fond que si le texte ne s'y réfère pas, c'est que l'objet de cette loi n'est *qu'apparemment* l'apprentissage tout au long de la vie. A l'évidence, les retraités n'intéressent pas les rédacteurs de ce projet. S'ils avaient vraiment travaillé selon le cadre mental que suppose la définition qu'on vient de lire, ils n'auraient pas laissé passer une occasion de se préoccuper de la formation des seniors. On voit dans cette définition que l'emploi n'est qu'un des aspects de la formation *tout au long de la vie*, qu'il est même tardivement nommé, les autres étant les perspectives qui sont qualifiées de «personnelle», de «civique» et de «sociale». C'est beaucoup! Si nous, retraités, nous continuons à nous former, c'est dans une perspective à la fois personnelle, civique et sociale que nous le faisons, et les trois adjectifs nous concernent à part égale dans notre activité liée à Uni3: nous avons notre carrière derrière nous, mais nous voulons continuer de nous former, parce que nous voulons continuer à pouvoir nous situer dans un monde et dans une société en évolution rapide, parce que nous voulons maintenir vif notre sens critique, parce que nous voulons continuer à être des citoyens pleinement responsables. Sous ce rapport, nous ne tenons pas seulement à *prendre*, nous voulons *donner*, en faisant profiter les autres de nos compétences.

Si elle veut concerner *toute la vie*, une loi sur la formation continue ne peut donc se limiter à la vie professionnelle, et elle doit, c'est évident, mentionner les retraités et prendre en compte leurs besoins de formation. C'est par là qu'une telle loi cadre pourrait encourager les autorités politiques cantonales et fédérales à connaître l'existence des Uni3, à reconnaître qu'elles offrent des formations structurées, et en conséquence à admettre qu'elles doivent soutenir matériellement et financièrement leurs activités.

Je suis heureux de constater que notre gouvernement cantonal n'a pas eu besoin d'une telle loi pour reconnaître Uni3 Genève – et j'ai plaisir à remercier une fois de plus le Département de l'Instruction publique de son aide. Mais toutes les Unis3 n'ont pas la même chance que nous.

## Comment vous appelez-vous?

Mesdames et Messieurs, chers adhérents,

Notre raison sociale fait réagir: «Comment? Université du troisième âge? pourquoi pas Université des vieux, tant que vous y êtes. «Université» fait peur, «troisième âge» fait fuir. Notre conseil de fondation nous autorise à utiliser la mention «Université des seniors», et nous nous contentons la plupart du temps de dire et d'écrire «Uni3», qui n'est pas connoté. Quant à nos universités «sœurs», en Suisse et en France, elles cultivent l'euphémisme dans leurs désignation: université des aînés, Seniorenuniversität, université ouverte, université du temps libre, j'en passe et des plus poétiques. Nos voisins Vaudois ont Connaissance 3, et ça, c'est une trouvaille!

Il est vrai que certains d'entre nous ont de très bonnes raisons de ne pas se considérer comme appartenant au troisième âge. Les derniers arrivés, parmi nos adhérents, ont souvent moins de soixante ans, et si nous ne vivions pas de plus en plus longtemps, la moyenne d'âge de nos membres baisserait tout aussi régulièrement. Mais enfin, le troisième âge existe, il faut bien un jour y passer, en attendant un hypothétique quatrième âge que l'on atteindra d'autant plus tardivement qu'on aura goûté pleinement le troisième.

De toute façon, tout est relatif, et comme disait Monsieur de La Palice, nous serons toujours plus âgés que nos cadets: il suffit de s'en accommoder! À la question de Beethoven: «Muss es sein?», la réponse est inévitablement: «Es muss sein», mais toute fatalité admise, le nom qu'on nous donne, l'adjectif qui nous qualifie, voilà qui ne nous est pas indifférent, et nous préférierions toujours être considérés comme «moins jeune» que comme «plus vieux».

Alors: aîné, retraité, senior, émérite, retiré, honoraire, pensionné, l'essentiel est d'éviter en toute circonstance le mot «vieux». Pour s'en convaincre – le faut-il? – il suffit d'en examiner les synonymes. La simple énumération est une liste cocasse, et tant qu'elle vous amusera, vous pourrez vous dire que vous n'êtes pas concerné:

âgé, aïeul, aîné, amorti, ancêtre, ancien, antédiluvien, antique, archaïque, arriéré, baderne, banal, barbon, caduc, croulant, défraîchi, démodé, dépassé, désuet, doyen, élimé, éloigné, fané, fatigué, gothique, hors service, obsolète, passé, patriarche, périmé, poussiéreux, révolu, sénile, suranné, usagé, usé, vénérable, vétéran, vétuste, vieillard, vieilli, vieillot, vioque

J'en passe, et des meilleurs. A lire cette liste, on s'avise au moins de ceci, que «troisième âge» n'est pas synonyme de «vieux». Mais si cela ne vous rassure pas tout à fait, vous pouvez toujours essayer de vous consoler en parcourant la liste, tout aussi navrante, des synonymes de «jeune»:

ado, adolescent, bachelier, béjaune, benjamin, blanc-bec, cadet, candide, crédule, damoiseau, épèbe, frais, freluquet, galant, godelureau, immature, inexpérimenté, jeunet, jeunot, jouvenceau, junior, juvénile, léger, maigre, mesquin, minet, naïf, naissant, neuf, novice, nubile, pas sec derrière les oreilles, pubère, puceau, petit, teenager, vert, vif



J'en passe encore, et de très piquants.

Vous pouvez aussi prendre les choses d'une manière tout à fait positive et voir ce que donne la synonymie de «sage»:

averti, avisé, calme, circonspect, éclairé, équilibré, grave, honnête, instruit, intelligent, judicieux, juste, mature, mesuré, modéré, modeste, pacifique, philosophe, pondéré, posé, prévoyant, prudent, pudique, raisonnable, raisonné, réfléchi, réglé, réservé, retenu, sagace, sain, savant, sensé, serein, sérieux, sévère, silencieux, tranquille, vertueux

Les adjectifs de cette dernière liste vous qualifient, et même tout à fait si vous avez ri de bon cœur à la lecture de la première. Trouvons-y donc une appellation pour notre institution: «Université du savoir honnête et vertueux», «Université de la maturité», «Université de l'intelligence prudente», «Université de la connaissance avisée», «Université de l'être tranquille et circonspect», «Université du temps juste et judicieux, de la prudence et de la sérénité». Cela fait un peu extrême-oriental? Oui, et c'est moins bref qu'Uni3, je vous le concède.

La solution doit être ailleurs, peut-être ici: créer une Université du 4<sup>e</sup> âge; elle sera facile à gérer, car personne ne voudra en être. Du coup, adhérer à Uni3 sera encore plus facile, que dis-je: ce sera un privilège.

septembre 2012

### Aboutissements grandioses, fins sublimes ou solitaires

En 1750, Jean-Sébastien Bach, âgé de soixante-cinq ans, meurt sur une fugue où il vient décrire son nom par *la musique*: une fugue à partir de la suite si bémol, la, do, si naturel, soit B-A-C-H, selon la manière allemande de désigner les notes. Cette suite de quatre notes par laquelle tant de compositeurs après lui voudront lui rendre hommage, Bach la traite comme personne et clôt par un développement inattendu une fugue ambitieuse, monumentale, énorme et par cette fugue achève une composition ambitieuse, monumentale, énorme, *l'Art de la fugue*, couronnement elle-même d'une œuvre gigantesque, à nulle autre pareille. La signature fuguée de Bach est le signe de la conscience très claire d'avoir accompli son œuvre et de pouvoir maintenant mourir.

Dès 1922, Rilke habite la tour de Muzot, près de Sierre, en Valais. Au début de ce séjour, il termine les *Élégies de Duino* et il écrit les *Sonnets à Orphée*, ses deux œuvres majeures. Après quoi, absolument certain d'avoir couronné son œuvre et de l'avoir terminée, à moins de cinquante ans, il emprunte une langue étrangère, il écrit encore, mais en français et en formes brèves, ses derniers poèmes. Il meurt en 1926, âgé de cinquante-et-un ans.

En 1762, Rousseau publie *Le Contrat social et l'Emile*. Ce dernier ouvrage représente pour lui – qui n'a que cinquante ans – à la fois *l'aboutissement et la synthèse* de son œuvre entière de penseur et d'écrivain. Après cela, condamné pour ces deux livres, chassé de partout, exilé à Môtiers, sur l'île Saint-Pierre, dans la France profonde, en Angleterre,

bien ailleurs encore, jusqu'à Paris même, il défendra son œuvre dans les *Lettres écrites de la Montagne* – et sa personne dans *Les Confessions*, dans *les Rêveries* et dans *les Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*. Il meurt en 1778, âgé de soixante-six ans.

En 1906, après avoir mené une vie de mondanités et publié quelques textes qui manifestent un beau talent, Marcel Proust, ses parents étant maintenant morts, se retire au 102 boulevard Hausmann, s'isole dans une chambre tapissée de liège, écrit pendant seize ans, sur des cahiers et sur des feuilles qu'il joint les unes aux autres en «paperoles», une œuvre grandiose et géniale, erronément jugée autobiographique, en profondeur totalement fictive et suprêmement poétique: *À la recherche du temps perdu*. Bien qu'ayant écrit ce monument par ajouts et couturages, sûr d'être arrivé au bout d'une arche longuement tendue et d'une construction sublime mais cachée, un certain jour de 1922, il met le mot «Fin» à la suite d'un très long développement et d'une phrase magistrale. Il meurt quelques semaines plus tard, âgé de cinquante-et-un ans.

Le 19 décembre 1958, au Palais Garnier, devant le Tout-Paris – Chaplin, Cocteau, Brigitte Bardot, le président Coty –, Maria Callas fait ses débuts dans la capitale française. Silhouette de grande tragédienne, les mains jointes, le regard au loin, elle chante «Casta Diva» et c'est la musique en personne, sublime. Quinze ans plus tard, retirée au 36 avenue Georges-Mandel, elle écoute ses vieux enregistrements, elle sort promener ses caniches: rue de la Pompe, rue de Longchamp, rue des Sablons, tous les jours<sup>1</sup>. Elle meurt le 16 septembre 1977, âgée de 54 ans.

Aboutissements grandioses, fins sublimes ou solitaires! Pour nous, ce n'est pas pareil: nous accomplissons notre carrière professionnelle, puis nous adhérons à Uni3 Genève, pour y commencer une nouvelle vie.

décembre 2012

### Gaudí, saint patron des Unis3

On trouve dans les librairies de Barcelone un livre qui réclame la béatification de l'architecte Antoni Gaudí: ne consacra-t-il pas la moitié de sa vie à la construction d'une église? On ne va pas jusqu'à demander sa canonisation, car il n'a pas accompli de miracle – mais n'est-il pas assez miraculeux qu'un homme puisse, au vingtième siècle, construire à peu près seul une cathédrale et la faire financer exclusivement par des dons de particuliers? Quoi qu'il en soit, je ne suis pas assez catholique (et je préside l'Uni3 de la Rome protestante) pour que la question de la béatification de Gaudí m'intéresse vraiment. En revanche je le verrais volontiers déclaré saint patron des Universités du troisième âge.

Car si nous ne sommes pas des universités au sens académique du terme, nous visons la même universalité que nos Alma Mater. Or l'architecture est la rencontre de tout ce qui constitue l'homme artiste, l'homme ingénieux et l'homme savant; elle est la synthèse de presque tous les types de savoirs, et elle est la réunion de ces savoirs avec l'esprit créatif de l'être humain. Elle est une sorte d'œuvre d'art totale de l'ingénierie, la

convergence de toutes les techniques et de tous les arts (même la musique: car la pierre peut chanter et tous les matériaux avec elle). Par-dessus tout, mettant l'homme au cœur du monde et lui donnant de quoi *habiter*, l'architecture n'a pas pour fonction seulement de nous permettre de séjourner agréablement dans ce monde, elle est là pour contribuer – comme les religions, comme les arts et comme la poésie – à *habiter ce monde*.

Et Gaudí, c'est l'architecture en personne!

Voilà cent ans, il achevait à Barcelone la construction de la Casa Milà<sup>2</sup>, qui est la synthèse et l'accomplissement de ses savoir-faire, manifestant la richesse d'une imagination qui aboutit à donner des solutions poétiques, ou marquées par la fantaisie, aux problèmes que se pose l'architecte. La visite de la Casa Milà et de la Casa Batlló, qui sont des immeubles plus que des maisons, convainc le visiteur ébahi que les solutions apportées par Gaudí sont celles d'un homme à l'imagination certes sans limites, mais doublée du sens pratique d'un bricoleur, augmentée de la connaissance des matériaux d'un technicien et des capacités de calcul d'un physicien: quand on le voit, pour amener dans toutes les pièces d'une vaste maison de cinq étages la lumière, la fraîcheur et le confort, concevoir un puits de lumière qui a tout ce qu'il doit avoir de fonctionnel, mais où les gens circulent en étant en permanence au contact avec la beauté, quand on le voit, pour couronner cette vaste maison d'un toit en terrasse, utiliser l'arc caténaire qui soutient des poids importants (calculs du physicien!) en toute légèreté (pour la beauté!) et qui enfin rythme en espaces habitables ce qui partout ailleurs ne seraient que corridors et greniers, on se persuade que ce physicien était un artiste, cet artiste un poète, et que ce poète avait les pieds sur terre. Quand on le voit, attentif à tous les détails qui compteront pour les habitants d'une telle demeure, leur donner une solution à la fois pratique, esthétique et faite pour transformer le quotidien un en rêve joyeux, on s'avise que ce bricoleur génial était un bienfaiteur de l'humanité.

Gaudí, certes, avait le sens du symbole et avec les moyens sans limites de ses commanditaires, il a pu se payer le luxe de formes symboliques parfois sans utilité pratique: le sommet de la Casa Batlló est un toit qui couvre une salle destinée à recueillir toute l'eau nécessaire à l'immeuble; Gaudí l'orne de tuiles multicolores, il dessine une ultime ligne ondulante ouvragée de céramiques, tuiles et céramiques évoquant les écailles et le dos de je ne sais quel monstre imaginaire – ou plutôt, je sais lequel, c'est le dragon que saint Georges abat, le saint étant symbolisé par la croix qui orne elle aussi le toit: saint Georges est le patron des Catalans!

Mais le plus frappant, le plus émouvant est à dire encore. Ce qui se revêt du symbole le plus parlant, ce sont les *solutions* trouvées par Gaudí; le *symbole surgit de la solution même*: ainsi, les cheminées de toit de la Casa Batlló ou de la Casa Milà ne servent pas seulement à évacuer *efficacement* la fumée de ces immeubles, elles sont érigées en sculptures colorées ou en totems préhistoriques, pour qu'au-dessus de l'espace où vivent et s'affairent les gens, une espèce d'autre monde, plus ou moins tutélaire, veille.

Avec cela, la pensée de Gaudí, son art du calcul, son sens de la beauté en toutes choses trouvent leur origine dans l'observation curieuse, minutieuse et lucide de la nature, dans le grand comme dans le petit. Les manifestations de cette *tendance* de l'esprit Gaudíen sont partout, dans toutes les formes qu'on trouve dans ses «maisons», et plus

encore dans le couronnement de cette œuvre incomparable qu'est la Sagrada Familia. Et certes, quand vous êtes dans ce lieu où souffle un esprit si particulier, impossible à méconnaître ou à ne pas sentir, vous vous dites qu'on a raison de célébrer la piété de Gaudí, sa ténacité, son désintéressement pour la gloire de Dieu. Toujours ingénieux, toujours poète, toujours artisan, mais cette fois-ci au service de la transcendance, Gaudí invente la forêt de béton, hêtres et séquoias intriqués en des rythmes inouïs, et ces formes, comme dans une cathédrale gothique, poussent notre regard irrésistiblement vers le haut, d'où tombe une lumière impensable, nécessaire.

mars 2013

### Sandaraque! palimpseste! aposiopèse!

Enfant, je lisais les albums de Tintin paresseusement, sans avoir un dictionnaire à portée de main. Hé! Dieu, si j'eusse étudié le vocabulaire du capitaine Haddock! Ce lecteur du *Journal de Genève* (voyez *L'Affaire Tournesol*, p. 45) me réjouissait par ses exclamations savoureuses et ses invectives colorées, mais je les répétais sans me demander quel en était le sens. Pareil à ces «perroquets bavards» qui, sur l'île des Antilles où l'ancêtre du capitaine a vécu comme un autre Robinson, se sont transmis son vocabulaire de génération en génération, je ne cherchais pas à savoir ce que signifiaient *paltoquet* ou *maraud* (grossiers personnages), même pas *oryctérope* (mammifère fourmilier). Un bon lexique m'eût pourtant permis de mieux goûter le sel de ce vocabulaire.

Maintenant, je suis moins niquedouille, je lis Tintin et je consulte mes dictionnaires. Désormais, quand je me ferai traiter de *bachi-bouzouk* (soldat irrégulier de l'ancienne armée ottomane), de *zapotèque* (attention, ce n'est pas un coureur à pied), d'*ectoplasme* (fantôme), d'*ophicléide* (instrument à musique), de *nyctalope* (qui a la faculté de voir dans la nuit) ou d'*olibrius* (bravache, fanfaron), je saurai à quoi m'en tenir. Et je note en bec fin que le Chevalier de Hadoque – nous sommes en 1698 – traite ses ennemis de «sinapisme» (un médicament externe), de «chenapan» (c'est alors un mot tout récent, ayant été attesté quatre ans plus tôt dans une œuvre posthume de Gilles Ménage, celui-là même qu'a brocardé Molière dans *Les Femmes savantes*) et, aussi vigoureusement qu'anachroniquement, d'«anthropopithèque» (mot attesté en 1888).

Un (gros!) dictionnaire à portée de main, donc, je relis *Le Secret de la Licorne* et je saurai enfin ce que c'est que «virer lof pour lof» (changer de côté de vent afin de récupérer l'allure du vent arrière) ou que «voguer grand largue, tribord amures» («largue» est un cordage lâche, «amure», un cordage qui sert à fixer la voile du côté d'où vient le vent). Mais quand saurai-je ce qu'est un *tchouk-tchouk-nougat*, à moins de rencontrer un Belge largement en âge d'adhérer à Uni3? (Tchouk-tchouk semble avoir désigné un marchand ambulancier d'origine maghrébine au début du siècle dernier à Bruxelles.)

<sup>1</sup>Paris-Match, n° 1479, 30 septembre 1977.

<sup>2</sup> Un détail de cet ouvrage figurait en couverture de notre bulletin d'été.

Il n'y a qu'une chose qui soit aussi riche que le vocabulaire de Haddock, c'est sa rhétorique: je métais comme tout le monde avisé qu'Haddock prenait des mots savants pour les appliquer aux personnages qui le dérangent, et c'est naturellement la *trouvaillie* d'Hergé, car le mot, c'est alors le Canada Dry du vocabulaire: il a la couleur de l'insulte et le goût de l'insulte, mais il n'est pas une insulte; ce procédé, c'est l'impropriété lexicale portée à son ultime degré de pertinence, et cela produit un pas de côté hilarant (ainsi de *logarithme*, d'*anacoluthe*, de *catachrèse* ou d'*apophthème*, d'*ophicléide*, parmi des dizaines d'autres). Avec cela, quelles admirables contradictions dans les termes que *mitrailleur à bavette*, *bulldozer à réaction*, *analphabète diplômé* ou *amiral de bateau-lavoir*; comme fins décalques d'expressions courantes, on a *astronaute d'eau douce* (anticipation peut-être de l'astronaute suisse Claude Nicolier... qui remplit naguère l'auditoire Piaget pour Uni3) et *crétin de l'Himalaya* (qui est au crétin des Alpes ce que l'Everest est au Cervin); de fréquentes surenchères à tendance logorrhéique sont irrésistibles: *apprenti-dictateur à la noix de coco*, *bougre d'ectoplasme de moule à gaufre*, *bougre de crème d'emplâtre à la graisse de hérisson de mille sabords*. Oserai-je avouer enfin mon faible pour les métaphores du type *fatma de prisunic*, devenue *bayadère de carnaval* dans une version ultérieure de *Coke en Stock*? Ces insultes sont à la limite du politiquement correct, mais leur efficacité redoutable vient du fait que, comme bien d'autres expressions, elles ne sont pas que des formules spirituellement frappées, mais qu'elles ont un rapport étroit avec la situation où elles surgissent. On s'avise alors que l'impropriété peut devenir une propriété supérieure!

Une autre fois, nous prendrons des leçons de style chez Georges Brassens.

juin 2013

### Un bruit court sur l'arche de Noé

Le merle le siffle, le rossignol le gazouille, la grive le babille, l'étourneau le piaille, la tourterelle le gémit, le ramier le roucoule ou le caracoule, la perdrix le cacabe, l'oie le cacarde, le cygne le crie, le paon le criaillie, la poule le glousse (ou le crétele sur son œuf), la cigogne le claquette, la pie le jacasse, l'hirondelle le trisse (à moins qu'elle ne le trinsote), l'abeille le bourdonne, le guêpier le chuchette: voici le numéro 100 du Bulletin!

Il y en a d'autres. L'alouette le turlutera (et après le tirelirera), le hibou le hululera, la chouette le chuintera (et puis le tutubera), la caille le courcaillera (à moins qu'elle ne le margaude), le coucou le coucoulera, le moineau le pépiera puis le chuchètera, le corbeau le croassera puis le graillera, le vautour le jabotera, l'épervier le lamera, l'effraie le huera, la corneille le babillera (peut-être même le craillera-t-elle), l'aigle le glatira, le milan le huira, le canard le caquettera, voire le nasillera, le geai le jaserà (ou le cajolera-t-il?), la chauve-souris le grincera, le butor le beuglera ou le butira, la grue le craquettera, la cigale le stridulera, le pinson le fringotera, le dindon le glouglouterà, le jars le jargonnera, le coq le coqueriquera (mais celui de bruyère le dodeldira), tous les petits oiseaux le gringotteront ou bien le piauleront: Uni3 en est au numéro 100 de son Bulletin d'information.

Ce n'est pas fini.

L'onagre vous le braillerait, la chèvre vous le béguèterait, le tigre vous le feulerait, le cerf vous le bramait ou vous le réerait, le verrat vous le grognerait, le lion vous le rugirait, le léopard vous le râlerait, la panthère vous le rauquerait, l'éléphant et le rhinocéros vous le barriraient, le lynx vous le miaulerait, le sanglier vous le grommellerait, le bélier vous le blatèrerait, le mouton vous le bêlerait, le taureau vous le mugirait et le cheval vous le hennirait – si le bon Dieu leur avait donné la parole: «Il est entre vos mains, le numéro 100 du Bulletin!»

Et déjà le lièvre l'a vagi, le renard l'a glapi, l'ours l'a grondé, le loup l'a hurlé, le chien l'a clabaudé, le chiot l'a jappé, la grenouille l'a coassé, le serpent l'a sifflé, le grillon l'a grésillé (et puis il l'a grésillonné), la musaraigne l'a soufflé, la souris l'a chicoté, la belette l'a piaulé, la truie l'a couiné – même l'âne voudra le braire: «Le centième Bulletin!» Ouf.

Quant au secrétariat, aux bénévoles, au Comité directeur et à la présidence d'Uni3, ils vous le chantent et vous le dansent: «Nous voilà tous arrivés au n° 100 du Bulletin!»

septembre 2013

### Prodiges, phénomènes et phénix

En 1717, âgé de dix-neuf ans, Johann Kiefeker publie une *Bibliotheca eruditorum præcocium*, entendez une encyclopédie des érudits précoces: peut-être s'est-il compris dans la liste ou comptait-il être inclus dans une édition ultérieure? Entré plus ou moins précocement dans la retraite, vous êtes peut-être fasciné comme lui par les enfants prodiges.

Inutile de s'arrêter à la musique: les pianistes et violonistes de concert en culottes courtes sont légion et nous font toujours honte de jouer si mal après avoir travaillé si longtemps. Pour notre consolation et notre édification, je citerai cependant Ruggiero Ricci, lui-même concertiste à onze ans: «il faudrait coller tous les enfants prodiges et leurs parents au mur et les fusiller, pour en finir une fois pour toutes» (on lit cela sur Wikipedia). Je laisse aussi de côté le jeu d'échecs, dont pratiquement tous les grands champions, à peine sortis du berceau, ont battu leurs parents (au jeu s'entend), mais qui trop souvent seront morts sans savoir qu'il y a autre chose que les échecs; l'exemple le plus navrant est ici Robert, dit Bobby, Fischer, tout à la fois le plus grand joueur d'échecs de tous les temps, un homme d'intelligence plutôt moyenne et un assez triste personnage.

Les mathématiques ont procuré les prodiges les plus fascinants, ceux qui découvrent parfois dans l'enfance des lois dont le commun des mortels n'arrive pas à comprendre même les tout premiers éléments. Blaise Pascal redécouvrit la géométrie euclidienne en jouant dans le sable; plus tard, il inventa une calculatrice mécanique, puis le calcul des probabilités, et aussi les plus grands raffinements de la rhétorique, avant de soigner ses migraines et de coudre des prières dans les doublures de ses vêtements. Alexis Clairaut me plaît, qui a commencé à douze ans et publié à seize des *Recherches sur les courbes à double courbure* qui le font entrer *illico* à l'Académie des sciences, bien avant d'avoir atteint l'âge légal; Carl Johann Gauss (lui aussi spécialiste de la courbe, du moins d'une courbe que tous les collégiens auront un jour dessinée) m'est très sympathique pour

avoir été l'enfant d'une femme incapable de noter sa date de naissance et pour avoir déterminé cette date en combinant mathématiques et astronomie, conjoignant ce qu'il y a de plus intime (sa naissance!) et de plus universel. J'ai un faible pour Evariste Galois, qui, après avoir découvert les plus belles lois qui fussent, mourut sottement dans un duel à l'âge de vingt ans, prouvant dramatiquement, mais combien dérisoirement, qu'on peut être génial et bête à la fois. Mon préféré est cependant Alexandre Grothendieck: il reçoit dès son plus jeune âge les stigmates du génie, il travaille très jeune dans les domaines les plus pointus, il s'annonce comme le plus grand mathématicien du siècle, mais il se jette à corps perdu dans les luttes politiques, il se radicalise et brusquement il s'efface, demeurant l'image ardente du génie qui se terre et qui cache à l'humanité qui l'a déçu des découvertes peut-être décisives. Il vit encore aujourd'hui dans les Pyrénées, mais nul ne sait où exactement.

N'oublions pas les linguistes. Jean-François Champollion, déchiffreur des hiéroglyphes, fut un gamin au caractère difficile, reçut dès l'âge de dix ans, à côté du latin et du grec, des éléments d'hébreu, d'arabe, de chaldéen et de syriaque; à dix-sept ans, il se met au copte et à l'amharique, et il apprend si vite qu'après quelques mois on le prend pour un Arabe; sa carrière sera fulgurante. «Notre» Ferdinand de Saussure, dont le *Cours de linguistique générale*, fondateur de la linguistique moderne, a été publié il y a cent ans, n'est pas en reste, lui qui écrivit à vingt ans un article novateur et décisif sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes.

Mais pourquoi y a-t-il eu si peu de jeunes prodiges en peinture? Je pense à vous, Artemisia Gentileschi, parce que vous fûtes une femme et que je n'en ai point d'autres dans ma liste, et parce que vous avez peint, à dix-sept ans, une admirable *Suzanne et les vieillards*, une des plus puissantes et des plus originales qui soient, enfin parce que votre mentor vous a violée.

Et en littérature? Toujours viennent les noms de Hugo (voyez mon billet du bulletin n° 94) et de Rimbaud, qui écrivit des vers latins à l'âge de douze ans, des vers français tout à fait réguliers à quinze, se mit à triturer la métrique française à seize, «inventa» le vers libéré puis le vers libre et la prose poétique à dix-sept, la poésie hermétique à dix-huit et le silence littéraire absolu à dix-neuf (mes chiffres sont un peu approximatifs, mais la consécution et le laps de temps sont justes). Me vient enfin le nom, si peu connu encore, du poète jurassien Charles Racine (1927-1995): en 1942, adolescent dans une famille de Sonceboz qui ne sait pas qu'il y a quelque chose qui s'appelle «livre», il invente *ex nihilo* et brusquement, la forme de poésie amère et crucifiante qu'il pratiquera toute sa vie, la sortant douloureusement de lui pour en cacher d'emblée et définitivement des pans entiers, se retirant enfin pour mieux la tenir occultée.

Oui, la précocité du malheur existe. Elle est incommensurable, et je ne saurais en parler, je ne puis que tenter de la penser avec vous, mes lecteurs, en répétant des noms: Artemisia, Evariste Galois, Arthur Rimbaud, Alexandre Grothendieck, Charles Racine. Ils attestent que le génie est aussi ce qui exacerbe la noirceur du monde, la malice du temps et la douleur de vivre.

## Soyez bref

Aphorisme, proverbe, maxime, sentence, devise, épigramme, pensée, adage, dicton, blquette, pointe, mot, boutade, dit, précepte, moralité, répartie, saillie – ce ne sont pas les synonymes qui nous manquent (j'en ai passé, et de plus savants) pour désigner des phrases courtes à valeur universelle, des expressions ramassées de la pensée, des vérités bien frappées, des règles de conduite.

Ces formes très brèves nous fascinent pour toutes sortes de raisons, selon leur nature ou le but qu'elles se proposent : parce qu'elles resserrent de manière frappante des vérités que nous voulons garder en mémoire pour les tenir à notre disposition, parce qu'elles expriment bien mieux que nous ne l'aurions fait des idées que nous trouvons justes, parce qu'elles formulent à point nommé ce que nous savons depuis toujours intuitivement, qui était plus ou moins précisément formulé dans notre for intérieur et qui sort maintenant au grand jour – ou tout au contraire parce qu'elles disent quelque chose à quoi nous nous attendions fort peu. Les plus intéressantes sont bien ces dernières, celles qui donnent à penser, et celles-là sont le plus souvent paradoxales, obscures à l'occasion, avec une part d'indécidable dans le vrai.

On s'extasie trop souvent à mon goût devant des phrases creuses dont on nous rebat les oreilles. «L'essentiel est de participer» ressasse-t-on à notre belle jeunesse de la part de ce baron de Coubertin dont les idéaux étaient plutôt louches (colonialiste, raciste, misogynie avec ça); on sait bien pourtant que l'important est de gagner! Il y aussi cette phrase spontanée préparée si longtemps à l'avance qu'un fameux aventurier de l'espace prononça dans un anglais chargé de parasites (cela venait de loin): «Un petit pas pour l'homme, un grand pas pour l'humanité». Est-ce assez creux au moins!

Je préfère les comiques, qui jouent sur les mots, les doubles sens, les effets de surprise. Allain Leprest, en écrivant «Quand je vois, je bois double», commet un pseudo lapsus bien profond (de même Françoise Sagan: «On ne sait jamais ce que le passé nous réserve»). Certes, ce qui est gagné en esprit est parfois perdu pour la généralité du propos: Pierre Dac affirme que «l'abus de zinc fait les sommeils de plomb», énonce un faux proverbe bien amusant, dont la vérité, indéniable!, nous importe peu. Pierre Desproges affirme «Quand un philosophe me répond, je ne comprends plus ma question»; il produit une satire par généralisation qui donne de sa cible une image amusante, mais qu'on souhaitera largement fausse.

Non, ce qui nourrit vraiment, ce sont les illuminations des prophètes et des poètes, ces évidences impensées jusqu'à ce qu'ils les trouvent: «Vanité des vanités, tout est vanité» de l'Ecclésiaste, une façon formidablement succincte de dire le monde et le rapport illusoire que nous entretenons avec lui; « L'éclair me dure», où René Char formule ce même rapport en un paradoxe absolu et définitif, mais qui dit aussi l'origine et le processus de toute création.

J'ai fait voici quelques semaines une expérience bien vivante du contraste entre blabla et fulgurance du trait. A Berlin, sortis du métro à la station Hallesches Tor pour nous rendre au Musée juif, nous passons par une rue pavée, c'est le cas de le dire, de

bonnes intentions, avec des sentences ou des pensées fameuses gravées sur le sol par des autorités soucieuses de paix et d'harmonie. Parmi elles, un fameux sujet de dissertation signé Saint- Exupéry: «On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.». La vérité nous attendait au Musée juif. Non seulement dans les salles d'exposition – où cette vérité est terrible, où il faut les yeux et le cœur pour voir et croire ce qui est tout simplement impossible à penser ni à dire, la Shoah – mais aussi à la librairie, où des cartes postales porteuses de maximes nous tendaient de singuliers propos. La plus frappante était cette inoubliable, cette cinglante réécriture de la charte des droits humains par Hanna Arendt: «Personne n'a le droit d'obéir». L'expression simple et positive serait déjà forte comme paradoxe: obéir n'est pas un droit de l'homme. L'expression par la négative, bien plus violente, bouscule notre façon commode de penser: il existe des *non-droits-de-l'homme*; obéir en est un; désobéir, partant est le vrai droit.

Certes, il faudrait situer cette pensée dans le contexte très polémique d'un livre écrit à l'occasion du procès d'Eichmann, le génocidaire par obéissance (ce fut du moins son *système de défense*). Isolée sur une carte postale, cette phrase devient une sentence, et c'est alors que s'exerce sa violence et qu'elle nourrit ou révolte, qu'elle incite de toute manière à reconsidérer de fond en comble nos devoirs par rapport à la société, et par rapport à nous tout aussi bien – bref, à réviser le sens le plus profond que nous avons de notre responsabilité. Cette pensée est-elle universelle? Vaut-elle pour les démocraties? Ne doit-on pas au contraire poser que la société ne peut pas exister sans que l'individu consente à obéir, ne serait-ce qu'à ce que Rousseau appela la volonté générale? Ces questions font partie du jeu que l'aphorisme met en place entre un auteur et nous et qui le rend si nécessaire. Et c'est donc une phrase merveilleusement frappée d'Henri Michaux qui résumera l'esprit de mon propos, le couronnant pour vous donner à penser, comme je vous le souhaite, jusqu'au prochain billet: «Même si c'est vrai, c'est faux».

### Post scriptum

Notre collègue Marc Faessler (qui fut naguère encore le responsable de notre section Religion et philosophie) a publié un livre savant et profond où il commente d'un bout à l'autre le texte de l'Écclésiaste: *Qohélet philosophe – Léphémère et la joie* (Labor & Fides, 2013). Il en procure ce faisant une nouvelle traduction, et voici comment se lit chez lui le début (et la quasi fin d'ailleurs) de *L'Écclésiaste*: «Buée des buées – dit Qohélet – tout n'est qu'(évanescence) buée». L'image porte cent fois plus loin que le terme abstrait, n'est-ce pas?

*Tranches de savoir* est un recueil d'aphorismes d'Henri Michaux. Le titre est beau et le contenu, d'une inépuisable poésie. Quelques échantillons, pour illustrer et prolonger mon billet:

Faites pondre un coq, la poule parlera. – Le microbe n'a pas le temps d'examiner le biologiste. – Tout n'est pas dur chez le crocodile. Les poumons sont spongieux, et il rêve sur la rive. – Mendiant, mais gouverneur d'une gamelle. – Qui sait raser le rasoir saura effacer la gomme. – Délire d'oiseau n'intéresse pas l'arbre. – Les caravanes veulent le respect. – Qui n'a plus d'épaules monte aux étoiles. – Lassé d'efforts sans jamais pouvoir s'élever, il cherche à présent un marchand de talons. – Le désert n'ayant pas donné de concurrent au sable, grande est la paix du désert. – Dieu n'apparaît pas dans les

forges. – Qui a rejeté son démon nous importune avec ses anges. – L'œil fier s'unit aux montagnes pour les redresser davantage. – Vitrier nerveux sans cesse compte ses doigts. – Les forêts transpirent silencieusement. – Le sage trouve l'édredon dans la dalle. – Qui laisse une trace, laisse une plaie. – Le cœur du sensible souffre trop pour aimer. – La tristesse rembourse.

mars 2014

### Brassens, Grevisse et l'immense Larousse

*Le jeu dut plaire à l'ingénue*

*Car à la fontaine souvent*

*Ell' s'alla baigner toute nue*

*En priant Dieu qu'il fit du vent.*

Ce qualificatif littéraire («ingénue»), ce délicat archaïsme («s'alla baigner»), cette exacte correspondance des temps («qu'il fit du vent») ne sont ni de La Fontaine, ni de Jean-Baptiste Rousseau, mais de Brassens: l'élosion du pronom trahit d'ailleurs le style de la chanson. Mélange subtil des styles et des niveaux de langue, veine populaire dans un langage des plus châtiés, aisance du parler dégagé dans une parfaite correction du langage: c'est Georges Brassens, et c'est délicieux, et c'est très poétique.

Dans un hommage rediffusé pour célébrer je ne sais plus quel anniversaire de sa mort, on voyait Brassens là où il avait écrit et composé ses chansons; on l'y voyait au milieu de ses livres. Parmi les centaines d'ouvrages qui tapissaient les murs de son bureau/studio, j'en ai reconnu deux qui m'ont suggéré ce billet: *Le Bon Usage de Grevisse* et le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse (dont l'heureux propriétaire possédait même les suppléments, si j'ai bien compté les beaux volumes rouges!). Ils symbolisent à mes yeux des aspects importants de l'œuvre immortelle et unique en son genre que Brassens nous a laissée.

Si l'on reconnaît en lui un «vrai poète», on ne salue pas assez la qualité littéraire de ses textes et bien trop peu la bonne facture de sa langue authentiquement enracinée. Il devait être un lecteur compétent de Grevisse! *Le Bon Usage* est une grammaire qui lève nos doutes langagiers en considérant que les écrivains ont droit à leur liberté créatrice (et nulle langue n'existe en dehors de l'usage inventif qu'en font les écrivains); Grevisse est un guide en outre toujours curieux du passé de notre langue: or, Brassens n'est-il pas précisément de ces auteurs à la fois libres et scrupuleux qui déclarent leurs droits d'écrivains tout en parlant un idiome très pur? Certes, son style est souvent parlé, riche en élisions; il accueille volontiers les traits du français oral et les tournures familières, voire populaires; son lexique enfin n'est pas celui de la langue noble. Mais on trouverait difficilement chez lui le moindre solécisme ni le plus petit barbarisme.

En revanche, quelle délicatesse dans l'alliance du populaire et de l'aristocratique, dans la réinvention d'une langue qui trouve peut-être ses racines dans les souvenirs du poète, mais qu'il a d'abord découverte dans des livres, avant de se l'approprier complètement.

*Car le cœur à vingt ans se pose où l'œil se pose  
Le premier cotillon venu vous en impose  
La plus humble bergère est un morceau de roi  
Ça manquait de marquise, on connut la soubrette  
Faute de fleurs de lis on eut la pâquerette  
Au printemps Cupidon fait flèche de tous bois.*

L'alexandrin, le vers noble par excellence, au service de la chanson! Avec des références mythologiques! Elle sont très récurrentes chez Brassens, à qui elles suggèrent des inventions verbales savoureuses, poétiques et souvent sophistiquées. La chanson que je viens de citer («Les amours d'antan») évoque *Des nymphes de ruisseau, des Vénus de barrière* et raconte *Dans un train de banlieue, on partait pour Cythère*. Cette référence à l'embarquement pour Cythère de Watteau est sans doute assez facile à décoder, mais quels jeunes gens comprendraient aujourd'hui le jeu sémantique subtil au mot «ruisseau», pris à la fois dans le sens liquide, pour aller avec la nymphe, et dans le sens de «caniveau» (comme dans l'expression «je t'ai sortie du ruisseau»), pour évoquer la pauvre situation sociale des amoureuses? Et qui peut comprendre encore le mot «barrière» au sens de «porte de la ville située près des fortifications de Paris»? Ce sont des lieux fréquentés alors par le *populo* et les filles légères, lieux que connaissent bien les lecteurs de *Scènes de la Vie de bohème* (de Murger) ou les auditeurs/spectateurs de *La Bohème* (Puccini): Brassens était un poète cultivé, mais ce qui plaît avant tout, c'est qu'à partir de références parfois savantes il compose des images fortes, donc de la poésie. Une chanson comme *Les amours d'antan* réussit par là à rejoindre Montmartre et le Mont Olympe.

Sous ce rapport (comme aussi quand Brassens évoque Attila, Waterloo, Benjamin Franklin ou Blaise Pascal), ne rappelle-t-il pas à sa façon Pierre Larousse, dont l'œuvre entier fut de vulgarisation et dont le *Grand dictionnaire* entrevu dans la bibliothèque du poète fut l'encyclopédie d'un instituteur désireux d'apporter la connaissance à tout un peuple? Brassens chantant ses couplets devant cet ouvrage monumental, cela offrait un tableau contrasté, mais dont le sens allégorique était beau et vrai: le poète, le grammairien et le vulgarisateur – une fable, si l'on veut – qu'on appliquera peut-être à Uni3, où l'on voudrait que le «goût de la connaissance» fût partagé par tout le monde, et se consommât sans modération.

Une autre fois, nous parlerons du subjonctif imparfait.

## Un scoop et quelques subjonctifs plus ou moins (im)parfaits

<i>Oui, dès l'instant où je vous vis,</i>	<i>Mépriser tout ce que je fis;</i>
<i>Beauté féroce, vous me plûtes;</i>	<i>Ah ! fallait-il que je vous visse,</i>
<i>De l'amour qu'en vos yeux je pris,</i>	<i>Fallait-il que vous me plussiez,</i>
<i>Sur-le-champ, vous vous aperçûtes.</i>	<i>Qu'ingénument je vous le disse,</i>
<i>Mais de quel air froid vous reçûtes</i>	<i>Qu'avec orgueil vous vous tussiez;</i>
<i>Tous les soins que pour vous je pris!</i>	<i>Fallait-il que je vous aimasse,</i>
<i>Combien de soupirs je rendis?</i>	<i>Que vous me désespérassiez</i>
<i>De quelle cruauté vous fûtes?</i>	<i>Et qu'en vain je m'opiniâtrasse</i>
<i>En vain, je priaï, je gémiss,</i>	<i>Et que je vous idolâtrasse</i>
<i>Dans votre dureté vous sûtes</i>	<i>Pour que vous m'assassinassiez!</i>

Ces vers sont bien connus; ils sont, dit-on, d'Alphonse Allais, à moins qu'on ne les signale dans l'*Almanach amusant* de 1892, où peut-être le célèbre humoriste les a publiés. Il se trouve pourtant que le *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, de Pierre Larousse, les cite à l'article «Subjonctif», le rédacteur les ayant lus «il y a quelque temps» sous la plume d'un anonyme dans le *Journal de Genève*. Allais avait vingt ans en 1875, quand est paru le volume qui contient l'article «Subjonctif» et je doute qu'à un si jeune âge il ait pu répandre des vers si amusants, tout en ne les signant que dix-sept ans plus tard. Je formule donc l'hypothèse qu'il les a lus dans le *Journal de Genève* et se les est attribués! Ce n'est pas joli joli!

Mais plutôt qu'à une histoire de plagiat (une de plus, par les temps qui courent), je m'intéresse dans ce billet à l'humour qu'on peut faire avec le subjonctif imparfait (comme le réussit à merveille l'anonyme du *Journal de Genève* en plaçant des passés simples puis des subjonctifs imparfaits à la rime de son poème) ou autour de lui. Il suscite des passions bien étranges: Léon Bloy considère que «la haine de l'imparfait du subjonctif ne peut exister que dans le cœur d'un imbécile» (peut-on postuler que cette pauvre forme verbale suscite de la haine? et mépriser le pauvre usager qui en éprouverait?), cependant que Flaubert réveille Maxime du Camp pour lui dire que la concordance des temps (qui devrait en bonne langue appeler le subjonctif imparfait) est une ineptie. Certains eussent voulu mettre dans la constitution française «La conjonction que gouverne le subjonctif». Rémy de Gourmont prônait le subjonctif imparfait «pour exciter le rire ou la stupeur». Quand il est en – asse (*que vous époussetassiez, que tu ramassasses, que nous nous débarrassassions*), il «deshonore le style», si l'on en croit Antoine Albalat.

Il est l'occasion de fautes amusantes qu'on peut entendre à la radio ou lire dans les journaux, et parfois même chez les littérateurs: «Il fallut que la demoiselle la rasseyât»

(Goncourt – pour «rassît»), «Je ne serai jamais sectaire, mais dusserai-je l'être que je choisirais l'UDC», «je suis contre la polémique, fusse-t-elle spirituelle» (entendus à la radio – pour *dussé-je* et *fût-elle*). Sans parler des équivoques amusantes suscitées par certaines formes: «Cette centrale, fallait-il que nous la fissions nucléaire?»; «Le clou était trop petit pour que je le visse.» «Se gratter, il était bien que les chiens le pussent»; «Un bonbon? encore aurait-il fallu que je le susse».

Je traite ici de choses bien futiles, dites-vous? Débat! La *Tribune de Genève* des années 80 publiait une sorte de chronique dessinée intitulée Phénix and Co, de Michel Devrient.

Un beau jour, ce fut ceci:

Oui, plutôt au ciel que les hommes s'entre-tuassent un peu moins et croassassent plus purement. Et si vous n'avez pas reçu ce message, peut-être faudrait-il que je vous le mélasse?<sup>3</sup>

septembre 2014

## Le comment et le pourquoi

Bien des gens parlent de ce qu'ils ne comprennent pas: les sibylles (dont les prêtres traduisent les propos), les prophètes (porte-paroles de la transcendance), tous ceux qui s'expriment sous l'effet d'une inspiration, les banquiers peut-être aussi (quand ils parlent de certains montages financiers ésotériques), les physiciens (quand ils nous racontent les débuts de l'univers en termes métaphoriques et épiques) et – détestablement alors – toutes espèces de charlatans.

Plus intéressant: peut-on parler de choses dont on *sait* qu'on ne les comprend pas? Oui, si l'on est charlatan, et pour le profit. Plus honnêtement aussi, quand nous voulons mieux prendre la mesure de nos limites. Ou encore: parce qu'on nous l'a demandé.

A partir du point, de la ligne et du plan, qu'ils ne peuvent pas définir, dont ils ne savent donc pas exactement ce que c'est – et ils savent qu'ils ne le savent pas<sup>4</sup> –, les géomètres développent une science bien certaine et aux applications pratiques très évidentes.

Stephen Hawkins, condamné depuis des années au fauteuil par sa sclérose latérale amyotrophique, mais sollicité par des fans, explique à l'équipe de football anglaise, après avoir visionné 45 de ses matchs, comment elle peut gagner; il explique entre autres choses que les chauves et les blonds ont plus de chance de marquer des penalties, mais « l'explication est peu claire; cela restera un des grands mystères de la science.»<sup>5</sup> Apprécions l'humour anglais d'un physicien génial!

<sup>3</sup>Sur le modèle de «mél», que l'Académie propose imprudemment pour remplacer «mail», je crée le néologisme «méler», pour «envoyer un courriel».

<sup>4</sup>A. Roumanet, «Ensembles (théorie élémentaire des)», in *Encyclopaedia Universalis*, 1<sup>ère</sup> éd., vol. 6, p. 264.

<sup>5</sup>*Le Temps*, 7 juin 2014, P.12

Pierre Lusson, Georges Perec et Jacques Roubaud se sont mis à trois pour concocter un *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, traité dans lequel ils précisent qu'ils ne savent pas jouer au go, ou qu'ils y jouent moins bien qu'un Japonais de cinq ans; ils insistent sur l'aspect mystérieux et absolument incompréhensible du jeu pour un Européen, et, partant, sur la fascination que ce mystère exerce sur lui. Ce livre de 1969 a pourtant connu plusieurs rééditions et Jacques Roubaud a écrit l'article «go» de la très sérieuse *Encyclopaedia universalis*.

Et que penser du critique littéraire qui, dans un papier assez long consacré au premier livre du même Roubaud, mystérieusement intitulé  $\in$  (un symbole de la théorie mathématique des ensembles signifiant «élément de» ou «appartient à»), avançait qu'aucun lecteur de poésie ne pouvait vraiment comprendre ce livre ni les poèmes qui le composent, malgré le «Mode d'emploi» dont il était précédé? Ses analyses ne l'empêchaient pas de dire en conclusion *comment* il fallait lire ce livre auquel il ne comprenait rien; il conseillait de ne pas y chercher des sens, mais des rapports et des relations; il montrait *comment* il était fait, pourquoi il était impossible à lire et *pourquoi* il valait pourtant la peine de le lire, car c'est un grand livre de poésie.

Dans *Comme un chant d'espérance*, Jean d'Ormesson distingue le comment, qui est du ressort des scientifiques, et le pourquoi, qui ne serait à la portée de personne, sauf des romanciers<sup>6</sup>. Je voudrais dire plutôt: sauf de tous les vrais créateurs, quel que soit leur art.

Les scientifiques, donc, nous découvrent le *comment* des choses, si possible de toutes choses qui se sont produites et se produisent encore et se produiront toujours; ils n'ont aucune prise sur le pourquoi, qui consiste à conférer un sens à toutes ces choses. Ce pourquoi, les philosophes et les théologiens le cherchent toujours et ils le cherchent utilement, car il est vital que ces questions soient posées. Chacun de nous reconnaît que le comment est important, que la science est indispensable, faute de quoi nous serions dans un monde non seulement incompréhensible, mais dans lequel nous n'aurions pas le moindre repère. Nul d'entre nous, cependant, s'il n'est pas absolument matérialiste, ne voudrait se contenter d'observer et même de comprendre le comment.

«Le *pourquoi*», dit encore d'Ormesson, «nous échappe complètement». Et dans la même foulée: «Le *pourquoi* appartient au roman». Généralisons: «Le *pourquoi* appartient aux arts». La création artistique existe parce que le pourquoi nous échappe complètement et que nous ne voulons pas nous l'avouer: à quoi bon habiter le monde, s'il nous reste totalement étranger. Nous lui attribuons donc du sens, grâce aux tableaux que les peintres nous donnent à voir, aux poèmes qui nous sont donnés à lire, à la musique qui harmonise les bruits du monde. «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature» a écrit Marcel Proust.

Adhérer à une telle pensée, telle est ma religion, mais en tant que président d'une Université des seniors, j'ai envie d'ajouter que cette vie réellement vécue rend l'autre, celle qui ressortit au *comment*, plus belle et plus nécessaire. En somme, la réponse des artistes au *pourquoi* légitime en permanence les questions que les hommes de sciences se posent à propos du *comment*, et réciproquement.

<sup>6</sup>*L'Hebdo*, n° 23, 5 juin 2014, p.65

## Quarante ans: éloge du passage

Au moment où j'écris ces lignes, cela fait quarante ans que le professeur Paul Vellas a créé la première université des seniors; c'était à Toulouse. Peu de mois plus tard, la première université de ce genre était créée en Suisse – c'était à Genève. Quand vous feuilleterez ce bulletin pour programmer vos activités du trimestre, nous serons donc dans l'année de notre quarantième anniversaire.

Les universités du troisième âge sont maintenant très nombreuses de par le monde; la Suisse à elle seule en compte sept. Et on en parle: voici quelques semaines, la *Tribune de Genève* a consacré une pleine page à notre Uni3; un peu plus tard, *Migros-Magazine* et *Génération Plus* en ont consacré plusieurs à celles de Suisse romande; plus récemment, la Première de la radio romande s'est à son tour penchée sur le phénomène. Enfin, le livre tout récent de Roland Campiche, *Adultes aimés, les oubliés de la formation*, parle de nous (son auteur viendra nous le présenter le 27 février) et souhaite nous voir mieux reconnus par les autorités politiques du pays.

Au moment où les instances d'Uni3 Genève (le Conseil de fondation, le Comité directeur, la Présidence) sont renouvelées pour quatre ans, il me plaît de constater que tout l'esprit des Unis3 est contenu dans le présent bulletin, particulièrement riche de contenu. «Entretenir et renouveler les connaissances de ses membres» (art. 4 de nos statuts): annonce de vingt-et-une conférences, de *trois après-midi culture* et de six nouveaux cours et séminaires. «Développer les liens entre le troisième âge et l'université»: ces conférences, cours et séminaires sont tous donnés par des universitaires, la plupart professeurs en activité ou restés à leurs recherches. «Favoriser les contacts humains»: près de quarante occurrences de dix visites culturelles et d'excursions sont annoncées, qui se font en groupes restreints, ce qui favorise de tels contacts; mais surtout, deux ateliers présentés sont la partie émergée ici du vaste et profond iceberg que représentent nos trente ateliers actuels, lieux de convivialité autant que de concentration sur le travail. «Maintenir une présence active du troisième âge dans la société»: toutes ces activités ont un volet d'ouverture critique vers le monde.

C'est alors le mot «passage» qui me vient à l'esprit, dans la diversité de ses significations. Le passage de l'âge dit actif à un âge que les principaux intéressés qualifieront volontiers de sur-actif, ce passage ne nous intéresse que momentanément, encore qu'il soit de plus en plus promesse de long avenir. Le passage des connaissances va de soi dans nos activités de conférence et d'enseignement. Le passage d'un savoir gagné par l'expérience professionnelle ou simplement par la vie est tout aussi important parmi les valeurs que nous défendons; le «goût de la connaissance» – notre devise – doit s'entendre aussi bien dans le sens d'une acquisition de connaissances que dans celui de l'interaction sociale.

Plus intéressant me semble encore, et tout particulièrement dans ce bulletin, le constat de plusieurs passages de frontière entre les disciplines. «Interdisciplinarité» serait trop prétentieux, mais voyez un professeur de littérature penser Rousseau dans les termes d'un géographe spécialiste du paysage, un professeur d'économie et un

professeur de médecine s'associer pour évoquer les coûts de la santé, un professeur de théologie parler de la Bible comme s'il s'agissait de littérature, un helléniste docteur ès lettres parler des Evangiles, une autre helléniste docteur ès lettres parler de théâtre, une psychologue s'associer à un pharmacien pour élucider un mystère thérapeutique, un professeur de droit parler du «canard de Goethe» (et on se réjouit beaucoup d'apprendre ce que c'est).

Le passage, c'est aussi la discussion critique, fût-elle indirecte: un professeur vient nous parler des aspects néfastes de la notion d'influence en histoire de l'art (p. 13), cependant que la présentation d'une exposition (p. 29) parle des «influences allemande et italienne» subies par Dürer...

Enfin, il ya des passages plus mystérieux, comme des échos non voulus mais qui donnent à penser, entre des pages qui n'ont explicitement rien en commun. Le voyage, dans l'espace et dans le temps, en est un: cette fois, ce sera dans les Alpes, dans l'Antarctique, en Serbie, en Arménie, dans les déserts du nord, remontant de siècles en millénaires et en ères jusqu'à je ne sais quel paléo-. Davantage encore, l'idée de récit: les contes, ça va de soi; plus tragiquement, les récits impossibles des survivants du génocide arménien; et puis les paroles d'Evangiles, un mythe dans la Genèse, une épopée historique et géographique en Sibérie; plus métaphoriquement, ce que racontent les fossiles sur la vie.

Mais les sciences, quelles qu'elles soient, humaines ou exactes, molles ou dures, ne sont-elles pas rompues aux scénarios de toutes sortes? Je n'en exclus même pas les mathématiques, dont les démonstrations sont des narrations (du moins pour qui n'y comprend rien) ni la physique, naturellement, dont l'histoire du big bang est un mythe littéralement formidable. Toutes les sections d'Uni3, j'en suis sûr, continueront longtemps à nous raconter des histoires passionnantes, à quoi nous adhérons avec enthousiasme.

mars 2015

## Sens devant dimanche!

... *cette agitation charivarique qui constitue paraît-il la vie.*  
Queneau, Odile

Les arts et la littérature, dit Proust, énoncent la «promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit». Quelle formule! Et quel programme pour tous les créateurs! Mais les sciences et les techniques elles aussi peuvent faire une telle promesse; elles ne nous captivent jamais autant que quand elles nous mettent en présence d'un monde autre que celui où nous croyions habiter. Tous ensemble, par des voies tellement diverses, les arts, les lettres et les sciences ne nous intéressent, ne nous parlent que lorsqu'ils nous réveillent par la surprise.

Voir autrement. Dans les tableaux de Magritte, les fenêtres sont du ciel et elles ouvrent sur de la nuit ou sur des murs, les murs y sont d'herbes et les herbes de pierre,



les rochers y flottent comme des nuages et d'un cavalier sort une forêt. De même, dans les marines d'Elstir, la mer est évoquée «en termes terrestres», cependant que la terre est rendue en «termes maritimes»; c'est du moins ce que Proust écrit, et cela vaut mieux ainsi, car l'impression est plus vraie que ce que l'on croit savoir du monde, et l'art importe plus que la réalité. D'ailleurs, Elstir est un peintre fictif. Quant aux dessins d'Escher, le haut y est le bas, l'escalier qui monte, descend, et monte pourtant, la main qui dessine est la main dessinée, et réciproquement, il n'y a pas de verticale qui ne soit aussi une horizontale, et inversement. De même, dans l'architecture baroque, l'intérieur est l'extérieur, la pierre respire et le vent est figé dans des marbres qui bougent sous nos yeux.

L'attente déçue nous maintient en éveil. Soudain, dans *l'Adagio* de la cinquième sonate pour violon et piano de Bach, c'est le piano qui détient la mélodie, cependant que le violon déroule comme il peut les accords de l'accompagnement. Dans la *Missa solemnis* de Beethoven, le «Dona nobis pacem» (donne-nous la paix) est chanté de manière déchirée et presque hystérique, cependant que l'orchestre tout entier fait entendre des rythmes et des sons guerriers. Frank Zappa, le rockeur le plus fou et le plus fantaisiste comme son maître: Edgar Varese, le plus rigoureux, le plus mathématicien des musiciens. Le déiste franc-maçon Mozart écrit le *Requiem* le plus souvent chanté au monde et l'athée Johannes Brahms compose le *Requiem* le plus spirituel, en allemand et sur les textes bibliques les plus sublimes, qu'il avait choisis lui-même.

Le poète dit ce qui lui plaît – il a toujours raison. Dans «L'huître» de Ponge, «sous un firmament (à proprement parler) de nacre», on découvre «tout un monde, à boire et à manger» et ce *firmament* renvoie, proprement en effet, au firmamentum des Anciens, qui concevaient le ciel comme une immense coupole solide. Les Surréalistes ont su comme personne nous mettre devant le nez la réalité vraie, mais comme nous n'avions jamais pensé à la regarder. Dans un fameux *inventaires*, Prévert nous fait rencontrer, entre autres figures inoubliables, «Un vieillard en or avec une montre en deuil», «Un serpent à café avec un moulin à lunettes», «Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite», «Un compositeur de potence avec un gibier de musique», «Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots», «Et le général des huîtres avec un ouvrier de Jésuites». Raymond Queneau, qui «unissait le délire du mathématicien à la raison du poète» confirme (si l'on peut dire, s'agissant des pensées d'un personnage du *Chiendent*): «On croit qu'il se passe ceci et c'est cela. On croit faire ceci, et l'on fait cela. Toute action est déception, toute pensée implique erreur. On admet la sincérité de toute apparence, alors qu'au contraire il faut en douter».

Rien de plus drôle au demeurant que la science et la technique lorsqu'elles font tout autre chose que ce qu'elles avaient prévu de faire. Du papier buvard à la tarte des sœurs Tatin, de la vulcanisation du caoutchouc à la pénicilline, du langage informatique Java au Post-it, ce ne sont pas les exemples qui manquent<sup>7</sup>. Sans parler d'internet: il devait permettre à des militaires et à des savants de communiquer facilement – on ne sait que trop ce qu'il en est advenu.

Comment s'étonner, dès lors, que bien des gens «perdent leurs repères» dans un

monde en folie auquel ils ne savent pas donner de sens. Eh bien, sens dessus dessous, sens devant derrière, prenant tare pour barre, la proie pour l'ombre et des vessies pour des lanternes, sautons du coq à l'âne, retournons allègrement vers le tohu et le bohu qui précéderent la création<sup>8</sup>, accommodons-nous du branle-bas, du grouillement et du ramdam du monde. Mais une fois la récréation terminée, nous nous rappellerons notre goût de la connaissance et, tout aussi bien, ce que nous apportent les sciences, les arts et les lettres pour apaiser ce charivari, pour arranger ce barnum et pour ordonner cet universel chambard.

Je suggérerai dans mon prochain billet que ce sont les mathématiques qui nous y aident le plus.

juin 2015

## Les mathématiques pour habiter le monde

*In memoriam Alexandre Grothendieck*

J'ai longtemps cru, avec Baudelaire, que l'imagination était la reine des facultés et que les sciences humaines devaient donc l'emporter sur les exactes. Naïf! Une photographie du mathématicien Cédric Villani (costume trois pièces, cheveux romantiques, montre à gousset, énorme lavallière avec broche/araignée assortie) a réveillé ma vieille fascination pour les mathématiques. Sans me déjuger: le nombre régit toutes les activités humaines, que ce soit par le numérique pur, qui règne en maître dans les sciences dites dures, ou par le biais de ces manifestations diverses de la vie animée qu'on nommera le rythme (flux et reflux des eaux, alternance du jour et de la nuit, retour des saisons, ou, plus complexes, écoulement de l'eau, développement de l'arbre, mouvements des étoiles, figures fractales) et qui régit tous les arts.

C'est la pluralité des sens du mot «nombre» qui m'intrigue, le fait que le même mot soit en usage pour l'abstraction mathématique comme pour des réalités plus sensibles. Quelques exemples: l'arithmétique et la géométrie s'associent à la musique et à l'astronomie dans la mathématique antique; l'harmonie des sphères, qui fondait alors l'univers sur des rapports numériques, est dite aussi musique des sphères; le «nombre d'or» (ou «divine proportion»), défini par la géométrie, intéresse l'architecture (dès la pyramide de Khéops), la philosophie, la musique (des Grecs anciens à Xenakis) et la peinture (le nombre d'or ou divine proportion chez Mondrian ou Dali), sans parler d'ésotéristes, pour qui c'est le secret de l'univers, ni de Charles Fourier, ce mathématicien considéré comme un poète par Hegel, et qui pensait que le monde entier, mais aussi l'univers et toutes ses parties répondaient à des lois mathématiques. Et, en partant de bien d'autres prémisses, des astrophysiciens lui donnent aujourd'hui raison!

<sup>7</sup> Voyez p. ex. Wikipedia, aux articles «Sérendipité» et «Listes des découvertes et inventions liées au hasard».

<sup>8</sup> Genèse I, 2 : « La terre était tohu-et-bohu » (traduction Chouraki)

Les connexions entre la mathématique et la poésie sont d'ailleurs... nombreuses. Ce disant, je ne pense pas à ces vers par lesquels on apprenait autrefois la géométrie aux enfants («Le triangle rectangle et son hypoténuse / Ont des propriétés que pas un ne récuse: / La perpendiculaire allant à l'angle droit, De nous le démontrer aura bientôt le droit»), car ce sont des vers, justement, ce n'est pas de la poésie. Non, je pense à tout ce qu'il y a de nombreux – au sens mathématique cette fois – dans le sonnet, véritable machine à mètres et à rythme, à ce qu'il y a de rigueur dans la construction des plus grands livres (d'Homère à Joyce, en passant par *L'éducation sentimentale* de Flaubert ou *La vie mode d'emploi* (de Perec) ou dans les lois psychologiques qui régissent l'action dans les plus grandes tragédies (d'Eschyle à Racine).

Le fameux carré magique ...

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

... qui se lit horizontalement, de gauche à droite ou de droite à gauche, et verticalement, en descendant ou en remontant, est en même temps de la géométrie par sa rigueur, de la «littérature» par l'ambiguïté du propos («Le laboureur Arepo tient les roues [de sa charrue] pour son ouvrage» ou, figurément, «Le Créateur tient l'univers dans son mouvement») et de la théologie par le fait que s'y trouvent toutes les lettres de *Pater noster* augmentées d'un A (ou alpha) et d'un O (oméga) très symboliques.

On ressent la même fascination devant les carrés magiques numériques: il s'en trouve un dans la fameuse *Mélancolie* gravée de Dürer. Il est clair aussi qu'il y a de la poésie dans les lois mathématiques. Des nombres sont dits *irrationnels*, *imaginaires*, *transcendants*, *réels*; il y a même des «nombres intéressants»: n'est-ce pas le signe de l'aspect esthétique voire affectif d'un domaine qu'on croirait exclusivement régi par la raison? Ce n'est pas pour rien qu'une mathématicienne russe citée par Cédric Villani a dit que nul ne pouvait être mathématicien sans avoir l'âme d'un poète. Et pas pour rien non plus (je m'autorise trop d'associations d'idées!) que Baudelaire ajoute au «nombre» l'ondoyant, le mouvement, le fugitif et l'infini, toutes choses dont rien ne rend mieux compte que les formules des mathématiques. Il devait avoir compris cela, Alexandre Grothendieck, mathématicien prodige, chercheur de génie, révolutionnaire perdu, qui un beau jour alla voir ailleurs. Au demeurant, qu'y a-t-il de plus exclusivement et strictement humain que le nombre, qui est pure émanation de l'esprit? N'existant que par rapport à celui qui énumère, il n'existe que pour celui-ci. Mais le mathématicien n'est pas déconnecté du réel. Bien au contraire, ce qui le fascine au plus haut point, c'est de trouver les lois qui rendent compte du réel; comme Grothendieck (aux dires d'un témoin), ce n'est pas le monde qu'il cherche à décrire, mais l'harmonie du monde tel un Baudelaire des nombres peut-être?

*Comme de longs échos qui de loin se confondent*

*Dans une ténébreuse et profonde unité,*

*Vaste comme la nuit et comme la clarté,*

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

septembre 2015

## L'horreur du vide, ou Blaise Pascal contre le père Noël

*In memoriam Rémy Zaugg (1943-2005)*

Avant de devenir écrivain, Blaise Pascal fut un homme de sciences. Le futur auteur des *Provinciales* ayant prouvé par expérience que le vide existait, le père jésuite Etienne Noël, fidèle à Aristote et à sa fameuse proposition «la nature a horreur du vide», a voulu polémiquer contre lui. A tort: loin d'avoir horreur du vide, la nature n'est que du vide habité par quelques atomes, et l'on a paraît-il calculé *que si on supprimait le vide qu'il y a autour des noyaux des atomes, la Terre pourrait tenir dans une sphère de seulement 150 m. de rayon!*<sup>9</sup>

Mais ce vide ne nous fait pas peur, car nous n'en avons pas conscience. Même: nous ne le voyons pas, donc nous n'y croyons pas. Le vide bien plutôt nous fascine intellectuellement et nous aimons à tourner autour des notions de vacuité, de nullité, de vanité, de viduité, d'abandon, de fumée, de défaut, de désert, voire d'inanité, d'inconsistance, d'insignifiance, pourquoi pas même de frivolité ou de futilité. Un trou nous attire, la vacance nous donne à penser, chaque absence est un deuil. Dans les notes qui seront publiées de manière posthume sous le titre de *Pensées*, Blaise Pascal aborde le vide en poète plus qu'en homme de sciences, et en chrétien bien plus qu'en physicien: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» – le vide sans fin qui nous entoure est une invite à nous estimer rien nous-mêmes, et bien vains de croire que nous puissions comprendre quoi que ce soit à ce vide. Nous tourner donc vers Dieu, cet absolu de la présence.

Nos langues, au demeurant, aiment cela, ne pas pouvoir exprimer le rien, même par hyperbole: «rien de rien», c'est toujours quelque chose; «in Null- komma-nichts», «en un rien de temps», c'est toujours un peu de temps: *en un éclair, en deux temps trois mouvements*. Le rien est toujours au moins une babiole, un truc ou une bricole, et Raymond Devos nous a rappelé que pour trois fois rien on peut toujours s'acheter quelque chose.

Encore le vide et ce rien que je viens de dire peuvent-ils se concevoir, mais de là au néant, il y a ce petit pas que nous aimons à franchir, car il nous donne le vertige. Les tentatives artistiques qui sont allées dans ce sens sont devenues des classiques, mais

<sup>9</sup>En espérant que mon informateur soit fiable: <http://www.tatoufaux.com/?La-Nature-a-horreur-du-vider>

elles continuent à nous étonner, à nous troubler, à compromettre notre tranquillité par le caractère extrême et absolu de leur expérimentation, par le fait qu'on a l'impression qu'on ne pourra pas recommencer de telles expériences, ni à plus forte raison aller plus loin. A tort peut-être.

Mallarmé a écrit des sonnets incompréhensibles pour exprimer le néant du monde (*Aboli bibelot d'inanité sonore*); cela n'a pas empêché les exégèses de s'exercer, car on n'imagine pas que quelqu'un de sensé puisse écrire, et à grand peine encore, quelque chose qui ne veuille rien dire. *Le Carré blanc sur fond blanc* et *le Carré noir sur fond blanc* de Malevitch ont été peints voilà bientôt cent ans! John Cage a «composé» voilà soixante-trois ans son œuvre intitulée 4'33", et qui consiste pour l'interprète à se mettre devant son piano, y restant sans jouer pendant le temps indiqué. Que l'œuvre soit en outre constituée de trois mouvements (de silence, donc) respectivement de 33", 2'40" et 1'20", ajoute à nos craintes de nous faire avoir. Mais l'œuvre existe bien, car le silence n'est absolu ni dans la salle où l'on donne le morceau, ni dans le salon où l'on écoute le CD.

Je ne sais pas si le silence habité de Cage a eu quelque vraie postérité, mais la littérature selon Mallarmé a connu de beaux développements (dont Marguerite Duras, une «écriture blanche» pour exprimer le «vide fabuleux de la destinée humaine») et bien des radicalisations, jusqu'à l'écllosion de textes littéralement illisibles.

Comme aussi les tableaux monochromes de Malevitch. L'artiste conceptuel Rémy Zaugg, respecté dans toute l'Europe artistique pour la rigueur intellectuelle de ses projets et celle, matérielle, de ses réalisations, et aussi par le caractère impérieux, rigoriste et minutieux de ses concepts et de leurs applications, a peint en 1974 un tableau ainsi conçu: «sur une toile de lin apprêtée d'un enduit blanchâtre et tendue sur un châssis – lieu traditionnel de la peinture – avaient été appliquées puis poncées successivement d'innombrables fines couches de peinture du ton de l'apprêt, et ceci jusqu'à ce que fût obtenue la vacuité d'une surface lisse libre d'information visuelle et picturale familière.» Le peintre – c'est lui-même que je viens de citer – s'est dit toujours *obnubilé* par ce tableau. Et pour cause: il était à la fois l'aboutissement radical de tentatives antérieures et le point de départ d'une créativité sans limites, dont les développements ont touché à tous les aspects de l'art, de sa théorie, de son mode d'exposition, de son rapport au public, de sa place dans les musées et dans l'espace public, jusqu'à des projets architecturaux et urbanistiques qui ont fait époque.

C'est cela qui fascine dans l'extrême de l'art: il peut être le début de tous les possibles, pour peu, naturellement, qu'on ait le génie de faire quelque chose de rien.

## Laissez dire les sots : le savoir a son prix. (La Fontaine)

A une journaliste médusée du *Courrier*, le directeur de la Comédie de Genève, Hervé Loichemol, a déclaré: «Le non-savoir de celui qui ne sait pas me plonge dans ma propre ignorance». Voilà qui donne à penser, et très profondément, je crois. Car j'avais expérimenté jusqu'ici, probablement comme tout le monde, que c'était l'érudition des Pic de la Mirandole du passé ou du présent qui me mettait devant mon ignorance crasse. Au moins pensais-je que leur savoir me rendait plus intelligent, et je l'aimais pour cela aussi, bien qu'il me mît devant de terribles limites.

Hervé Loichemol nous conduit vers quelque chose de bien plus profond que cette expérience somme toute psychologique. Son paradoxe éclaire à la fois la nécessité et la relativité du savoir, le fait que tout non-savoir met en lumière un autre non-savoir parfois masqué sous le nom de savoir. L'ignorance nous met devant la conscience de connaissances limitées dont nous ne pourrions pas toujours savoir ce qu'il faut en faire. Il me plaît qu'un homme de théâtre, un artiste donc, mais aussi un praticien, nous fasse réfléchir ainsi dans son activité même.

Le théâtre, tout spécialement parmi les arts, le théâtre comme pratique et recherche parmi les sciences humaines, le théâtre a besoin d'une forme de savoir (ou de savoirs) pour se réaliser et pour réaliser sa «mission», qui est d'exercer un effet sur nous quant à notre rapport au monde; le metteur en scène, qui crée en second, avec d'autres techniques et d'autres compétences que l'auteur, a besoin d'un savoir propre, mais aussi des savoirs qui autorisent son travail et sa réflexion. L'action d'Hervé Loichemol au théâtre depuis plusieurs décennies montre que cette façon de concevoir son travail est au moins l'une des voies que l'on peut suivre. Notons aussi que l'ignorance dans quoi le plonge le non-savoir de l'ignorant est pour lui également une nourriture. Ou un contrôle: il reste encore tellement de choses à maîtriser! La leçon que nous donne l'artiste à cette occasion est bien précieuse.

Sa maxime stupéfiante (la réaction de la journaliste devant une «petite phrase déclamée avec un grand art de comédien» indique en outre qu'il faut toujours aussi un peu de pose pour faire passer les messages les plus importants), sa maxime désormais *obnubilante* pour moi m'a remis en mémoire une fable de La Fontaine, «L'avantage de la science». Elle oppose deux habitants d'une même ville: «L'un était pauvre, mais habile; / L'autre riche, mais ignorant». Ce dernier n'a pour le premier qu'un profond mépris, et il l'affiche: ce pauvre savant ne sert à rien dans la société, il ne la fait pas *marcher* («La république a bien affaire / De gens qui ne dépensent rien!»), c'est un parasite. «L'homme lettré se tut, il avait trop à dire». Il vit péniblement le paradoxe loichemolien: la parlotte prétentieuse du sot l'a mis devant son propre impouvoir rhétorique. Mais une guerre éclate, qui ôte à tous deux ce qu'ils possèdent: «L'un et l'autre quitta sa ville./ L'ignorant resta sans asile: / Il reçut partout des mépris; / L'autre reçut partout quelque faveur nouvelle.» Moralité du fabuliste: «Laissez dire les sots: le savoir a son prix.»

\*\*\*

Je me demande maintenant si l'ignorance ne serait pas une forme d'irresponsabilité. Et l'irresponsabilité une sorte d'ignorance par impuissance. Les Suisses alémaniques nous ont passé l'expression «choubladiser» (de l'allemand *Schublade*, tiroir), qui désigne le fait de ne pas se presser de régler un problème et donc de mettre le dossier dans un tiroir. Certaines mauvaises langues, entre 1980 et 1987, ont créé l'expression «chloumpser», car Léon Schlumpf, père de madame Widmer-Schlumpf et premier conseiller fédéral de sa famille, passait (injustement, je veux croire) pour avoir une façon plus radicale encore de traiter les problèmes, en faisant comme s'ils n'existaient pas.

A propos d'un train qui ne pouvait pas partir, faute, pour la SNCF, d'avoir trouvé un conducteur pour remplacer celui qui ne s'était pas présenté, et après qu'elle eut (la SNCF) demandé aux voyageurs d'attendre le départ du prochain train, bondé, trois heures plus tard, le *Canard enchaîné* (n° 4948, fin août 2015) a trouvé la formule: «Il n'y a aucun problème que l'absence de solution ne puisse résoudre». Le *Canard* a emprunté cette formule, je crois, à un homme politique, Henri Queuille, politicien de grande longévité, trois fois président du Conseil durant la quatrième république, et qui en a fait une véritable méthode de gouvernement. La variante de la formule est «La politique n'est pas l'art de résoudre les problèmes, mais de faire taire ceux qui les posent.» Voyez-vous cela! Comme le sot fait taire le savant chez La Fontaine? Comme l'ignorance de l'autre fait perdre des moyens au directeur de la Comédie?

Henri Queuille a eu des disciples: Charles Pasqua et Jacques Chirac auraient tous les deux déclaré en 1988 que «les promesses n'engagent que ceux qui les écoutent.». Je n'eusse point cru, en commençant ce billet, qu'il me conduirait jusqu'à cette forme de cynisme, mais le chemin était tout tracé. Qu'y pouvons-nous? Ici, à Uni3 Genève, nous pouvons résister par notre goût de la connaissance et par tout ce que la satisfaction de ce goût réclame, en amont, d'un certain sens des responsabilités et d'un ensemble de compétences. Merci de votre confiance!

mars 2016

## Choses vues pour la première fois

A propos de son tableau *Moine au bord de la mer*, Caspar David Friedrich aurait déclaré «À l'eau est mêlée une incompréhensible lumière.» La lumière étant pour nous liée au feu du soleil, l'idée de son mélange avec l'eau a quelque chose d'incompréhensible. Mais des images peuvent surgir de cette phrase, avec toutes les idées de reflet, de miroitement – c'est alors «mêlé» qui devient incompréhensible. On ne peut donc pas comprendre bien cette phrase, mais cela ne doit pas nous empêcher d'en être touché, comme de toute image vraiment poétique.

J'aime à me répéter certaines phrases que je ne comprends pas bien, mais dont le cœur – la plupart du temps une image – me fait deviner qu'il y a quelque chose d'important à comprendre ou à méditer. «Toute âme est un nœud rythmique» (Mallarmé). «Qui laisse une trace, laisse une plaie.» et «Délire d'oiseau n'intéresse pas l'arbre.» (Michaux)

Dans *La Vie mode d'emploi*, Perec raconte l'histoire d'un prodige de douze ans: «Il improvisait des *poésies métaphysiques* dont les titres seuls laissaient rêveurs leurs auditeurs: [...] Dénombrement des choses et des êtres perdus en cours de route [...] Cliquetis de chevaux dessellés broutant dans le noir», entre autres. Les Fusées de Baudelaire (ce sont des notes) donnent à lire des phrases telles que «Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison». Dans *Poésie involontaire, poésie intentionnelle*, Paul Eluard a collectionné un nombre considérable de citations plus ou moins mystérieuses, toujours inattendues: «Eloignement infini du monde des fleurs» (Novalis), «Les yeux sont les fous du cœur» (Shakespeare), «Il fait si beau qu'on l'on ne peut se rencontrer ni s'embrasser dans les maisons» (Nerval), «Je suis un moment à l'ombre des baleines qui s'en vont vers les pôles» (Maeterlinck).

De telles phrases sont innombrables chez Pascal Quignard, où les moments les plus importants de ses développements contiennent de ces perles énigmatiques. Le personnage principal de *Terrasse à Rome*, le graveur d'eaux-fortes Meaume, parle de cette façon, et cela irrite un de ses interlocuteurs, le peintre Claude Gellée (Le Lorrain).

«Rome n'est plus étanche comme elle l'était avant que le passé déborde et franchisse les murailles.»

«Vous parlez par énigmes, et cela est irritant pour ceux qui vous écoutent.»

«Il y a un âge où on ne rencontre plus la vie, mais le temps. On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue. Alors le cœur se serre. [...] Il est une nuit au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir. [...] L'essentiel de ma vie est accompli. J'ai vu deux ou trois choses pour la première fois.»

\*

Cette dernière assertion de Meaume est sublime comme le sont les expressions parfaitement évidentes, mais dont le simple fait de les formuler leur donne quelque chose de mystérieux: «Il nous suffit que le jour paraisse, que le matin vienne, que midi arrive» (Dickens), «Quand donc viendra la fin de la semaine?» (Apollinaire), «L'hiver est partout comme la vieillesse» (Stendhal), «Je veux aller dire quelque chose à quelqu'un» (le petit Iniold, dans *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck).

Pourquoi le poète ou ses semblables sont-ils autorisés à exprimer des pensées qui autrement (c'est-à-dire dans la prose des MM. Jourdain, nous tous) seraient ravalées au rang de lieu commun, de banalité, de truisme ou de lapalissade? Parce que la poésie, par essence, est du sens qui appelle du sens, est faite de formes qui forcent le lecteur à une interprétation, aussi courte soit-elle. Parce que le fait de formuler l'évidence nous force à la penser, ce que nous avons jusqu'ici négligé de faire. De sorte que l'évidence poétique, c'est encore du mystère.

Notons que «J'ai vu deux ou trois choses pour la première fois» est une évidence et en même temps une pensée insuffisante, car il est clair que toutes choses que nous avons vues, nous les avons vues une première fois! Meaume pourtant considère que ces

quelques expériences sont l'accomplissement de sa vie. Par là, il nous invite à repenser à certaines de ces choses que nous avons vues pour la première fois, et bien plutôt peut-être, à repenser à la première fois que nous avons vu ces choses, nous avisant de ceci que toute notre vie est faite de choses vues pour la première fois.

juin 2016

## Les Beatles : un mystère sans équivalent

George Martin, qui fut, en tant que producteur, «le cinquième Beatles», est décédé récemment. Lui rendant hommage *in petto*, je me suis demandé si les Beatles ne seraient pas tout bonnement le plus inexplicable phénomène artistique de tous les temps.

Que de questions nous posent ces fameux Fab Four!

D'où surgissent-ils? Ils se retrouvent ensemble à la suite de quelques hasards et se mettent à jouer un rock 'n' roll qui, avec la distance (nous sommes avant 1960) sonne aussi yéyé que possible. Quant aux paroles qu'alors ils chantent, elles sont, pour autant que j'en puisse juger, juvéniles sans valeur ajoutée.

Qu'ait pu surgir de ce groupe comme il en existait tant et tant en 1960 la musique qui a le plus fait époque, cela tient du merveilleux. Un succès fabuleux d'abord: on estime que 2 milliards d'objets liés aux Beatles (disques vinyle, CD, DVD, produits dérivés) ont été vendus; dans les années 1970, il ne se passait pas une minute que ne fût entendu *Yesterday* quelque part dans le monde, et dans l'une des versions qui en ont été enregistrées<sup>10</sup>.

Plus sérieusement, pour nous que seules les choses sérieuses intéressent, il n'y a pas une chanson des Beatles qui n'ait été arrangée à toutes sortes de sauces. Ici, c'est l'invention sans limite à partir de peu, mais d'un peu riche de potentialités. Les musiciens de jazz ont fait des plus célèbres chansons des *standards*; les musiciens classiques les ont empruntées, et le plus souvent profondément intégrées à leurs styles ou à des styles historiquement attestés: Beatles dans le style baroque, en musique symphonique, joués par des quatuors à cordes, par des ensembles à vent, par des ensembles de musique dite contemporaine, chanté par des ensembles vocaux, des chœurs, que sais-je encore.

Ces métamorphoses si nombreuses et si variées manifestent la richesse de ces chansons; les potentialités de ce qu'ont proposé ces garçons entre vingt et trente ans de leur âge sont incroyables. Dans les années 80, le pianiste François Glorieux, à partir exclusivement de leurs mélodies, a enregistré deux disques de pastiches très réussis de compositeurs classiques, de Bach à Milhaud. Quand on entend quelle musique une Cathy Berberian (qui fut un temps LA cantatrice chercheuse et découvreuse de répertoires nouveaux), les Swingle Singers (symboles pour un temps de la vocalité sans limites), un Göran Söllscher (guitariste des plus classiques), un Los Angeles ou un Dallas String Quartet, bien d'autres encore, ont produite à partir des chansons des Beatles, on

<sup>10</sup> Plus de 2'200 à ce jour, selon Guinness World Records.

reste bouche bée. Tout ce que ces «succès» continuent, quarante et cinquante ans après, à donner d'inouï en restant cependant eux-mêmes, il faut chaque fois l'entendre pour le croire.

Et c'est alors que reprennent les interrogations: comment John Lennon et Paul McCartney (il s'agit de ces deux-là avant tout), si jeunes, si purement autodidactes, sans doute peu versés dans d'autres genres que le rock, la pop et la variété internationale de leur époque, ont-ils pu produire, et en quelques années, vingt, peut-être trente petits chefs-d'œuvre qui ont fait le tour du monde et se sont imposés aux oreilles de gens qui n'étaient même pas faits pour entendre ce type de musique? Eux qui auraient pu obtenir du succès en ne composant que des choses convenues et plaisantes, comment ont-ils pu injecter dans ce qu'ils ont créé autant de nouveauté, autant d'invention formelle, autant d'imagination? D'où leur sont venues ces mélodies si belles, si frappantes à la première audition, mais dont on ne se lasse pas, ces mélodies parfois complexes et développées (Because, de John Lennon), et qui peuvent toucher au sublime, avec des harmonies qu'un musicien de *skiffle* n'aura jamais eues dans ses doigts, ou bien ces chansons toutes simples et qui restent à jamais gravées dans nos mémoires quand une fois nous les avons entendues (*Blackbird* de Paul McCartney)?

Ici, une hypothèse s'impose, qu'on hésite pourtant à formuler: ces compositeurs et auteurs de chansons (n'oublions pas les textes, qui souvent comptent plus que comme des «paroles») ne sont pas les deux que j'ai nommés, auxquels s'ajoutent, plus rarement, les deux autres, mais «Les Beatles» pris comme un ensemble. Car il ne fait pas de doute qu'il ne se soit joué comme un prodige à l'intérieur de ce groupe. Appeler cela «émulation» ne suffit pas, il s'en faut de beaucoup, mais donne une idée du phénomène qui a pu se produire. Et voilà: le compositeur du vingtième siècle qui aura eu le plus grand retentissement dans la culture, *ce sont* «Les Beatles».

Hypothèse que beaucoup de mes lecteurs auront de la peine à admettre! C'est qu'on ne voit pas d'autre exemple d'un tel phénomène, qui est même contraire à toutes les idées que nous nous faisons de la création artistique, la chose la plus individuelle qui soit, ou du génie, qui ne se laisse pas partager. Mais le fait même des Beatles, de l'existence *improbable* de leur œuvre, de l'impact immense et durable de cette œuvre dans les cultures du monde entier, est impossible à nier: on est bien obligé de le penser!

septembre 2016

## Rabelais: la littérature comme carrefour de toutes les sciences

Il y a trois ans, j'ai cru pouvoir faire de l'architecte Gaudi le saint patron des Unis3, par le fait que sa réflexion le mettait au cœur de tous les savoirs et que sa pratique tendait des ponts vers toutes les techniques. Aujourd'hui je voudrais canoniser l'un des génies de notre littérature, François Rabelais. C'est que je me suis brusquement ressouvenu de ceci: en 2003, *Le Temps* ayant publié des extraits de Rabelais dans ses pages d'été, un lecteur (de Küssnacht, mais cela n'a rien à voir...) avait écrit pour protester: Rabelais fatigue, disait-il, par ses grosses farces, par ses excès de langage; il eût mieux fait, Rabelais, de se

concentrer sur son métier, la médecine, et sur de sains combats, par exemple celui qu'il devait mener contre le pape; à cela s'ajoutait que Rabelais était peut-être bon pour les Français, mais pas pour les Suisses romands (selon ce monsieur de Küssnach, mais cela n'a rien à voir).

Croire qu'il y ait des excès de langage dans Rabelais, alors qu'il n'y a que du langage, c'est le péché capital de qui ne comprend rien à la littérature. Comme aussi croire que Rabelais raconte des histoires pour carabins, alors qu'il crée un monde et du sens pour tous les lecteurs. La confusion est absolue et terrible: en prenant Rabelais pour un médecin qui écrit des livres, on déplace radicalement le rapport entre les formes et le sens qu'elles peuvent avoir. Or François Rabelais, c'est de la littérature. Il faut ajouter tout de suite que ce n'est strictement rien d'autre.

Mais cette littérature est un carrefour des savoirs! Elle fournit aux philologues des matériaux inépuisables; elle intéresse les historiens, et notamment les historiens de la culture, parce que ses anecdotes «pour carabins» sont représentatives de tout ce qui fait la Renaissance et qu'elle en procure un témoignage capital; elle intéresse les linguistes parce que le livre de Rabelais est une vaste théorie du langage mise en récits et en dialogues; elle intéresse les philosophes, parce que cette œuvre est une anthropologie, une encyclopédie, une critique des savoirs; elle intéresse la théologie, parce qu'il n'y a pas jusqu'à sa scatologie qui n'ait été considérée comme spirituelle, et aussi parce qu'il y a dans tous ses livres une théorie quasi désespérée de l'interprétation, de la recherche du sens en toutes sciences.

On découvre aussi dans le Quart-Livre une géographie humaine littéraire; la quête de la Dive bouteille n'est pas seulement un prodigieux récit de voyage, c'est la plus profonde des géographies de fiction, c'est une géographie pour l'esprit. Car la grande affaire n'est pas d'arriver quelque part, d'observer, de mesurer et de cartographier, la grande affaire est de voyager; le but déclaré est d'arriver jusqu'à l'oracle de cette Dive bouteille pour lui demander si Panurge doit se marier, mais l'essentiel est de se déplacer pour y arriver, c'est d'aspirer à y arriver. C'est le plus fabuleux des voyages initiatiques.

Les pays traversés par les compagnons de Pantagruel sont, on s'en doute, impossibles à cartographier. Le périple commence à l'île de Médamothi, «l'île de nulle part», «l'île du non-lieu». Le Quart livre est ainsi d'emblée l'expédition dans l'inconnu, et peut-être dans l'inconscient. C'est la géographie fantastique de lieux qui n'existent pas, mais qui nous donnent des repères pour ici. C'est la découverte de l'étrange et du familier, de ce qui nous est inaccessible et qui toutefois nous parle de nous. Quand le pilote du navire dit: Icy est le confin de la mer glaciale, pour expliquer aux compagnons pourquoi des paroles ont pu autrefois, ici, geler, et maintenant dégeler en produisant grand bruit, il n'éclaire rien, il agrandit le mystère. Icy est le confin de la mer glaciale. Et justement, nous ne sommes pas «icy», c'est-à-dire là-bas, avec les voyageurs, mais ici, très loin d'eux. Nous ne saurons jamais où se situe cette mer glaciale et ce que peuvent représenter ses confins. Mais l'image de la mer et des confins nous parle éloquentement: qui ne voudrait voyager jusque là par l'esprit, par la rêverie, par le miracle du langage littéraire le plus fécond qui ait jamais été inventé dans notre langue, celui de Rabelais, langage à la fois radicalement littéraire et totalement encyclopédique.

Un miracle de notre culture qui fait mériter à Rabelais la canonisation que je propose!

Car ici sont donc les confins de la prose et de la poésie, les confins de la réflexion et de l'expression, les confins des sciences et de la critique, les confins de la critique et de la rêverie spéculative, les confins du gros-rire-de-carabin-fait-pour-guérir et d'une façon très réaliste de voir le monde dans toute sa cruauté. Que cela pût être contraire à l'esprit des Suisses romands me ferait honte à penser. Que cela corresponde à ce que beaucoup d'adhérents cherchent à Uni3, cela me fait un immense plaisir à postuler.

décembre 2016

## Cultivons nos racines!

Tout le monde ou presque sait ce qu'est une maladie nosocomiale. L'adjectif est pourtant d'usage tout récent et vous ne le trouverez pas dans l'immense *Trésor de la langue française* (TLF) conçu et publié dans les années 1970. 440 ans plus tôt, Rabelais avait utilisé *nosocomie* au sens d'infirmier, d'hôpital (latin *nosocomium*, du grec *nosos*, maladie)<sup>11</sup>: médecin bon vivant et humaniste érudit, il n'avait pas de scrupule à farcir son français de latin et de grec.

Le poète Sponde, à la même époque, met du grec même dans ses poèmes d'amour: s'adressant à sa Délie, il dit «Souffrir heureux douce antiperistase»! C'est une métaphore! Pour les épistémophiles et soiffards du savoir, je précise que l'antipéristase est l'action de deux qualités contraires, dont l'une augmente la force de l'autre. Les péripatéticiens (ce sont des philosophes!) disent que c'est par antipéristase que le feu est plus ardent l'hiver que l'été. (Source: TLF)

Certes, il n'y a pas que l'amour qui se serve du grec. Tous les ingénieux ingénieurs ont cherché dans ses racines, mêlées aux latines, de quoi nommer leurs inventions. Et pour un cinématographe, un vélocipède et une automobile qui ont pris, combien de *cinémographe* et *cinémomètre*, combien de *phénakistiscope* et *kinétoscope*, combien de *vélocimane*, *vélocifère* et *vélocimètre* qui ont fait flop (mais ils sont tous dans Wikipédia). Parmi les mots qui figurent depuis peu dans le *Petit Robert* et dans le *Petit Larousse*, plusieurs sentent fort le grec et le latin: *cinégénique*, *rétrofuturisme*, *astromobile*, *biogéographique*, *catabolique*, *psychopathologique*, *chronobiologiste*, *thanatologue*, *denturologie*, *climatosceptique*. Nous vivons une époque savante à tendance cuistre (addictologue, c'est de l'anglogrec! Et acratopège, «sans qualité particulière», est-ce de bon grec?). Pour deviner le sens de ces mots, vous trouverez de l'aide en tapant «dictionnaire des éléments de formation» dans le champ de recherche de Google.

Avec *subclaquant* (sur le point de mourir), on a versé dans la catégorie des mots forgés de manière plaisante. Muni d'imagination, d'humour et de la bonne liste de racines vers quoi je vous ai guidés, vous néologiserez à tour de bras. Voici, en guise d'encouragement, un petit texte en prose de mirliton (suivi de sa traduction) à réciter sous le sapin, pour épater vos enfants, une fois que les petits-enfants seront couchés. Lettre d'un étudiant recalé à un examen:

<sup>11</sup> Les navrés [blessés] il fit panser et traiter en son grand nosocomie. (*Gargantua*, chap. XLVI)

«Cher archéodendrite, les cours anourocéphales et les idées capillotractées du professeur Machin provoquent chez moi des accès de cétacé hilarité. Son hypercaputisme, je dirais même son égobésité, me font de la peine. Est-ce qu'il n'est pas latérogade de s'adresser comme il le fait à des étudiants de 2016? Ce style nécroglotte! Il est vraiment orchidoclaste et mériterait une bonne podo-pygéplégie. Et quel auto-audio-logophile! A mon examen, il n'a pas arrêté de logotomer, et d'entomoqueter, ce bovinoderme – et pseudopyge encore. Bon, je te quitte, c'est l'heure de la cyclo-hexagono-gyration à la télé.»

En français courant: «Chère vieille branche, les cours sans queue ni tête et les idées tirées par les cheveux du professeur Machin me font rire comme une baleine. Avec sa grosse tête et son égo démesuré, il me fait de la peine. Est-ce que ce n'est pas marcher à côté de ses pompes que de s'adresser comme il le fait à des étudiants de 2016? Ce style de langue morte! Il est vraiment [... ici, la pudeur saisit le traducteur et le rend muet] et mériterait des coups de pied où je pense. Et comme il s'écoute parler! A mon examen, il n'a pas arrêté de me couper la parole et de chercher la petite bête, cette peau de vache – et hypocrite encore. Bon, je te quitte, c'est l'heure du Tour de France à la télé.»

Pour finir une devinette. Trouvez quel slogan publicitaire évoque cette expression: «réimpulsion arétienne postclasique.» (Solution ci-dessous.)

Bonne fin d'année.

*Solution de la devinette:* «Un Mars et ça repart». Littéralement: «grâce à Arès (ou Mars), après une pause, une blessure, une fracture (clase), on repart.» Comme Pirmin Zurbriggen.

*Rendons à César:* les mots contenus dans la lettre inventée et dans la devinette sont empruntés à la «Page officielle de défense et illustration de la langue xyloglotte», hébergée à l'adresse [cledut.net/xylo.htm](http://cledut.net/xylo.htm)

*Références sur la pan-géoréticule* (le world wide web): pour racines et plaisanteries, tapez «cledut» et «xyloglotte» dans le champ de recherche de votre navigateur. Pour une étude sérieuse, tapez «dictionnaire des éléments de formations». Si vous n'avez pas d'accès à internet, vous pouvez obtenir de la documentation en vous présentant au bureau d'Uni3 (du lundi au vendredi, de 10 à 12 heures). Dites «xyloglossie» ou «langue de bois» à la personne qui vous recevra.

mars 2017

## Que sont nos mâpis devenus?

Voilà 2017 bien entamé. Des bruissements pénibles continuent de nous parvenir de partout, et comme j'ai atteint maintenant l'âge où il est permis de se souvenir, il me vient l'idée de me reposer de toutes ces tensions en évoquant des joutes pacifiques et ludiques: le jeu de billes.

Il y a bien à en dire, et tous ceux qui ont des enfants ou des souvenirs l'attesteront: rien de plus vivant dans le langage, rien de plus fécond pour le conteur, rien de plus

excitant pour le linguiste que le lexique des enfants qui jouent aux billes. Encore jeune garçon, déménageant d'un village à l'autre du Jura, alors bernois du nord au sud, j'étais fasciné de ce que mes camarades n'employaient pas les mêmes noms ni les mêmes verbes pour les mêmes objets ou actions, suivant que nous étions à Saint-Ursanne, à Courtelary, à Porrentruy, à Boncourt. Que n'ai-je alors entrepris la collection de vocables que j'ambitionnais de constituer: que de nailles, de nius et de meutses à côté des mâpis, des coyus et des agates!

A l'époque où mes filles étaient des enfants (elles ont maintenant des fillettes bientôt en âge de jouer aux billes à leur tour), le vocabulaire de ce jeu était des plus variés.

Peu de «normales», à ce qu'il semblait; un rien faisait d'une bille un individu particulier: taille, matière, couleur, apparence. Les grandes étaient des grosses, voire des mammoths, les petites, des œils de poussin ou de chat. Transparente, la bille était transpa; opaque et blanche, elle était œil de bœuf (plus couramment et plus familièrement beubeuf; les adultes auraient dit: «fausse cornaline»); opaque et brillante, c'était la brûlée; sombre elle était coca; translucide, c'était la transpabrulée; la moirée était dite arc-en-ciel. Suivant ce qu'on apercevait de son intérieur, voici qu'apparaissait l'araignée, la spaghet, la schtroumpf ou la palmée. Cette beubeuf aux lignes droites et larges était une bonux; la multicolore était mosaïque ou marbrée, selon le dessin. La grosse bonux pouvait valoir deux transpabrulées, mais il y avait divergence en la matière et l'on m'assurait que la mammoth arc-en-ciel pouvait coûter un franc chez Naville-ah! les bonnes affaires – et que ce n'était rien à côté de ce qu'il fallait déboursier pour une super mammoth brûlée. Le plomb, grand ou petit, ne valait rien. Il se disait qu'il y avait en Allemagne des mammoths beubeufs!

C'était loin, l'Allemagne, mais tout près, dans le village voisin, ils n'y connaissaient rien: ils confondaient la coca et la brûlée...

Et nous, comment parlions-nous, et vous comment parliez-vous en jouant aux billes? Disiez-vous «faire une bille au même», «coller une bille», la «bloquer», la «mettre à pénitence»? Non, car ce sont là des expressions liées au billard (qui est peut-être le jeu de billes des adultes). Et à quels jeux jouions-nous? Connaissiez-vous la pisseuse (toutes mes excuses), petite bille difficile à attraper? Jouiez-vous à la ligne, au carré, au triangle, à la tiraille? A la broquette, à la poursuite, au pot, à la pyramide, à la tapette, au triangle, au cercle (ou rangette)? Le tirer, la trime, le serpent, les villes, les transports, les neuf trous, le casse-bille, les billes à la file, la bille au dé: cela vous dit-il quelque chose? Et quelques-uns de ces mots entraient-ils dans des expressions (ne pas toucher une bille; placer ses billes, reprendre ou retirer ses billes, toucher sa bille)?

On voudra aussi se souvenir d'autres jeux dont l'évocation à elle seule est un baume pour le cœur, par les temps qui courent: «Je me souviens», dirait Georges Perec, «de la grolle, de coco-poulet, de la bougie», «Je me souviens de zut-à-poil, de ranguille-pet-à-moineau, du bacullo», «Je me souviens de *il est perchant*, de *il est touche-bois* et de *il est touche-fer*» (c'est *ilai*, le jeu de cache-cache des petits Genevois d'autrefois). Arrêtons, avant que la larme ne nous vienne à l'œil.

A défaut de souvenirs (mais comment serait-ce possible qu'on n'en eût pas?) on peut aussi se reporter à Rabelais, *Gargantua*, chapitre XXII.

Amusez-vous bien.

## Mozart : enfance, prodige, douleur.

Des sept enfants d'Anna-Maria et de Léopold Mozart, seuls vivront Nannerl, et Wolfgang Gottlieb. Nannerl est incroyablement douée pour la musique, Wolfgang Amadeus sait tout sans devoir rien apprendre. Ces deux enfants sont un miracle, et surtout le garçon, pense le père; Gottlieb, Amadeus, celui qui aime Dieu, est donc aimé de Dieu? N'est-ce pas le devoir d'un bon catholique que de montrer ce miracle? Léopold est un bon catholique, il veut faire quelque chose pour la sainte église catholique et apostolique. D'autres pensent que c'est l'argent qui le motive, l'argent que peuvent lui faire gagner ces miracles. Peu importe: comment savoir?

Nannerl et Wolfgang Amadeus sont donc embarqués pour une grande tournée des cours, à Vienne, à travers l'Allemagne jusqu'à Bruxelles et à Paris, où le baron Friedrich-Melchior Grimm, figure mondaine très en vue, s'entichait du petit prodige, le célèbre et le promeut autant qu'il peut, dans des lettres/gazettes qui sont lues dans toutes les cours d'Europe. Et ça marche – plus ou moins: réceptions dans les meilleurs hôtels particuliers, visite à Versailles, mais pas de concert devant le roi.

Suit un long séjour à Londres, où Wolfgang est reconnu comme un maître par Jean-Christophe Bach, où l'aimé de Dieu compose beaucoup de musique. Au retour les Mozart passent par Genève, où ils arrivent dans un moment de grande tension politique – nous sommes en 1756. Léopold écrit: «La guerre civile était alors en pleines flammes». Mme d'Épinay ayant annoncé l'arrivée de l'enfant prodige à Voltaire, ce dernier, toujours spirituel et sarcastique, lui répond «Votre petit Mozart a pris, je crois, assez mal son temps pour apporter l'harmonie dans le temple de la Discorde. J'étais malade quand ce phénomène a brillé sur le noir horizon de Genève. Enfin, il est parti, à mon très grand regret, sans que je l'aie vu.»

\*

Mozart fut plus qu'un enfant prodige.

Lui qui, enfant, démontra autant de science et d'habileté que les professionnels les plus consommés n'en démontrent qu'à la fin de leur carrière, lui qui manifesta en même temps l'imagination et l'invention les plus heureuses, il fut, pour son bonheur et pour son malheur, l'enfant prodige par excellence. Peu de mélomanes se souviennent que Haendel, Mendelssohn, Beethoven, Liszt, Glenn Gould, Keith Jarrett, Michael Jackson et d'autres ont été des enfants prodiges, chacun à son tour considéré comme un génie en puissance par de grands témoins de leurs facultés étonnantes. Mais tout le monde, le plus vaste public, se souvient de Mozart enfant, de l'enfant prodige Mozart. Il n'y a en somme d'enfant prodige que Mozart.

Mais «enfant prodige» est quelque chose d'incompréhensible. Léopold disait «miracle»; Voltaire écrit: «phénomène», en raillant; Grimm, pourtant proche des Philosophes, écrit: «ce garçon me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que saint Paul ait eu la tête perdue

après son étrange vision.» – «L'enfant prodige» est d'abord un *enfant*, et l'enfant est un absolu; l'enfance ne se discute pas, et les témoignages de l'enfant Mozart sont légion, les témoignages de l'attitude enjouée, finaude, malicieuse, attendrissante, puérile enfin de Wolfgang sont aussi nombreux que les témoignages de son incroyable talent. Ce prodige, disait-on, est un enfant, il est habité par la grâce.

Le prodige, lui, est toujours douteux ou relatif. A Londres, un naturaliste tente de montrer que Wolfgang n'est qu'un singe savant exhibé devant la noblesse. A Genève, le compositeur André Grétry écoute Wolfgang et il chipote. Lorsque Mozart revient à Paris en 1778, cherchant de l'aide auprès de Grimm, le protecteur est devenu indifférent, et Mozart, qui n'a que 22 ans mais qui sent déjà en lui le génie, malgré la dépression qui commence à le ronger, Mozart réagit amèrement à cette infidélité du baron: «Grimm est sans doute en état de venir en aide à des enfants, mais non pas à des grandes personnes». Pour Grimm, le prodige s'est envolé avec la disparition de l'enfant.

L'enfance est une évidence, le prodige est un mystère.

Entre l'enfant plein de grâce que l'on voyait et la musique pleine de science et d'invention qu'on entendait, on ne comprenait pas le rapport. Nous vivons deux cent cinquante ans après le passage de Mozart à Genève, et nous savons que Wolfgang est devenu Mozart. Le prodige n'a pas disparu avec l'enfance, il s'est développé en génie.

Sans le génie de Mozart, qui se souviendrait de l'enfant prodige? Sans la musique de Mozart, personne n'aurait de se souvenir du passage de Wolfgang à Genève. Comme dans cette tournée européenne, dont on retient les hauts, où il y eut tant de bas, des douleurs, des maladies, des humiliations, la vie de Mozart a été quête de la lumière et ne lui a offert trop souvent que la nuit de la dépression, de l'échec et de l'angoisse. L'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart exprime tout cela au plus près, au plus juste – qui lui a parfois coûté très cher. Quelle reconnaissance ne lui devons-nous pas pour cela?

septembre 2017

## Bonne résolution

A partir de maintenant, à Uni3 Genève, nous tâcherons d'éviter de tomber dans:

*l'antienne*: «refrain, propos que l'on ressasse»

*la banalité*: «affirmation très commune»; «caractère de ce qui est devenu vulgaire à force d'être dit, utilisé, vécu»

*le bateau*: «idée qui a trop souvent servi, et de ce fait est dévalorisée»

*le cliché*: idée toute faite, sous forme d'une image reprise telle quelle: il a commencé ce travail sur les chapeaux de roue

*l'évidence*: Il faut le rappeler fortement: deux et deux font quatre.



*la kaïnophobie*: «crainte morbide de la nouveauté» (*Encycl. Universalis*)

*la lapalissade*: «réflexion niaise par laquelle on affirme une évidence ou une banalité»

*le leitmotiv*: «idée, formule qui revient de façon constante (dans une œuvre littéraire, un discours de propagande ou de politique) avec une valeur symbolique et pour exprimer une préoccupation dominante»

Et encore, nous tâcherons d'éviter de tomber dans:

*le lieu commun*: «expression idiomatique stéréotypée» (Wikipedia)

*la monotonie*: «caractère de ce qui manque de variété»

*la néophobie*: «horreur de la nouveauté»

*le poncif*: «expression ou œuvre (littéraire, artistique, etc.), banale, de routine, copiant manifestement un modèle et dépourvue de toute originalité»

*le rabâchage*: «fait de répéter continuellement, de tenir sans cesse les mêmes propos, de traiter inlassablement les mêmes sujets»

*le radotage*: «répétition inutile et fastidieuse des mêmes choses»

*le refrain*: «répétition de paroles, d'actes»

*la redondance*: «abondance de répétitions, de développements, d'ornements, généralement considérée comme excessive, critiquée pour sa lourdeur, son obscurité, son emphase»

*la rengaine*: «formule, propos banal répété à satiété»

*la ritournelle*: «ce qui est répété trop souvent, à satiété»

*le ronron*: monotonie, routine

Dans ses billets, le président tâchera de ne pas tomber dans:

*la routine*: «habitude de penser ou d'agir selon des schémas invariables, en repoussant à priori toute idée de nouveauté et de progrès»

*la romance*: «discours inlassablement répété, discussion indéfiniment reprise»

*la scie*: «phrase souvent répétée, plus ou moins amusante ou absurde; formule fastidieuse ou exaspérante par son usage répété»

*le stéréotype*: «idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir.»; «geste, mouvement, paroles répétés de façon mécanique, sans participation de la volonté, et inadaptés à la situation»

*la tautologie*: répétition d'une idée déjà exprimée, en termes identiques ou équivalents

*la trivialité*: «chose, propos d'une grande banalité, sans originalité»

*le truisme*: vérité trop évidente pour être énoncée.

Cela ne sera peut-être pas toujours possible. Nous essaierons, nous ferons notre possible, nous y veillerons. Mais qui a dit que la langue française était pauvre?

Sauf indication contraire, tout ce qui est entre guillemets vient du *Trésor de la langue française*.

décembre 2017

## Le Seigneur de la moisson

La musique – la grande s'entend, quel qu'en soit le genre – est faite pour agir à la *mystique*, c'est-à-dire pour nous mettre directement en contact avec l'esprit, voire avec l'Esprit saint, indépendamment de notre capacité à croire.

Quand le poète Klopstock (1723-1804) écrit ...

<i>Tu ressusciteras, oui, tu ressusciteras,</i>	<i>Tu es semée pour fleurir de nouveau!</i>
<i>Ma poussière, après un court repos!</i>	<i>Le Seigneur de la moisson va</i>
<i>La vie immortelle</i>	<i>Ramasser des gerbes</i>
<i>Te sera donnée par Celui qui t'a appelée!</i>	<i>De nous, qui sommes morts!</i>

... qui peut encore adhérer à cette croyance en la résurrection des corps, si contraire à notre rationalisme? Hélas! Qui, aujourd'hui, partage cet espoir, cette espérance plutôt? Malgré leur beauté et leur familiarité en somme (car on en trouve d'analogues dans la Bible), les images nous touchent sans nous convaincre. Hélas, on le voudrait pourtant.

Mais voici que Mahler, à la fin d'une longue symphonie, sa deuxième, qui nous conduit vers des sommets depuis une heure et trente minutes, voici que Mahler met de la musique sur les vers de Klopstock. Après que se sont exprimés les cors, «dans un grand éloignement», puis la flûte «comme la voix d'un oiseau», c'est le chœur qui se fait entendre, à peine, pianississimo, pour énoncer les deux strophes. Alors, moment le plus sublime, le chant de la soprano solo se détache peu à peu de cet énoncé choral, et cette suite de formules musicales, d'images et de symboles sonores – les cors, la flûte, la communauté chorale recueillie, la voix de la soprano (il la faut angélique) – rendent soudain saisissante, irrésistible, l'image du «Seigneur de la moisson» qui, de nous autres «qui sommes morts», fait des gerbes.

La musique pure, certes, réalise de grandes choses, mais quand ses formules se déposent sur des images verbales fortes, son éloquence est décuplée, car alors quelque chose nous parle: ici, l'espérance en la résurrection des corps n'est plus confessionnelle, n'est plus affaire de profession de foi, elle est vérité à intégrer en chacun de nous, mais chacun à sa façon, et nous voulons enfin «croire» (comme le dit la suite du poème de Klopstock) que *Tout ce qui est advenu doit passer / Et ce qui est passé, ressusciter!*

N'est-ce pas le prestige de la musique comme «langage» que de ne rien dire de péremptoire tout en laissant toujours entendre l'essentiel? Quelles que soient nos convictions et nos attentes, la musique religieuse (comme la musique écrite sur des textes d'hommes de foi tel Klopstock) nous rapproche de nos certitudes et de nos espérances, et par le fait de la beauté, nous les rend toujours précieuses.

On s'étonne que Brahms, agnostique, cherche dans la Bible les textes qu'il va mettre en musique dans son *Requiem allemand* pour méditer sur la mort; mais par la sublimité de sa musique, il convainc de la véracité de ces textes auxquels pourtant il ne pouvait adhérer ni par l'intelligence ni par la foi. Tel est le message de la musique spirituelle dans sa profondeur: l'Esprit nous parle à travers elle; il nous parle à travers nous aussi, par notre capacité à le laisser résonner. Et certes, on peut se rappeler à l'écoute du *Requiem de Mozart* qu'il fut catholique et franc-maçon, on peut sonder la *Missa solemnis* de Beethoven pour y entendre le déiste et le libre-penseur. La foi ou le sentiment intime et secret qui mouvaient ces compositeurs au moment de déposer leurs chants inouïs sur des textes sublimes nous restent à jamais inaccessibles. Mais quelle que soit la vérité que nous pensons être la nôtre, ce qui est écrit va au-delà de ce que le compositeur a voulu dire; ce qui est écrit nous dépasse toujours, car au travers des formes que le compositeur invente sur les images produites par l'esprit, voire par le Saint-Esprit, il rejoint ce qui nous parle, nous convainc spirituellement, nous agrandit.

mars 2018

### «Entre deux mots, il faut choisir le moindre» (Paul Valéry)

Simon-Joseph Pellegrin ayant fait dire à un personnage de théâtre «L'amour a vaincu Loth», le marquis de Bièvre aurait crié dans la salle: «Qu'il en donne une à l'auteur».<sup>12</sup> Ce marquis a été le plus fameux calembouriste de son temps. Il faisait des jeux de mots sur tous les sujets, et Louis XVI lui demanda un jour d'en faire un sur son roi: «Votre majesté n'est pas un sujet», répondit-il. Le jeu sur les mots était à tel point dans ses gènes qu'il en laissa échapper un *in extremis*: exilé à Spa, il mourut en soufflant «Je m'en vais de c' pas».

Imaginerait-on que le calembour pût sauver une vie? Le journaliste Martainville était jugé par le tribunal révolutionnaire; le président s'obstinant à le nommer de Martainville, ce dernier déclara «Citoyen Président, je suis ici pour qu'on me raccourcisse, non pour qu'on me rallonge.» Quelqu'un alors dans la salle cria «Qu'on l'élargisse»; cela fit rire Fouquier-Tinville et on acquitta le prévenu.

<sup>12</sup> On ne prête qu'aux riches. Cette répartie est attribuée à Bièvre par le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* à l'article «Bièvre», mais lui est retirée à l'article «Pellegrin», où l'anecdote est dite inauthentique. Peu importe, ces vingt culottes ne sont jamais que ce qu'à l'Université j'appelais le *kakemphaton*, qui est une forme de jeu de mot involontaire. C'est par exemple quand Corneille écrit «Je suis romaine, hélas, puisque mon époux l'est», où il y a «Ménélas» et «poulet» dans un vers où ils n'ont que faire. Les fameux pasticheurs Reboux et Müller ont inventé celui-ci, dans un vers qu'ils attribuent à Racine: «Et dans son cœur vingt fois le fer a repassé»

Involontaire, le calembour est encore amusant. Pierre Larousse raconte: «*De l'Esprit* [ouvrage d'Helvetius] et *La Pucelle d'Orléans* [de Voltaire] ayant été condamnés en même temps, ils furent tous les deux interdits en Suisse. Un magistrat de Berne, après une grande recherche de ces deux ouvrages, écrivit au Sénat: *Nous n'avons trouvé dans tout le canton ni esprit ni pucelle.*»

Jean Piaget visitait l'église d'un village vaudois et s'étonnait de l'exiguïté de l'édifice pour une paroisse relativement grande; il demanda à un autochtone si elle répondait aux besoins; celui-ci l'informa ainsi: «S'ils y vont tous, ils y vont pas tous, mais s'ils y vont pas tous, ils y vont tous», et la logique de cette phrase est impeccable, si l'on veut bien accepter que le verbe *aller* y signifie tour à tour *se rendre* à et *pouvoir être contenu*.

Recherché, le calembour satisfait en notre esprit un autre besoin, celui de la subtilité. Au dernier acte du *Tartuffe* de Molière, un monsieur Loyal (le bien nommé par antiphrase) déclare: «Dites-lui [à Orgon] que je viens / De la part de Monsieur Tartuffe pour son bien», ce bien étant naturellement la fortune d'Orgon, que l'escroc Tartuffe veut lui prendre. Voici un calembour encore plus fin, de Molière toujours, et à propos du même *Tartuffe*. De Harlay, premier président du parlement de Paris, ayant fait suspendre une représentation de cette pièce où il croyait qu'on le caricaturait sous les traits du faux dévot, l'auteur s'adressa au public: «Messieurs, nous comptions avoir l'honneur de vous donner aujourd'hui *Tartuffe*, mais M. le premier président ne veut pas qu'on le joue.» Le sens du verbe *jouer* est double par ceci que le pronom *le* peut se rapporter à *Tartuffe* aussi bien qu'à M. le premier président.

A un certain niveau, suprême, le bon esprit est inspiration de l'esprit saint. C'est ainsi que la primauté de l'évêque de Rome est due au calembour le plus *spirituel* de l'histoire universelle: «Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église», dit Jésus (Mathieu, XVI, 13).

Ce qui fait que je puis sans doute m'attendre à recevoir la bénédiction de mes lecteurs, même de ceux qui n'apprécient que faiblement les jeux de mots.

juin 2018

### Paroles de «sages» et proverbe africain

Au moment où paraît *Le bouquin des aphorismes* de Philippe Moret (dans l'indispensable collection Bouquins, chez Robert Laffont), je me sens invité à revenir à une des thématiques de ces billets, l'énoncé bref: c'est que nous aimons vous et moi sans doute, dans nos lectures, ce qui ne nous est pas servi prêt à consommer, mais qui nous donne à penser. Ou bien à méditer. Ou encore à imaginer. Il y a souvent toutes ces potentialités dans la brièveté. Saisissant l'énoncé avec toutes nos fibres, nous ne nous effrayons pas comme l'élève à qui le prof de français a dit «Vous m'en ferez cinq pages», nous cherchons plutôt ce qui, dans l'âge plus ou moins avancé qu'est le nôtre, et avec notre expérience de vie, s'adresse directement à nous dans cette généralité qu'exprime en principe ce type d'énoncé.

Ainsi de la célèbre injonction de Beckett que le pugnace Stan Wawrinka s'est fait

tatouer sur l'avant-bras: «Echoue encore, échoue mieux», où nous avons pour tâche de sentir fortement un paradoxe et de le résoudre – en nous souvenant peut-être de tant de choses qui nous seront arrivées: nos échecs nous auront-ils permis d'avancer? la répétition des tentatives est-elle le lieu d'un accomplissement? y a-t-il vraiment de la qualité dans un échec et peut-on le considérer esthétiquement? Puis cette espèce de variante de la même pensée, souvent citée, d'Henri Michaux: «Ne désespérez jamais. Faites infuser davantage», où le paradoxe est relayé par l'image. Pensée très optimiste en somme: tout ce que nous avons espéré, voulu, attendu, finit par arriver. Le verbe «infuser» est une image forte, parce que polyvalente.

Nicolas Bouvier cite ce «proverbe africain»: «Le jour ne savait pas que l'obscurité tomberait» et la poésie, par le prestige de l'image, ajoute une merveilleuse couche expressive. Ce jour qui ne sait pas que son contraire existe, ce jour qui s'achemine inéluctablement vers ce qui le contrarie, qui peut-être le nie, n'est-ce pas tout nous? Dans notre bulle, nous aurons beau avoir échoué tant et tant de fois, mieux chaque fois, nous aurons beau avoir laissé infuser davantage pour que quelque chose finisse par se produire, aurons-nous été capables de nous extraire de nous-même? aurons-nous compris combien il était vain de nous croire unique? n'aurons-nous pas vu autour de nous nos pareils, tellement différents? Vivants, si vivants, dotés de toute cette lumière que nous ont donnée notre intelligence, notre sensibilité, notre expérience de la vie, aurons-nous bien su que nous allions dès le point de notre jour vers le point opposé? «Le jour ne savait pas que l'obscurité tomberait», parce qu'il éclairait magnifiquement, mais illusoirement, tout ce qui l'entourait. Et si cette ignorance même était ce qui nous aura permis de vivre? Sachant que l'obscurité tomberait, dans quelle angoisse n'aurions-nous pas vécu?

Pourtant, écrit Montaigne, «Philosopher, c'est apprendre à mourir». Certes, mais on peut se passer de philosopher. A tort ou à raison, et j'en demande bien pardon aux philosophes, j'ai toujours cru que la littérature pensait mieux que la philosophie, qu'elle pensait plus profondément. Je le crois un peu plus chaque jour, persuadé grâce à Proust, que l'art pénètre plus profond que l'intelligence, et persuadé grâce à Baudelaire que l'imagination est la reine des facultés.

Voici par exemple comment Jules Supervielle fait écho, sans le connaître sans doute, au proverbe africain, et sous un mode à la fois apocalyptique et valable pour chacun de nous:

*Puisque le jour n'est jour que pour les yeux ouverts  
Les ténèbres iront se jeter dans la mer.*

*Puisqu'à force d'être étoilé le ciel chancelle  
Le ciel se videra d'étoiles comme d'ailes.*

*Les cœurs s'arrêteront tout d'un coup de souffrir  
Et rien ne restera des os après mourir.*

Et au sage Montaigne (que j'admire pourtant!) j'oppose cette autre promesse de Michaux: «Tu peux être tranquille. Il reste du limpide en toi. En une seule vie tu n'as pas pu tout souiller.» Etonnante forme de sérénité, n'est-ce pas, et caustique avec cela, railleuse, qui repose sur un constat moral terrible: par nos échecs, par nos tentatives, par notre patience à réussir, par notre ignorance de l'obscurité, nous avons souillé – et quoi? bon Dieu! – mais nous n'avons pas pu tout souiller.

Nous approchant inéluctablement du terme, quelque jeunes et bien portants que nous soyons encore, lisons Supervielle sans autre crainte, en attente éveillée, et prenons la tranquillité de Michaux comme un viatique.

septembre 2018

### De l'insignifiance au sublime

Au hasard d'un passage chez le coiffeur, j'ai feuilleté un magazine intitulé «Point de vue». J'ai été désagréablement frappé par le néant d'une telle publication. S'y trouvait, entre autres choses tout à fait indifférentes, un reportage relatif au mariage de je ne sais quelle princesse ou de je ne sais quel prince de la maison de Monaco. L'article mettait quelque part en évidence l'adjectif «viscontien» pour qualifier l'esprit de ce grand événement. Quelle illusion!

Sur une double page s'étalait une espèce de galerie serrée de portraits, des gens sans doute tous plus riches et en vue les uns que les autres, et cependant tous pareils à vous et moi quant à l'importance de leur vie intérieure; ils étaient tous probablement uniques, comme vous et moi, mais d'une singularité qui ne pouvait apparaître, vu que la seule chose qui intéressât le journaliste était de dire qui avait créé la robe et le costume de toutes ces célébrités ou prétendues telles. Le contraire absolu de ce qui se voit dans les films de Visconti, à commencer par *Le Guépard*, à quoi on pensait à coup sûr. L'alignement des photos, le besoin d'en multiplier le nombre, alors que nulle information un tant soit peu intéressante n'en pouvait ressortir, cette mise en page ridiculement insignifiante contrastait cruellement avec les images que nous avons tous gardées du *Guépard*, images restées inoubliables par leur beauté comme par leur signification.

Dans ce film, comme dans toute création cinématographique, romanesque ou théâtrale, on ne rencontre pas des gens, pas des personnes, on est confronté à des personnages, et ils sont ici, en l'occurrence, d'une force et d'une profondeur insondables. Eux ont une personnalité, eux ont un destin, eux vivent des drames, voire des tragédies, et par là, ils nous parlent, ils nous concernent et nous engagent. Dans *Le Guépard*, ils sont joués par des comédiens de grand talent (au premier rang desquels Burt Lancaster, Alain Delon et Claudia Cardinale), placés dans un décor de rêve, mais travaillés par les scénographes et les éclairagistes pour être mis en image et donner un cadre et une signification aux interactions des personnages. Tout alors se tient, non pas comme dans la vie réelle, où règne le hasard – et le hasard peut ne dire rien – mais dans une vie imaginaire, créée de toute pièce, significative.

On le comprend: le prétendu «viscontien» du mariage select est du côté d'un réel qui ne peut pas nous interpeller, ni même nous intéresser en quoi que ce soit, alors que le génie de Visconti, appuyé sur celui de Tomasi di Lampedusa, auteur du roman ici mis en film, nous fait pénétrer par les prestiges et la force de l'art dans ce qu'il y a de plus nécessaire pour nous. L'imprudent adjectif «viscontien» du reporter nous a fait passer sans qu'il l'ait voulu du dérisoire au sublime.

Le sublime est ce qui nous fait vivre en nous attachant à l'art, à la création sous toutes leurs formes. Quand, lisant la Bible, nous suivons Marie enceinte du Saint Esprit chez sa cousine Elisabeth, enceinte du futur saint Jean-Baptiste, qui tressaille dans le sein de sa mère et qu'alors Marie, cette toute jeune fille, tient des propos prophétiques exaltés (on les retrouve sous forme chantée dans tous les *Magnificat*), le sublime de la situation et du texte nous élève brusquement. Quand, lisant *Madame Bovary*, nous tombons sur une image forte, exprimée avec bonheur par un écrivain qui sait concevoir et composer...

«personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, [...] la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.»

... notre cœur bat plus vite et nous respirons plus large.

Quand, lisant un poème de Philippe Jaccottet, nous arrivons à ces derniers vers...

*«Et pour dernier office, enfin:*

*replier seulement ces pages, ces étoffes*

*et qu'on n'entende plus, né de ce soin,*

*qu'un froissement, très loin, de l'air.»*

... nous sommes conduits ailleurs par l'émotion, par l'admiration et par la reconnaissance que nous éprouvons à l'écoute d'une voix aussi précieuse.

Ce billet sera le dernier que je publierai en tant que président d'Uni3 Genève. Il respecte une échéance et puis il prétend tenir un propos non autorisé sur la mort. Premièrement, donc, les statuts d'Uni3 limitent à deux les mandats présidentiels de quatre ans – comme pour le président des Etats- Unis d'Amérique!... Deuxièmement, à supposer que la limitation statutaire n'existât pas, la question se serait posée de la continuation d'une tâche des plus passionnantes, mais une tâche absorbante, qui demande présence et motivation; et puis surtout ceci: de combien de temps disposé-je encore pour accomplir certaines tâches, moi qui séjourne désormais dans une maison où l'on me prodigue des soins palliatifs – et cet adjectif dit tout ce qu'il doit dire, et il le fait de manière péremptoire.

Bref, s'il était évident que ce dernier billet serait un billet d'adieu, il restait à déterminer les destinataires de cet adieu. Le plus objectivement du monde, et d'une approche facile, il y a les adhérents d'Uni3 Genève: «au revoir, j'ai eu grand plaisir à

contribuer à procurer votre pain culturel quotidien; je souhaite à mon successeur d'avoir autant de plaisir que moi et à vous, adhérents, je souhaite de profiter toujours mieux de notre offre». De l'autre côté, il y a tout le reste de l'humanité, celle qu'Uni3 indiffère mais que la mort préoccupe.

Dans ce cas du rapport personnel, il y a naturellement autant d'attitudes que d'individus, et il est tout aussi certain qu'un «adieu» risque de tomber lamentablement à plat. J'éprouve pourtant, au moment de quitter la présidence d'Uni3, et de quitter cette vie dans un délai dont personne n'a idée, mais que la Faculté dit proche, j'éprouve, peut-être par simple vanité, le besoin d'exposer dans quel sentiment je me trouve.

Ou plutôt je le sais, cela me vient brusquement, là, en tapant sur mon clavier d'ordinateur, avec une peine que je n'ai jamais ressentie durant ma «carrière», et pour cause: tout allait bien. Si, brusquement, tout ne va plus si bien, que la médiation du clavier d'ordinateur s'impose, mais avec le rappel d'une difficulté, alors se manifeste avec force et douloureusement le fait que ce qu'il reste à vivre sera plus difficile que ce qui a été vécu.

Propos terriblement banals? oui, mais quand ce qu'ils expriment est vécu, alors il n'y a plus de banalité! Le fait de chercher l'expression juste met en évidence la non-banalité du sentiment lié à cette mort.

Chacun est seul alors; et s'il se soucie de dire ce qu'il ressent, il se rapproche du travail de l'écrivain.

Alors autant donner la parole à l'écrivain. Ce sera celle du poète Philippe Jaccottet.

*Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste,*

*Enveloppé dans la chevelure de l'air [...]*

*Je ne vois presque plus rien que la lumière,*

*Les cris d'oiseaux lointains en sont les nœuds.*

Bon vent à toutes et à tous.

## D'une raison d'être

Faut-il des académies? La plus prestigieuse, la française, n'existe pratiquement plus. Même si les journalistes s'obstinent, bien ridiculement, à qualifier d'immortels les écrivains ou prétendus tels qui en font partie, chacun de nous serait bien en peine de nommer cinq ou dix de ces quarante-là, et qui passeront comme passent tous les mortels. Peut-être parce que les académies ne servent à rien et que, partant, il n'est pas glorieux d'en être?

Or donc, l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts est une académie: c'est ce qu'ont voulu ses fondateurs. Fallait-il une académie au Jura? Les fondateurs l'ont pensé; leur argument principal était simple et péremptoire: le Jura n'a pas d'Université, mais il a des universitaires. Il était fatal que des universitaires, un jour, eussent l'idée de se réunir avec d'autres universitaires jurassiens dans une société qui pût faire rayonner le Jura en tant que terre, sinon nourricière, du moins pourvoyeuse d'intellectuels. En d'autres termes, l'académie qu'ils fondaient était légitimée par le fait qu'elle rassemblait des «académiques», non des gloires plus ou moins surannées qui viendraient là finir leur vie, une fois la carrière faite.

On notera qu'en 1950, Marcel Joray et Pierre Olivier Walzer avaient respectivement 40 et 35 ans! Il est vrai que le premier avait déjà fondé, six ans plus tôt, les éditions du Griffon, et que le second, encore plus précoce – il avait 27 ans en 1942 – avait créé les Editions des Portes de France, avec Roger Schaffter et Jean Cuttat. Tout de même, en 1950, leur carrière, à l'un et à l'autre, était encore à venir. Qu'ils aient pu, si jeunes et donc loin de tout souci de gloriole, soumettre à la Société jurassienne d'Emulation l'idée d'une académie qui serait, en son sein, une «société savante», cela avait quelque chose de choquant, voire de prétentieux. Il fallait autant d'imagination et de culot que d'esprit d'initiative pour rêver, en 1950, de refaire ce que d'autres avaient fait, un siècle plus tôt, en créant cette Société jurassienne d'Emulation, justement, qui alors avait été le foyer où convergeaient les savants de pointe (et ce n'était pas vanité de leur part: on les célèbre encore aujourd'hui).

Mais, tel Diogène marchant devant Zénon pour démontrer le mouvement, ces deux hommes encore jeunes et pleins d'une énergie à la fois intellectuelle et entreprenante ont prouvé la nécessité d'un Institut en le rendant nécessaire: les quinze premières années d'activité de leur académie ont été d'une incroyable fécondité; elle a mis en évidence la vitalité d'un pays excentré qui pouvait être un centre d'activité et berceau d'intelligence. On aimait à rappeler que le grand Ferdinand Gonseth était Jurassien.

Le caractère visionnaire des fondateurs se manifeste également dans cette autre idée qu'ils ont eue de faire se rencontrer dans une même société des universitaires et des artistes. On cherche, naturellement, le point commun qu'il peut y avoir entre des universitaires et des artistes, entre des universitaires qui, par nécessité, sont actifs en dehors du Jura, et des écrivains, des peintres, des sculpteurs et des musiciens qui peuvent exercer leur art sans avoir à quitter leur pays d'origine. Nos fondateurs avaient trouvé ce lien dans le mot

créateurs: ainsi donc, un Pierre Olivier Walzer, qui n'a, en 1950, publié encore que deux petits livres, et un Marcel Joray, éditeur débutant mais des plus entreprenants, ont cette intuition que leur activité d'écrivain et de «libraire», elle aussi, est créatrice.

Cela donne bien à penser.

Certes, qui ne voit que les livres imprimés pour les éditions du Griffon tiennent de l'art et que l'ensemble de ce qu'a publié Marcel Joray fait une œuvre? Tout particulièrement: ce que Joray a produit pour faire connaître les artistes n'en fait peut-être pas un artiste, mais oui bien un créateur dans son ordre. Et certes, P. O. Walzer avait quelque raison de penser que la critique littéraire appartenait à la littérature; il avait de cette dernière une idée qu'il avait héritée de la fin du dix-neuvième siècle, à savoir que tout ce qui s'écrit avec le soin de la composition et de la beauté qui forcément en résulte est de la littérature – idée mallarméenne, si l'on veut bien. Aussi son *Anthologie jurassienne* (la gloire de l'Institut, aujourd'hui encore) accueille-t-elle des textes d'historiens, de théologiens, de philosophes, de critiques; et puis ces deux volumes se présentent à nos yeux comme un bijou d'édition fait pour être feuilleté autant que pour être lu: on sait que Walzer est un écrivain doublé d'un bibliophile.

Mais les chercheurs en sciences exactes, les professeurs dans leur chaire, les savants dans leur laboratoire, en quoi sont-ils des créateurs? Certes (encore!), le naturaliste Buffon a été, à côté de Rousseau, la «plus belle plume de son siècle», Pasteur était cité de son temps par les historiens de la littérature, Jean Rostand est encore lu comme un écrivain. Sans même vouloir nous comparer à eux, mettons que là n'est pas la question: nos professeurs de sciences dures n'ont plus nécessairement l'ambition d'écrire des articles qu'ils produisent d'ailleurs souvent dans une langue qui ne leur est pas maternelle; ils ne veulent pas qu'on les prenne pour des écrivains, pas même pour des écrivains, et ce n'est pas pour leurs écrits qu'ils voudraient porter le nom de créateurs. Soit, mais il suffit de penser aux plus grands noms dans tous les domaines qui touchent à l'esprit pour se convaincre que tout ce qui une fois ou l'autre a fait avancer l'homme et la société ressortit à la création. Nul besoin de se restreindre ici à la matérialité, à la palpabilité de cet objet symbolique qu'est la production artistique. D'ailleurs, la matérialité même de cet objet (ces traces qu'on regarde, qu'on lit, qu'on écoute) ne lui est pas consubstantielle, et Léonard de Vinci l'a formulé avec tout son génie (il parlait de peinture, mais qu'importe): ce que l'homme crée, dans tous les domaines, est *cosa mentale*.

Admettons donc, mais en toute humilité, en n'oubliant pas à quelle échelle nous nous situons sous tous rapports, que nous créons quelque chose, dans la mesure où nous participons, avec nos moyens, à quelque œuvre collective profitable à la société, et, pour commencer, au pays d'où nous venons, qui nous situe, qui nous a faits, à qui nous voulons donner ce que nous pouvons.

Dans ce beau mot de *créateurs*, que Walzer et Joray ont constitué signe de ralliement, les membres actuels de l'Institut jurassien peuvent donc trouver ce qui les légitime collectivement dans leur existence d'«académiciens» et ce qui leur donne le courage, individuellement, de se remettre toujours en question. Ils trouvent dans l'article 2 de nos statuts une chartre: «L'Institut a pour tâche première d'unir les savants, les écrivains et les

artistes pour vivifier les forces créatrices et favoriser le rayonnement spirituel du pays. Il s'efforce, en collaboration, si possible, avec les institutions déjà existantes, de rendre les œuvres de ses membres, et celles de tous les Jurassiens de talent, plus accessibles au grand public.» Une charte, car cet article pose la question des raisons de notre existence en rapport avec les valeurs que nous sommes prêts à défendre et des buts que nous voulons poursuivre.

Jurassiens et académiciens: la rime est riche, mais l'appariement peut paraître un peu ridicule, en ce qu'il associe le petit et l'ampoulé, et fait ainsi penser à quelque fable batracienne bien connue. On aura compris peut-être que je voudrais le proposer plutôt comme un défi, car je crois fermement que faire de ses limites, quelque exigües qu'elles soient, un cadre mental, c'est se donner une chance de penser juste et de se situer correctement.

André Wyss, président

On pourra lire, ou non, dans l'esprit de ce propos le cinquième des Cahiers de notre nouvelle série. Dans un souci d'alternance de fascicules thématiques (le quatrième a été le reflet d'un colloque relatif à l'anabaptisme dans le Jura, le sixième sera celui d'un colloque interdisciplinaire interne consacré au Doubs qui se tient les 2 et 3 juin 2012) et de fascicules composites, celui-ci contient des contributions de membres récemment entrés dans l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts. Puisse-t-il montrer une fois encore, avec ses contributions littéraires (poétiques en l'occurrence), artistique (de la photo pour cette fois), historique, juridique et de science politique, la diversité comme la vitalité des modes de création qui s'attestent dans notre «académie».

## La poésie, la voix : la chanson

*Note: le texte que voici est, tel quel, celui qui m'a servi de base pour l'exposé que j'ai fait devant l'Institut. Je lui a laissé la forme didactique un peu lourde qui m'avait paru nécessaire pour qu'un public non spécialiste pût me suivre: les italiques et les petites capitales mettent en évidence des éléments qui figuraient sous les yeux des écoutants; les soulignements sont des balises à mon usage pour faire démarrer des exemples musicaux.*

Comme les peintres de l'Institut nous font pénétrer dans leur atelier, comme les écrivains nous lisent de leurs œuvres, je veux vous faire entrer dans mon cabinet de travail et tâcher de vous donner l'idée de ce que peut être un de mes séminaires, en me concentrant sur les conclusions.

J'ai donné cet été un séminaire de *stylistique* consacré à la *chanson*. Comment parler stylistiquement d'un texte (les *paroles* d'une chanson) qui n'a pas d'autonomie, comme l'a le poème? J'ai posé le problème, et cela m'a fait arriver à quelques réponses qui m'ont permis en retour de mieux saisir ce qu'est le poème, en isolant ce qu'il y a de commun et de différent entre ces deux états de la poésie que sont le texte à chanson et le poème, et aussi de reprendre à nouveaux frais certains éléments de mon livre *Eloge du phrasé*.

### 1. Non-autonomie du texte à chanson

Il faut opposer radicalement le *poème* et le *texte à chanson*. Il existe des *textes qui sont faits pour ne pas rester sur la page*, ce sont les textes à chanson. Ces textes sont à l'étroit sur la page, on leur fait violence en les y confinant, par exemple en publiant en livre les textes d'un Brel ou d'un Leclerc.

Pour mettre sous vos yeux un texte de Brassens, je fais l'inverse de ce que fait le compositeur lorsqu'il met un poème en musique: je remets *en page* un texte qui a été fait pour être chanté et qui résonne en nous, assurément, sous forme de chanson.

La version du texte qu'on lit dans l'édition (au Seuil) des chansons de Brassens est ce que vous avez, en extrait, sous numéro 1. J'ajoute en numéro 3 une édition du texte qui me paraît plus satisfaisante.

On voit tout de suite ceci: la matière textuelle est *versifiée*, elle est faite d'énoncés où un sujet revendique une certaine situation sociale en la mettant en rapport analogique avec d'autres situations sociales, et il fait cela à l'aide d'une *paire d'images récurrentes*, celle des fleurs que l'on rencontre dans les bois parisiens et celle des fleurs métaphoriques que l'on rencontre dans un jardin plus intime et tout affectif. La structure du texte imbrique une variation sur l'image des fleurs et un discours plus continu qui décrit la situation sociale du sujet.

Cette édition du texte est *très insatisfaisante* sur un point significatif: dans la dernière strophe, le fait du vers et l'absence de virgule avant l'adverbe *fidèlement* font que cet adverbe est rapporté spontanément par le lecteur à «chaque fois que je meurs», alors que le sens et le mouvement du texte font nettement comprendre «fidèlement ils suivent mon enterrement». C'est très clair aussi dans la façon de chanter que Brassens adopte [audition/lecture: «Au Bois...»]: il respecte ici un véritable silence (marqué dans mon

texte par un blanc), alors que dans les moments correspondants des autres couplets, les mesures du chant sont tout à fait liées.

Attention, ce n'est pas un détail, car nous avons là un *moment tout à fait significatif des tensions qui peuvent naître dans la superposition des structures textuelle et musicale d'une chanson*.

L'adverbe appartient évidemment à l'octosyllabe «Chaque fois que je meurs, fidèlement», et tout aussi évidemment à la proposition «fidèlement ils suivent mon enterrement» – ce que le chanteur fait entendre en liant distinctement l'adverbe et le pronom.

Que faire de ces observations? Je crois qu'on ne s'est pas encore demandé sérieusement ce qu'était *un texte à chanson*, ni encore moins ce que c'est qu'*un texte dans une chanson*.

1° Le poème existe toujours en soi; même quand il est mis en musique, il *existe indépendamment de cette musique*. C'est un poème, point final. Au contraire, le texte d'une chanson n'a pas d'existence autonome.

2° On croit que le texte de la chanson existe avant la chanson – et cela est logique du point de vue de l'écriture; mais nous ne le percevons que sous forme de chanson, et pour nous, auditeurs, le texte ne peut exister que dans son rapport à une musique et aussi dans son rapport avec une façon de chanter.

Et pourtant ce texte existe bien et la difficulté de notre travail consiste à considérer le texte à la fois comme un texte dans son indépendance et comme un texte lié à quelque chose d'autre, qui le dépasse.

Sous ce rapport Brassens nous complique l'existence, car dire que Brassens est un poète n'est pas une façon de parler, ni un raccourci polémique, ni une marque d'admiration. *Le poème que je donne sous chiffre 2*, poème certes virtuel, me paraît marquer ce texte sous *les différents aspects de la poésie*: on y trouve la *poésie pure* à la façon de l'abbé Bremond, la *poésie de la présence* d'un Jaccottet ou d'un Bonnefoy, la *rhétorique poétique* d'un Malherbe, le *sens du mètre* – tout y est.

Mais Brassens lui-même *considérerait qu'il n'était pas un poète*, et attention s'il vous plaît, ce n'était pas sa légendaire modestie qui le lui faisait dire, c'était *la réalité de son art*. Dire «je ne suis pas poète» était un art poétique, la revendication d'un autre état de la poésie et du poète, celui d'auteur de chansons!

Le premier corollaire de mon hypothèse est celui-ci: c'est *la tension*, voire *la contradiction entre ce que j'appellerai le fait du poème et ce que j'appellerai le fait de la chanson*. Dans l'exemple qui nous occupe, c'est la tension entre le poème [2] et le texte [3].

Dans la chanson, il y a des spécificités qu'il faut soigneusement relever:

- *la structuration de la matière textuelle*;
- le traitement du texte selon les exigences ou l'appel des structures musicales à venir;
- les répétitions très étranges qui habitent la chanson et qui en sont l'élément le plus original.

Tout cela est très spécifique et n'appartient qu'au texte à chanson, ici le texte [3].

A la lecture de mon poème virtuel [2], il est évident que Brassens est poète; à l'audition de la chanson (accompagnée de la lecture de ma version [3], il est évident qu'il est autre chose.

Il ressort de cette analyse que l'art de Brassens n'est pas d'écrire un poème, c'est littéralement de *composer* un texte en même temps que sa musique.

L'art de Brassens comme auteur ne se voit ni dans mon *poème virtuel* (2), ni dans le *texte intégral* (3), il est dans la co-existence des deux versions et dans leur tension de l'une vers l'autre et de l'autre vers l'une. Seule une interprétation de la chanson en tant que chanson, parole et musique, peut lui rendre justice.

## **2. La question du mètre et du rythme, en poésie et en chanson**

Je voudrais distinguer le rythme et le mètre plus radicalement qu'on ne le fait d'habitude.

Le mètre est lié à la prosodie, il est fait de régularité, par exemple d'un battement, du décompte régulier des temps.

Le rythme, c'est tout cela *plus* autre chose, de plus impondérable.

Je veux à partir de là distinguer radicalement deux sortes de rythmes:

- un rythme que je qualifierai de simple, qui est dans les mètres, dans l'agencement des vers en strophes et des strophes en un tout.
- et un rythme que je qualifierai de complexe, qui se situe du côté du sens, de l'organisation de la matière thématique ou des images, qui est de la sorte fait de tous les rapports qui s'établissent autant progressivement que régressivement, par des avancées-retours, par des projections syntaxiques et le balisage de la mémoire sémantique; il construit le système des images et des significations par une progression régulière.

Pour illustrer ces deux types de rythme, les exemples ne manquent pas dans la chanson française. J'en prendrai un tout à fait caractéristique: une chanson de Romain Didier sur un texte d'Allain Leprest.

Des textes comme celui-ci ont des formules strophiques nettement dessinées et s'organisent autour d'une idée-force, la plupart du temps manifestée par une image, ici celle de la grille, et se développant en des images parentes, ici les variétés de grilles qui balisent la vie du sujet chantant, et qui forment un véritable petit système.

Le rythme simple est repérable dans la consécution des vers, souvent courts, assez exactement rimés, et des images en série.

Le rythme complexe est dans la parenté sémantique et phonique des mots-images, dans le réseau élémentaire et composé que forment les images.

D'une strophe à l'autre, vous le voyez, des éléments se répètent, d'autres varient; à chaque vers correspond scrupuleusement ou librement, exactement ou légèrement décalé, un élément analogue, ou dont le rapport est à établir par l'écouter. L'accompagnement instrumental corrobore ce que j'ai appelé le rythme simple en donnant une pulsation, un battement régulier, plus ou moins élémentaire, qui traverse toute la chanson; mais aussi le rythme complexe, ici par un crescendo dans le chant et l'orchestre qui habite toute la

chanson, et constitue la liaison des parties.

[audition/lecture: *les Grilles*] Faites attention à l'accompagnement aussi, cela nous servira plus tard, au moment de conclure.

Par les éléments formels que j'ai mis en évidence, par la combinaison du rythme simple et du rythme complexe, l'auditeur est conduit à penser, un peu ou profondément, en même temps qu'il écoute; il est ramené régulièrement à ce qu'il a déjà entendu, il anticipe ce qui va venir, l'attend, et son attente, déçue ou comblée, est la substance tout aussi bien sensible que sémantique d'un rythme qui se forme peu à peu.

La musique de R. Didier saisit parfaitement le rythme en devenir ou en train de s'élaborer du texte; elle y insiste, de la façon la plus ferme et la plus réservée à la fois: la mélodie reproduit ce que j'appellerai «le fait de la strophe»; elle imite par ses moyens propres l'organisation du poème en strophes et en vers, elle met en évidence les structures, mais aussi les blancs qui séparent et unissent; elle répète ce qui se répète, mais en le variant comme il sied. Le rythme propre à la musique est dominé par le binaire; la battue très systématique et s'étalant du début à la fin de la chanson lui donne quelque chose d'obsessionnel.

Je n'entre pas plus dans le détail de l'analyse musicale, me limitant à dégager des rapports entre texte et musique, et me concentrant sur ce qui est parfaitement audible par l'auditeur non musicien.

Ce qui ressort le plus évidemment de cet examen, c'est que dans une (bonne) chanson, le rythme le plus nourricier, celui qui importe vraiment quant au sens, n'est pas donné par la musique, mais il est donné par le texte.

### 3. *L'image comme problème*

La question que je pose sous cette rubrique est celle-ci: l'image, et je parle ici de l'image en tant que fait de langage, l'image est-elle entendue comme elle est lue? En d'autres termes, peut-on la percevoir de la même façon, la décoder, la traduire in petto de la même manière quand on l'entend enrobée de musique ou quand on l'isole dans un poème que nous lisons. J'emprunte à Brassens un exemple quasi limite, «Pénélope», une chanson qui est extrêmement élaborée des deux points de vue du texte et de la musique. Vous avez ce texte sous les yeux et je vous suggère de le lire en écoutant Brassens. [audition/lecture de «Pénélope»] Je vous prie là aussi de bien écouter l'accompagnement en contre-chant de la deuxième guitare.

Le titre emprunte à la mythologie une figure qui est devenue un symbole; mais la chanson s'adresse à une personne d'aujourd'hui, à une femme qui attend un «Ulysse de banlieue». Le thème qui est traité sous cette figure de Pénélope n'a rien de classique: le discours qui est tenu par le poète est ce qu'on pourrait appeler une «incitation au bovarysme»: la fidélité est louable; mais il est permis de rêver à l'amour.

Ce propos est tenu à travers des énoncés qui sont indirects en grande majorité: des métaphores, des images, des métaphores brièvement filées. Pour être intelligible, l'énoncé «toi qui n'as point d'accroc dans ta robe de mariée» impose une brève analyse du lecteur (de l'auditeur); «compter de nouvelles étoiles au ciel d'un autre lit» implique de faire attention au double sens d'«étoile», au double sens de «ciel de lit» et à ce qu'implique le mot «autre»; «mettre la marguerite au jardin potager / La pomme défendue aux branches

du verger» joue subtilement sur le symbolisme usuel et culturel de la marguerite et de la pomme; etc. Tout cela impose une *lecture* du texte qui soit préalable à notre audition ou qui accompagne cette audition autant que faire se peut.

Mais il faut dire aussi que le vers et le mètre, que j'ai considérés jusqu'ici comme un élément essentiel de ce qu'on pourrait appeler le balisage du sens, que le vers et le mètre peuvent compromettre l'intelligibilité de ces métaphores filées. Quant il s'agit d'images filées, donc de celles qui demandent pour être comprises que l'on établisse des liens entre des mots, l'organisation métrique peut être contreproductive, et la prose devrait logiquement mieux que le vers disposer la matière verbale.

Les mètres de la poésie organisent la matière verbale en éléments équilibrés, mais cette organisation ne porte pas sur les éléments du sens. On le perçoit bien dans un vers comme «Toi qui n'as point d'accroc dans ta robe de mariée»; on ferait fausse route en considérant que l'*idée d'accroc* occupe un hémistiche et l'*idée de robe de mariée*, l'autre. L'image est celle d'un «accroc dans la robe de mariée», et l'expression de cette image est interrompue par la pause virtuelle de la césure. C'est plus net encore pour le «En suivant ton petit bonhomme de bonheur»: la césure après «petit» coupe «petit bonheur»; cela compromet-il pour autant le sens de l'énoncé? Non, mais cette espèce de balancement qui résulte d'une brève attente donne à la déclamation un aspect qui n'est pas celui du discours ordinaire, qui n'est pas *essentiellement* au service de l'intelligibilité.

J'ai suggéré dans *Eloge du phrasé*, que *le vers et la musique rythmaient l'image*. Je dois ajouter aujourd'hui deux choses:

- 1° dans la logique de ce que j'essaie de démontrer, je dirai que dans une chanson comme «Pénélope», le rapport entre le vers, le mètre et l'image est relativement plus facile à percevoir dans le poème que dans la chanson;
- 2° la compréhension en profondeur de l'image ne peut pas se faire de la même façon selon que cette image est soumise à la temporalité du langage articulé ou selon qu'elle est soumise à la temporalité de la musique. La temporalité propre au poème est tout à fait libre et dépend totalement du lecteur, alors que la temporalité propre à la chanson est celle qu'impose la musique, son tempo, sa façon d'aller comme toute musique vers l'avant, empêchant les pauses que le lecteur de poème peut librement aménager.

Cette considération me permet de passer au point suivant.

### 4. *Problème du «régime poétique»*

A propos de «Pénélope», Brassens disait que c'était «de la littérature», et il avait évidemment raison. Littérature, cela veut dire en l'occurrence *poésie*. Et la question que l'on peut se poser à propos de ce texte, c'est s'il était vraiment fait pour être mis en musique. La question se pose même si la musique de Brassens est très belle, même si c'est une des mélodies les plus riches et les plus complexes qu'il ait trouvées.

Mais si vous m'avez suivi jusqu'ici, vous devez trouver comme moi que *ce texte est presque trop bon pour être mis en musique*, il est trop riche, les images en sont trop denses et complexes pour que nous puissions les capter vraiment en écoutant la chanson. Ce qui cependant fait ici la chanson (c'est-à-dire un texte qui soit tout de même intelligible «en temps réel», c'est-à-dire dans la temporalité que la musique impose), c'est que *les images*



s'associent en un réseau et vont toutes dans le même sens, à savoir l'incitation au bovarysme. De sorte que même une analyse incomplète de la métaphore filée ne compromet pas la compréhension de la chanson. Et enfin, une telle chanson est faite pour être réécoutée, n'est-ce pas?

La question que Brassens se posait intuitivement, je crois, en parlant de littérature, c'est la question du type de discours qui convient au texte à chanson, ou plus exactement de l'état de poésie dont la chanson peut s'accommoder. Et j'ajoute celle-ci: quel est l'état de la poésie qui peut s'accommoder de musique ?

C'est peut-être ici qu'il faut être le plus ferme dans le propos, car c'est sous cet aspect qu'il y a le plus d'idées préconçues à balayer, voire de préjugés à réviser. Je voudrais donc pour finir comparer des «régimes de la parole», voire des états de la poésie, car les types de discours peuvent se ressembler, mais pas les niveaux de cette parole. La poésie a d'autres ambitions que la chanson et elle doit les avoir. *La chanson est faite pour être entendue, le poème est fait pour être lu, poésie et chanson demandent un régime spécifique de la parole.*

Prenons un des plus beaux poèmes de la littérature universelle et comparons-le à une très belle chanson écrite sur le même thème.

«A une passante» est un sonnet et c'est un chef d'œuvre. Ces deux points m'importent. Car la raison du retentissement de ce poème est à chercher dans la force de l'inspiration que suppose le thème de la passante *autant que* dans la perfection formelle que réclame le sonnet. L'idée du rapport extraordinairement fort mais tout à fait virtuel que l'on établit avec une inconnue est ce qui a frappé dans ce poème et qui a fait qu'on l'a traduit dans toutes les langues, car cette idée ne peut que fasciner et constituer un véritable mythe au moment même où elle est proposée. Mais on ne peut pas penser que cette idée seulement a pu agir autant sur les lecteurs: c'est la mise en œuvre de cette idée par le style qui lui assure le passage.

Le génie du poète est de trouver l'image de la passante et sa potentialité de fonctionner comme un véritable mythe moderne, le génie du sonnet est de vouloir dire toute la profondeur de cette intuition en quatorze vers et donc de générer un discours qui sera de toute façon compact, d'une grande densité.

Autre constat: «A une passante» est un sonnet et un sonnet est fait pour être lu. Quel est l'avantage de celui qui lit par rapport à celui qui écoute? Le lecteur de poésie voit tout de suite que c'est un sonnet; il repère tout de suite que le deuxième vers constitue un complément circonstanciel, il voit tout de suite, par l'absence de virgule au vers trois, que «d'une main fastueuse» est un complément circonstanciel antéposé; il note que, puisque la phrase se termine après le cinquième vers, ce vers appartient syntaxiquement au premier groupe de vers, en dépit de l'organisation du texte en deux quatrains et un sizain.

Le sonnet, c'est quatre vers, plus quatre vers, plus six vers.

«A une passante», c'est aussi cinq vers, plus trois vers, plus six vers.

Et ce lecteur de poésie, il note aussi la force extraordinaire de l'adjectif «fastueuse», épithète inattendue et d'ailleurs impropre, et partant géniale, de «main», et il note combien cet adjectif réussit à lui tout seul à exprimer un geste infiniment élégant et noble et par là inoubliable.

Le lecteur de poésie peut demeurer aussi longtemps qu'il veut sur les éléments qui décrivent compendieusement l'inconnue; sur la métaphore du «ciel livide» qualifiant l'œil de la passante sur l'*extravagant* observateur, sur l'antithèse «Un éclair ... puis la nuit!» Et ainsi de suite.

Alors, ce poème est-il susceptible d'une mise en musique? Non, car seule une lecture du texte sur la page peut amener le lecteur de poésie à lire tout ce que j'ai suggéré, et tant d'autres choses.

Pourtant c'est possible! [audition de Ferré, «A une passante»] Ferré a donc fait de «A une passante» une chanson, ou du moins de la poésie chantée, mais dans une atmosphère de «mélodie française» et de musique de chambre (piano et cordes). C'est très beau, rien à dire là-dessus. Donc oui, on peut mettre «A une passante» en musique, et cela peut être fort beau.

Malgré la beauté de cette chanson, je persiste dans mon idée du jour:

- 1° que reste-t-il de la syntaxe retorse du sonnet? Les compléments circonstanciels dont j'ai parlé risquent d'être mal compris; le vers 12, avec sa série d'adverbe dont chacun a ses résonances infinies, devient un magma sémantique dont il est impossible de faire quoi que ce soit de sens;
- 2° en écoutant Ferré, je ne retrouve pas le sonnet, car le sizain est transformé en un distique suivi d'un quatrain qui repose sur la mélodie entendue pour les deux quatrains; le sonnet est ainsi devenu un poème strophique;
- 3° écoutant Ferré, je suis pris par la temporalité propre à sa mélodie; elle ne me lâche plus, de sorte que je suis complètement incapable de laisser les images, les antithèses, les épithètes me dire tout ce qu'elles ont à me dire dans le poème.
- 4° la musique ajoute du contre-chant et des rapports de toute sorte à un ensemble déjà riche, voire saturé. *Or, notre capacité à voir des rapports est limitée*, de sorte que ceux qui s'ajoutent vont s'ajouter au détriment de ceux qui sont dans le texte. Autrement dit, la mise en chanson d'un texte comme celui-ci est une absurdité, ou ne peut vraiment combler que les auditeurs dont les capacités de réception sont exceptionnelles.

Notez-le bien, ce que je dis ici vaut à plus forte raison pour la mélodie française, en dépit du bonheur que peuvent nous procurer les mélodies de Fauré, de Debussy, de Ravel ou de Poulenc.

Je crois que ce bonheur est purement musical, et nullement poétique, car la musique est tellement péremptoire qu'elle agit sur nous bien plus que le poème, et le poème parfois disparaît parce qu'il est impossible de continuer à le faire entendre.

Mais voici tout autre chose [audition/lecture de Romain Didier, *La Dame de Montparnasse*] Ici, le contre-chant est au violon.

Dans la chanson de Romain Didier, l'idée que nous avons admirée dans le sonnet de Baudelaire est rendue plus commune. Il suffit de comparer la vision de la passante et celle de la femme qui traverse le passage clouté; la fulgurance de la rencontre est dite par des images, comme chez B., mais alors que chez B. elles font nous passer immédiatement du terrestre vers l'universel et du présent contingent vers l'éternel, dans la chanson, on reste au niveau des fantasmes du sujet parlant, qui imagine en fonction d'une expérience

terne; on ne quitte pas la sphère du quotidien le plus banal.

Mais la musique, par le jeu riche du piano, par la qualité de la mélodie, par le contre-chant du violon, tout en préservant la transparence des images ou des situations évoquées, les élargit considérablement.

### 5 Conclusion: Éloge du contre-chant

Je finis sur une forme musicale qui synthétise tout ce que j'ai voulu dire, le contre-chant: c'est un terme musical que j'applique aussi au texte, pour en faire en même temps le coulis essentiel non seulement de mon propos d'aujourd'hui, mais je dirais même de ma conception du style. Vous le voyez, ce séminaire de stylistique consacré à un objet dont l'intérêt stylistique paraissait très limité m'a permis de me conforter dans la conception du style que je propose depuis quelques années à mes étudiants: elle est toute fondée sur la notion de rapport.

*Contre-chant*: c'est le chant autre que le chant principal et qui va son propre chemin, mais sur les mêmes harmonies que le chant principal.

*Contre-chant* : métaphore du rapport, forme-type qui s'établit en rapport entre une chose et une autre chose.

La musique (la mélodie, l'accompagnement, éventuellement la voix du chanteur) d'une chanson constitue le contre-chant de ce que l'on appelle «les paroles». Ces éléments peuvent être analysés souvent comme des contre-chants au sens assez strict du terme en musique, mais ils peuvent aussi être écoutés comme des contre-chants dans un sens métaphorique, à savoir comme des éléments qui sont en résonance, qui prolongent le discours du texte, dialoguent avec lui.

Après tout ce que j'ai tenté de démontrer, j'espère qu'on aura compris à la fois que le contre-chant est inutile au poème (à moins que ce ne soit notre voix et notre for intérieurs), alors que ce même contre-chant est un élément essentiel de la chanson.

Je lis Banville, que j'ai mis en épigraphe: «A quoi servent donc les vers? A chanter. A chanter désormais une musique dont l'expression est perdue, mais que nous entendons en nous, et qui seule est le Chant.» Dans l'esprit de cette pensée, je dirai que la mélodie et l'accompagnement composés sur un poème sont le contre-chant de ce chant qu'est le poème.

Mais j'ajoute solennellement ceci: dans le poème, les mètres et l'image sont des absolus. On n'y peut rien ajouter, de sorte que pour le poème, ce contre-chant est peut-être de trop. Baudelaire n'a besoin ni de Ferré, ni de Fauré, ni de Debussy.

Pour le texte à chanson, au contraire, le contre-chant est ce que le texte attendait. Le texte d'une chanson, avec ses «déficiences», avec ses «manques» (si on le compare à des textes poétiques d'un régime plus élevé) est un chant interrompu que le chant (par la musique, par l'accompagnement, et aussi par la voix du chanteur) reprend et développe. C'est ce que j'appelle le contre-chant.

Vous aurez compris que pour moi, la chanson est l'art du contre-chant, et c'est de ce contre-chant là qu'en tant qu'amateur de chanson, je voulais aujourd'hui faire l'éloge.

### De la création chez quelques figures éminentes (et défunt) de l'Institut jurassien, ainsi que chez un membre ou deux à élire à titre posthume

1950: nos pères fondateurs reproduisent le geste de leurs ancêtres initiateurs de la Société jurassienne d'Émulation, au milieu du siècle précédent; ici comme là, il s'agit de réunir en une espèce d'académie les savants qui œuvrent dans leurs domaines respectifs et qui ont besoin de se retrouver dans un cercle où l'on voit s'exercer une saine *émulation*, justement. A un siècle de distance pourtant, la situation a changé; en 1950, comme Pierre-Olivier Walzer l'écrivait brutalement trente ans plus tard<sup>1</sup>, la Société jurassienne d'Émulation «s'enlisait dans un ronron historico-conservateur», victime (c'est mon hypothèse) d'un esprit d'ouverture et de démocratie qui lui a fait perdre peu à peu son caractère d'académie et d'élite intellectuelle. Création par réaction!

N'importe, ce qui frappe, c'est la jeunesse des protagonistes. A 48 ans, Stockmar est nettement le plus âgé; Thurmann a 43 ans, Trouillat n'en a que 32, Xavier Kohler 23, la plupart des autres ont un peu plus de trente ans. Ce ne sont pas ces savants barbichus qu'on se représente quand on pense au dix-neuvième siècle. En 1950, lorsqu'il énonce l'idée de créer une académie, Marcel Joray a tout juste 40 ans; Pierre-Olivier Walzer en a 35, Jean-François Comment, 31.

Quelque chose pourtant distingue les deux générations de fondateurs, et c'est l'idée de *création*, précisément. Les fondateurs de l'Émulation avaient le besoin d'une *activité* scientifique qui les distinguât, ceux de l'Institut, le sentiment fort que c'était la création qui les distinguerait. J'emploie le futur du passé, car ces hommes n'ont encore rien créé, ou si peu; Joray n'a encore rien édité, Walzer n'a publié qu'un opuscule et sa thèse de doctorat, Comment cherche encore le style qui le recommandera. La création était leur avenir, l'Institut en serait le cadre idéal. L'idée de cet institut et sa réalisation étaient un premier acte de création.

Il fallait bien un Marcel Joray, scientifique, docteur en sciences naturelles et futur grand promoteur des peintres et des sculpteurs, pour penser à réunir les savants et les artistes, et à les réunir sous l'égide de cette idée de création. Associer les artistes aux savants, ce serait donner par rétroaction aux savants la conscience de ce qu'ils créent, aux artistes, celle de ce qu'ils cherchent. Aux uns et aux autres aussi la conscience qu'ils travaillent, chacun à sa façon et selon des modes fort différents, voire contradictoires, dans un rapport de soi à la réalité, dans un rapport de ses abstractions de toutes sortes aux réalités concrètes.

Tout cela formulé ici sous forme d'hypothèse, devant le spectacle d'une effervescence tout à fait spectaculaire. A peine l'Institut jurassien est-il *créé* que germent les idées: d'un concours d'interprétation musicale (ce sera fait), d'expositions collectives ambitieuses (ce sera fait), d'éditions de disques des compositeurs jurassiens (ce sera fait), un peu plus tard d'une *Anthologie jurassienne* dont la réalisation reste le monument le plus beau et le plus durable que nous ait légué le vingtième siècle jurassien et la réalisation la plus grandiose d'un Pierre-Olivier Walzer par ailleurs fécond. On voit que la *création*, pour

<sup>1</sup>Hommage à Marcel Joray, Bâle, Basler Druck- und Verlagsanstalt, 1980.

nos hommes encore jeunes, est alors collective, mais ces premières années de l'Institut si prodigieusement actives changent pour jamais le paysage culturel du Jura.

L'état d'esprit qui consistait à réunir sous un même toit, fût-il non matériel, des *créateurs* venus d'horizons divers, c'était un des traits de la personnalité de notre fondateur déjà quatre fois nommé. «On n'existe réellement que par ce qu'on fait», écrit Marcel Joray en légende de sa photo dans l'*Anthologie jurassienne*. «Faire», pour lui, ce sera créer des livres scientifiques et des livres d'art. Et il emploiera fort symptomatiquement le verbe «créer» dans un entretien radiophonique: *créer* des livres l'intéresse bien plus que de les distribuer pour les vendre. Il organise la toute première exposition de peinture abstraite en Suisse, puis plusieurs expositions de sculptures en plein air, puis, au Griffon, des collections où se retrouve tout ce que la Suisse compte de beautés, tout ce que l'art en Suisse et à l'international compte de vraiment contemporain, tout ce que la science et la philosophie des sciences recèlent de plus avancé: c'est la revue scientifique *Dialectica*, fondée par Gaston Bachelard.

Un autre éminent Jurassien s'y distingue, Ferdinand Gonseth. Pour ne mentionner qu'un titre de gloire, mais plutôt sensationnel: le numéro 3/4 de la deuxième année comprend des articles de cinq prix Nobel de physique: Alfred Einstein (1921), Niels Bohr (1922), Louis de Broglie (1929), Werner Heisenberg (1932), Wolfgang Pauli (1949); édité par ce dernier, ce cahier est tout entier consacré à la notion de complémentarité, que le physicien Nils Bohr avait d'abord réservée à la physique quantique, avant de l'étendre à la biologie, à la psychologie, voire à la sociologie, cependant que Ferdinand Gonseth, toujours dans ce numéro, la synthétise magistralement et l'assimile à sa philosophie, l'idonéisme. Au demeurant, Ferdinand Gonseth, dont la pensée est une méthode plus encore qu'une philosophie («idonéisme» étant forgé sur l'adjectif «idoine»), aurait pu donner à tous les membres de l'Institut, de quelque bord qu'ils fussent, des impulsions pour leur création, qui est aboutissement d'un processus de recherche.

Quoi qu'il en soit, l'idée d'associer des *créateurs* de tous bords et de les distinguer par «une œuvre valable» (cette expression figure dans le premier *Rapport public* de l'Institut, publié cinq ans après sa création), ce fut la grande, la belle intuition de Marcel Joray. Associer les représentations de la *création* proprement dite, celle que pratiquent les membres de notre section Arts et de notre section Lettres, et les savants, à propos de qui le mot *création* est pris dans un sens moins immédiatement perceptible, mais qu'a renouvelé le questionnaire qui est à la source de ce Cahier – c'est une idée merveilleuse et prodigieuse: plaçant l'un devant l'autre deux concepts de création, elle met en évidence ce qu'il y a de recherche et de rigueur dans le travail artistique, et ce qu'il y a d'invention, d'imagination, de réalité enfin dans la quête du scientifique dans son laboratoire comme dans ses spéculations.

Ce qui réunit ces créateurs, c'est aussi l'idée de langage, qu'on retrouve au propre et au figuré à propos de leurs très diverses activités. Les artistes visuels de l'Institut jurassien, ses compositeurs, ses écrivains, chaque fois qu'ils se sont exprimés sur leurs pratiques, ont à un moment ou à un autre employé le mot de *langage* et les termes associés, tels *style*, *figure*, *métaphore* et c'est toujours en rapport avec une activité de création. Mais le philosophe aussi, et les mathématiciens, et les physiciens enfin.

Dans le texte de sa réception à l'Institut jurassien, Jean-Jacques Loeffel présente sa discipline, la physique théorique, dans un style de réjouissante eutrapélie. Il appelle *discursif*,

«suivant Ferdinand Gonseth» (dont il fut l'assistant), «l'aspect conceptuel, organisateur et interprétatif» de sa discipline. Et une espèce d'antienne revient régulièrement dans son propos: «tient en deux phrases, à qui comprend», «tient en une phrase, pour qui sait la langue», «en deux lignes pour ceux qui connaissent l'idiome». Dans une nécrologie de notre collègue récemment disparu, on lit une anecdote qui manifeste la part heuristique de cette langue irrémédiablement mystérieuse pour le profane et si parlante pour l'initié: «Il y avait des rencontres entre physiciens et mathématiciens à Strasbourg chaque année. Une fois, Arthur Wightman dit que son étudiant Barry Simon était convaincu que Carl Bender et Tai Tsun Wu avaient commis une erreur dans leur traitement de l'oscillateur anharmonique. Dans le train de retour en Suisse, Jean-Jacques prit une feuille de papier et, *en trois lignes*, prouva que c'était Simon qui se trompait. Cela a conduit à d'importants résultats sur les états liés de l'oscillateur anharmonique». Le nécrologue ajoute que notre physicien théorique était très amateur de littérature, de philosophie, de musique, d'art (le plus moderne, précise-t-il) et de vins blancs vaudois: autant de langages, dirais-je, quoique plus ou moins limpides.

Mais c'est que tous les créateurs, universellement, par leur langage, leur idiome, leur idiolecte, leur style propres explorent ou expriment un rapport particulier à la réalité qui les entoure, tâchant d'en rendre compte ou d'agir sur elle. Établir ce rapport, c'est créer; en faire connaître quelque chose à autrui, c'est agir en savant ou en artiste.

Nos artistes ont tous été les témoins de cette réalité du créateur, disant à l'occasion leur désarroi, leur combat. Jean-François Comment – qui le croirait devant son œuvre exubérante? – a créé dans l'angoisse, et cette angoisse fut quasi une *méthode de création*. A l'occasion de la remise du Prix des Arts, des Lettres et des Sciences du gouvernement jurassien, en 1986, il déclare:

*Ce prix m'est décerné pour des œuvres qui toutes sont le fruit de longues heures de travail dans la solitude de l'atelier, dans le doute toujours, et l'angoisse trop souvent. / Quand par hasard, au soir d'une journée de travail, l'espoir d'une réussite se manifeste, c'est la désillusion le lendemain en pénétrant dans l'atelier: il faut reprendre le combat avec la toile, chercher encore et encore. [...] C'était en 1949. L'angoisse était si forte qu'il me paraissait impossible de la subir longtemps encore. Je pensais aux peintres plus âgés que j'admirais: ils devaient avoir surmonté cela. Une vérité, ou un style, devait être trouvée, qui rendrait la vie disons normale. Eh bien non, ce doute fut toujours mon lot et je sais maintenant qu'il le sera toujours, et toujours plus fortement. Si Picasso pouvait dire avec superbe: «Je ne cherche pas, je trouve», je pourrais dire humblement «Je cherche et je ne trouve pas.»*

Peu après, dans le même texte, il exprime un sentiment qui nous intéresse fort ici et qui rejoint ce que j'ai écrit pour commencer:

*Je pense depuis longtemps que l'aventure de l'artiste et celle du chercheur scientifique sont très proches l'une de l'autre. Leur chemin est difficile. Plus ils avancent, plus ils arrachent de voiles les séparant d'une vérité espérée, pressentie, et plus celle-ci s'éloigne, plus le mystère s'amplifie. Ils progressent tous deux grâce à des connaissances, certes, mais surtout guidés par un instinct, par une sorte de prescience. Tous deux vivent d'espoirs suivis de sombres désillusions.*

Gérard Bregnard se donne une tâche moins douloureuse, en explorant non la réalité qui l'entoure, mais l'intérieure, ou bien alors une réalité rêvée. Et ce qui relie ces réalités autres au monde réel, c'est le symbole, entendons en l'occurrence une certaine

rationalisation des formes par lesquelles nous interprétons le monde. Une étude qui lui est consacrée s'intitule *Une géométrie du subconscient*<sup>2</sup>. Cet homme était intarissable devant ses tableaux ; ce devait être en 1964, j'avais dix-sept ans, et il m'expliquait son processus de création et sa signification : il peignait, me disait-il, en commençant à un coin du tableau et peu à peu le remplissant de formes colorées qui toutes avaient une signification bien précise. Plus de cinquante ans ont passé et je continue de me demander si cette *méthode* singulière était alors sérieusement ou plaisamment exposée : les titres que Bregnard a donnés à certaines de ses œuvres, notamment à ses sculptures, m'incitent à penser qu'il aimait beaucoup la plaisanterie pour tempérer son incessante *Grübelelei* ; ainsi, des outils en fer cloués sur un pan de porte (ou un volet ?) disposé horizontalement constituent « Le paysan irascible ». Quoi qu'il en soit, les témoignages ne manquent pas de la loquacité philosophante de Gérard Bregnard, et il est certain que la symbolique a été du début à la fin de sa production artistique la clef de son œuvre : vingt-cinq ans plus tard, dans le livre que je viens de mentionner, l'artiste explique en détail les symboles et la symbolique d'une œuvre alors toute récente, le *Polyptique* réalisé pour la chapelle du Collège Saint-Charles de Porrentruy<sup>3</sup>. Exemple remarquable d'une littérature métapicturale – à moins que le tableau de Bregnard ne soit de la peinture métalittéraire.

Coghuf était d'une autre sorte ; la création ne répondait chez lui qu'à des critères purement artistiques et se faisait dans l'énergie d'une lutte menée directement avec la toile : dans le grand livre bilingue qui lui a été consacré pour ses 65 ans aux éditions et aux bons soins de l'imprimeur Max Robert, Bruno Kehrlé écrit :

*L'atelier de Coghuf est un simple lieu de travail ou, pour être plus précis, d'élaboration. Il ressemble assez exactement à un chantier, avec son désordre apparent et sa crasse. Il n'y manque même pas la bouteille de vin et le verre. Nul lieu ne se prête moins à la contemplation. Que contempler ? Des œuvres ? Il n'en traîne que quelques-unes. L'artiste au travail ? D'abord, je crois bien que Coghuf n'aime pas qu'on le regarde travailler. Puis il faudrait s'entendre sur cette notion de travail. Je préfère celle d'élaboration. C'est qu'il est de plus en plus rare que, de cet atelier, sorte le produit fini. Celui-ci se fera ailleurs, en son lieu. Ici, il est étudié, préparé, mis au point. Ce travail rappellerait plutôt celui d'un auteur dramatique qui serait en même temps metteur en scène : concevoir le texte (au sens le plus étendu du mot) qui servira de support à la réalisation et à la présentation de l'œuvre, et le concevoir en fonction du théâtre où elle sera créée et du public auquel elle est destinée. – Point de départ donc, et non d'accomplissement. Ces projets de vitraux, ce n'est pas ici qu'il faut les regarder, mais à Bâle, à Soubey, à Moutier, à Peseux ou à St-Gall. Ce qui est dit de l'œuvre doit aussi s'entendre de l'artiste. – Mais cet atelier nous apprend aussi quels rapports Coghuf entretient avec la matière. Pastilles, godets, tubes, palettes, pinceaux, toiles, feuille de papier, crayons, quel peintre ignore ce matériel ? Il se retrouve chez Coghuf. Mais matériel n'est pas matière, par quoi il faut entendre ce dont notre monde est fait, ce dont sont faits les objets et les œuvres des hommes roches, feuilles, briques, pierres, bois – mais il faudrait énumérer toutes les humbles et splendides réalités de la création. Or la matière, chez Coghuf, est chez elle : on la voit partout installée, étalée, disséminée, omniprésente, informe. On s'y heurte du coude, du pied ou du regard. Allons-y d'un jeu de mots : la matière ici est première. Avant d'être artiste – et parce qu'il est artiste – Coghuf est artisan : il a le sens et la connaissance intime expérimentale du fer, du verre, du bois, du béton. Il sait comment les traiter pour les rendre efficaces et expressifs.*

<sup>2</sup> Roland Bouhéret, *Gérard Bregnard*, coll. L'Art en œuvre, Société jurassienne d'Emulation, 1990.

<sup>3</sup> *Op. cit.* p. 81

S'impose alors à moi l'idée de comparer cette évocation d'un atelier et de ce qu'il décèle de certains modes de production de l'œuvre d'art avec un propos de Rémy Zaugg. Dans un entretien écrit sans doute après coup, où il devrait être question des tableaux d'une exposition, l'artiste consacre dix pages à parler de son atelier, où se déroule l'enregistrement, et où il a accroché ses tableaux pour qu'ils puissent être vus par son interlocuteur. En voici une page époustouflante, qui prouve que ce peintre était également un écrivain au style sûr et inventif :

*Si je ne peignais pas et donc si je ne devais pas préparer des toiles sur lesquelles peindre, je ne verrais pas s'amonceler peu à peu des lattes et des éléments de châssis en bois éparpillés sur le plancher ou appuyés contre un mur ou dans un coin, des tabourets et des chaises, des marteaux, des règles en bois jaune, une équerre en acier, un double mètre bleu, des boîtes en plastique gris ou rouge clair pleines de clous ou de vis, des tenailles noires, des ciseaux, des tournevis à manche transparent jaune ou rouge vif pêle-mêle sur le plancher et des châssis montés posés contre les murs, ni ensuite des petites boîtes gris foncé de semences de tapissier, des chutes de toile de lin apprêtée, la pince noire servant à tendre la toile sur les châssis et des piles de toiles tendues, ni encore des bidons de couleur acrylique en plastique blanc avec des couvercles oranges ou bleu céruléen agressif, des bouteilles en plastique transparent à bouchon verseur noir contenant diverses masses colorées, un vieux carton rempli de tubes de couleur entamés plus ou moins pressés, tordus, vidés de leur contenu invisible mais comme présents sur les étiquettes colorées, d'autres tubes éparpillés au gré des circonstances parmi les autres choses, des poignées de pinceaux plantés poils en l'air dans des boîtes rondes, des chiffons tachés et salis, des feuilles ou des bouts de papier plus ou moins recouverts d'essais de couleurs ou de tons, des verres et d'anciens pots de café soluble ou de cornichons au vinaigre remplis d'eau propre ou colorée ou salie, des pinceaux et des brosses pleins de couleurs qui trempent dans de larges saladiers ou dans des pots en verre pleins de résidus de couleur séchée, et je ne verrais pas non plus croître le nombre des giclures, des éclaboussures et des salissures de toutes sortes sur les murs, entre les toiles et les autres choses. Étrange légende : le tableau qui appelle la plénitude d'un lieu vide occasionne, pour être, le désordre étouffant des choses qui s'anéantissent elles-mêmes dans l'encombrement qu'elles créent. Le tableau naissant génère la confusion qu'il rejettera lui-même, à un moment donné de sa constitution. La cause réfute son effet dans lequel elle ne se reconnaît pas. Le tableau condamne souverainement et sans indulgence ce qu'il a produit.*

Comme toujours chez Zaugg, la théorie sort de considérations toutes pratiques. Plus précisément, on voit l'évocation pittoresque (osons cet adjectif si peu zauggien), et cette espèce de logorrhée joueuse qu'elle développe, déboucher sur l'abstraction de la spéculation, analogue fascinant de l'abstraction vide et blanche de son tableau<sup>4</sup>.

Or il se trouve qu'une sorte de reportage photographique de Jean Daive, éditeur de la revue littéraire *Fin*, montre Rémy Zaugg pénétrant dans son atelier et y travaillant ; c'est l'artiste dans ses dernières années ; sa démarche est devenue lourde à cause de la progression de sa maladie, mais les attributs dont il parle dans ce texte écrit vingt ans plus tôt sont bien là.

Et il se trouve encore que ces photos, dans le numéro 20 de la revue *Fin*, sont suivies immédiatement de textes rédigés par le poète Charles Racine<sup>5</sup> lors de son séjour à

<sup>4</sup> Il s'agit ici de la série *Le singe peintre*, qui fait l'objet de l'entretien.

l'Institut suisse de Rome où il a forcément croisé Zaugg (qui était «hôte» à ce moment-là), où ils se sont forcément parlé, ont confronté leurs mondes, ont dû se comprendre profondément. La coïncidence de cette rencontre<sup>6</sup> me trouble infiniment, car il y a des traits communs entre leurs œuvres et des oppositions radicales entre leurs destins de créateurs. Zaugg fut un homme public et célèbre, quoique largement incompris, et un écrivain que la fécondité de sa production artistique n'empêchait pas d'écrire, bien au contraire, cependant que Charles Racine fut un homme reclus, qui ne communiquait qu'avec ses pairs, qui dix ans plus tard se retirera de plus en plus dans l'appartement où il mourra; Zaugg fut rapidement reconnu au niveau international, cependant que Racine, publié par les meilleures revues de poésie des années 60/70, reste encore complètement à découvrir par le lecteur de poésie d'aujourd'hui. Charles Racine, que je m'efforce et m'efforcerai de faire reconnaître comme un des poètes importants qu'a donnés le Jura, avait lui aussi son «atelier», c'était son appartement aux rideaux fermés, si j'en crois le témoignage du compositeur Gérard Zinsstag, qui fut son voisin et qui écrivit sur quelques-uns de ses vers une œuvre forte<sup>7</sup>. «Son appartement enfumé, où régnait un désordre accumulé au fil des années (une charrette trônait au milieu de sa chambre de travail!), était tapissé de plusieurs centaines de feuillets jaunies par le temps où étaient griffonnés des ébauches de poèmes.» Un autre témoignage parle des poèmes qui étaient disposés sur toutes les surfaces disponibles de l'appartement, pour que le poète pût passer rapidement de l'un à l'autre ou bien pour qu'il eût quasi toute son œuvre en permanence sous ses yeux.

Ces témoignages sont corroborés par ce que j'ai pu, grâce à un recensement exact des poèmes publiés par Charles Racine et par un examen des manuscrits en grand nombre laissés par le poète et archivés par sa veuve, reconstituer de la méthode de création fort singulière d'un poète gravement tourmenté. Issu d'un milieu où l'on ne sait pas ce que c'est qu'un livre, Racine écrit pourtant dès l'âge de quinze ans, trouvant immédiatement la formule de poème qu'il ne cessera de pratiquer pendant cinquante ans; après une sorte de prospectus intitulé *Sapristi*, il publie un premier livre, *Buffet d'orgues*, puis des poèmes dans les revues les plus prestigieuses du moment, en France; mais tous les poèmes proviennent de son livre ce qui n'a pas empêché le poète de les retravailler encore après ces publications. Les brouillons et les tapuscrits montrent certes la difficulté de la gestation, mais plus encore l'exigence de l'écriture; le mode de publication par reprises de poèmes déjà publiés ne manifeste donc pas l'infécondité, il montre l'insatisfaction qui persiste, le besoin de vérifier la justesse de l'expression dans tous les détails, l'impossible perfection poursuivie, jamais atteinte. En 1975 paraît *Le sujet est la clairière de son corps*, chez Maeght (avec des eaux-fortes d'Eduardo Chillida), qui marque une sorte d'apogée dans la «carrière» de Racine; mais tous les poèmes de ce livre ont été publiés antérieurement, soit dans *Buffet d'orgue*, soit dans des revues, soit même dans le livre antérieur et dans des numéros de revue. Enfin, quelques textes publiés après ce petit livre majeur seront

<sup>5</sup> Charles Racine (1927-1995), alors dans la force de son talent, mais isolé, ne savait sûrement pas qu'il y eût un Institut jurassien. Nommons-le membre à titre posthume, dans ces pages et juste le temps qu'il faut pour les lire.

<sup>6</sup> Coïncidence, vraiment? Il n'est pas impossible que Jean Daive, qui a connu Racine aussi bien que Zaugg, ait su que ces deux hommes s'étaient rencontrés à Rome.

<sup>7</sup> On en trouvera une présentation, la partition complète et même un enregistrement sur le site du compositeur : <http://www.gerardzinsstag.ch>

encore repris de *Buffet d'orgue*. Tout ce qui a été publié d'abord, et tout particulièrement le recueil *Buffet d'orgue*, constitue une sorte de magasin dans lequel Racine puise pour d'autres écritures, pour d'autres publications. Le corpus poétique n'est pas seulement l'ensemble des poèmes, il est cette masse d'énoncés qui lui procure aussi une sorte de *magma poétique*, si l'on veut bien attribuer un sens positif à une telle expression. Le poète y restera fidèle, vu qu'il retravaille toujours ses/ces textes, et retravailler signifie alors remettre dans un autre ordre, ajouter ici ou là un titre, mettre des italiques ou les enlever, ôter un morceau pour le reprendre ailleurs, tâcher de donner enfin un *ordre* à ces unités réunies. Presque rien n'est jamais jeté: une fois qu'il est publié, le texte fait partie définitivement du corpus.

En même temps, la réutilisation de morceaux de textes pour composer par centons d'autres textes induit que la notion de *poème* est toute particulière ici. Cela est d'autant plus étonnant à observer que presque tous les textes de Racine portent une date. Ces dates, qui isolent un moment de la production poétique, devraient constituer le fruit de ce moment en texte stable – il n'en est rien: si beaucoup de poèmes de *Buffet d'orgue* sont repris dans *Le sujet est la clairière de son corps*, s'il ne s'y trouve quasi pas de poèmes nouveaux, si la plupart de ces poèmes sont repris dans des revues, et souvent des années plus tard, si tous les poèmes publiés dans *Sapristi*, puis dans *Buffet d'orgue* et/ou dans *Le sujet est la clairière de son corps* sont repris, sans exception, dans les manuscrits qui sont à la base de *Légende forestière*, alors une des questions qui se posent à propos de l'œuvre de Racine est celle de *la possibilité même du livre de poésie*: on n'y rencontre que le recueil et donc *une espèce de fatalité de l'anthologique*. Singulier, unique pourtant reste ce processus de création qui consiste à puiser toute sa vie dans un corpus de textes rédigés dans une période, précoce, de grande fécondité.

Le texte étonnant et radical de Rémy Zaugg trouve un autre écho: chez Tristan Solier, qui fut lui aussi peintre, littérateur et théoricien (de manière plus secrète et moins féconde en ouvrages), et plus encore un penseur inapaisable et torturé des processus de la création. Sa dernière œuvre, *Arcanes in quarto*, est un album de dessins assortis de textes réflexifs, comme le fut toute sa production. Réalisé en 1997, soit un an seulement avant la mort de l'auteur, publié par ses amis après sa mort, ce livre avait une intention personnelle et intime (c'était un cadeau pour sa femme), mais il rassemble et synthétise fougusement, dans une angoisse qui n'exclut nulle exubérance, les préoccupations de peintre qui furent celles de Solier durant toute sa vie créative et dans tous les genres qu'il pratiqua (en particulier la photographie).

Certaines planches, au demeurant, auraient pu constituer des réponses à l'enquête proposée à nos membres en 2013. Le grand sujet en est la création, parfois tout à fait explicitement. L'une des premières constate qu'*atelier* et *réalité* sont une «anagramme ambiguë» et qu'*irréalité* serait plus proche de la vérité. L'atelier, dit la planche suivante, est «enfer et paradis, lieu de toutes les confrontations de tous les vertiges de tous les échecs. Tour à tour piste d'envol et lieu de crash où je compte mes débris. [...] J'y dénombre mes émerveillements, mes confusions, mes rêves. Antre de la vie intérieure, flamme et feu de la découverte, alliance secrète avec le hasard qui suinte de partout et me dérouté avec grâce. Dernier voyage possible, nécessité première, forge de vie.»

Plus bas, l'atelier revient à propos de la lumière, qui «y parvient par une imposte ouverte entre deux poutres et me propose, sans fin, un éclairage très contrasté où le clair-

obscur domine» (et je note que Zaugg, dans un autre passage du texte dont j'ai cité un extrait, évoque la lumière froide, impersonnelle mais très régulière qu'il obtient la nuit dans son atelier, cependant que la lumière plus chaude et accueillante du jour exerce une séduction mauvaise; et que Charles Racine a lui aussi bien des difficultés avec la lumière du jour). Mais l'obscur peu à peu l'emporte, l'obscur «proche parent de l'illisible, de l'indéfini» – de la mort que l'artiste sent approcher. L'atelier revient enfin dans des planches où sont dessinés des cadres vus de derrière, posés contre un mur, et surtout les outils du peintre, qualifiés de «Fantômes de médiateurs en résidence permanente dans mon aire de travail» (ce sont crayons, stylo, gomme, cutter, flacon d'encre, colles, spray-briquet), de «Médiateurs pointus» (des plumes), de «Médiateur en fin de droits dans l'attente d'une chance de survie» (un tube vide de bleu d'orient et de marque Talens), de «Médiateurs d'appoint» (des pinceaux).

Les dernières planches de l'album sont un hymne à la création, qui est en art «la dimension nécessaire», car «elle questionne, elle intrigue, elle dérange, elle inquiète, elle ouvre la voie. Mais d'où vient-elle? Confluent du conscient et de l'inconscient. Capture du rêve dans les filets de la pensée. Intrusion de l'invisible dans le visible. Métissage de toutes sortes. Confrontation, transgression, aventure, navigation sans boussole, hors-piste, enfer & paradis, ne procédant que du vécu, elle n'existe qu'à travers un recours au non-savoir à la faveur d'un certain égarément, la création entretient la vie de la vie». Cette dernière phrase (ici reconstituée) est bien plus dessinée qu'écrite et donne lieu aux trois dernières planches: chez Solier, la théorie ne se dissocie jamais du geste créateur, l'écriture et le dessin sont une seule et même activité gestuelle, et leur dialogue est toujours en acte.

\*\*\*

Créateurs jurassiens, création dans le Jura. Un Fernand Gigon (membre fondateur), un Grock (qui ne fut pas de l'Institut), qui transportèrent dans toute l'Europe, pour l'un, dans le monde entier, pour l'autre, quelque chose de notre Jura, auraient pu apporter ici la touche vraiment internationale. Mais le clown Wettach a créé ses plus fameux gags par les heureuses rencontres de la sérendipité (c'est ce qu'il avoue dans ses souvenirs, certes avec d'autres mots)<sup>8</sup> et le grand reporter n'a pas laissé que je sache de témoignage sur ses modes de création. En revanche, journaliste devenant régulièrement écrivain, il aura su faire acte de création durable en écrivant des livres qui fixent dans un acte réflexif les observations instantanées que reflètent ses articles dans les journaux les plus prestigieux du monde et lors d'émissions de télévisions vues par des millions d'Américains.

Non, nous ne serons pas passés par ce Jurassien, de très loin le plus lu et le plus vu au monde, ni par cet autre Jurassien qui subsiste dans la mémoire collective bien au-delà de nos frontières. Mais allant d'un éditeur internationalement reconnu à un créateur qui le fut ici seulement, nous aurons parcouru, par élection sélective et par un sondage livré au hasard, cinquante ans de réflexion des Jurassiens sur la création, et de leur pratique.

L'intérêt de ce cahier comme de mon panorama très fragmentaire, est de montrer que même dans une région aussi limitée que la nôtre, on peut trouver, directement ou par analogie, bien des modalités de la création, et de l'exaltation ou de la délectation morose qu'elle produit.

<sup>8</sup> Il est piquant de noter que la couverture du livre posthume de Tristan Solier est un montage à partir d'épreuves des mémoires de Grock, publiés par l'artiste à l'enseigne de ses éditions du Pré-Carré.

C'est avec une certaine émotion que j'ouvre ces Journées d'étude 2016, car ce seront les dernières que je présiderai: lors de notre prochaine AG, nous élirons un nouveau président.

Je voudrais d'abord remercier du fond du cœur notre très chère secrétaire générale, qui a pris en charge l'organisation matérielle de cette manifestation, organisation toujours plus lourde que ce que l'on pourrait croire, qui demande beaucoup de doigté et d'investissement. Le programme de ces Journées découle pour sa plus grande part du lieu qui a été choisi pour nous réunir. Même si nous nous trouvons pour l'heure à Tramelan, le lieu symbolique de notre rencontre, où nous nous retrouverons demain, est Bellelay, et je voudrais nous y transporter par l'esprit immédiatement.

Car Bellelay est de toute façon un lieu vraiment symbolique pour les Jurassiens, mais il est surtout un lieu réel, où l'esprit souffle, de toute évidence. Nos Journées d'étude 2003 ont eu lieu ici; Gérard Bregnard venait de mourir, il y avait une exposition Jean-François Comment dans l'abbatiale. Je n'étais pas retourné à Bellelay depuis mon adolescence, et le souvenir qui me restait était celui d'un *Requiem* de Mozart interprété dans l'abbatiale par le Chœur des Jeunes du Jura, et tout s'associait alors pour que ce souvenir fût très fort. Mais ce que j'avais oublié depuis mon adolescence, c'était ce lieu, justement, qu'est Bellelay. Que pût surgir à cet endroit quelque chose d'aussi somptueux que ces bâtiments monastiques, c'était ce qui me frappait en 2003. La monumentalité, mais aussi l'élégance et la noblesse de l'espace commandaient toute mon attention et mon émotion, m'éloignant même des tableaux pourtant si célébrés de notre collègue. À l'extérieur, je pensais que ce lieu devait avoir été, au moment de la fondation de l'abbaye, un de ces déserts que cherchaient à coloniser alors les âmes pieuses pour envoyer à Dieu les prières les plus sincères possible.

Mais que ce désert, prétendu ou réel, soit devenu peu à peu, et sûrement et prestigieusement un véritable carrefour spirituel et culturel, carrefour de routes qui venaient de très loin et repartaient bien loin, c'est ce que les historiens savent depuis longtemps et que le colloque organisé par la Société jurassienne d'Emulation en 2014 a hautement confirmé. Et Dieu merci, depuis que cet espace prestigieux a été rendu, fin des années 50, à sa splendeur du dix-huitième siècle, il s'en est passé des choses! Plus culturelles que culturelle, soit, mais pour bon nombre d'entre nous, le culturel dans sa signification la plus éminente tient lieu de spiritualité, le culturel est à Bellelay une façon de mémoire du culturel d'autrefois, ou un écho parfois très fort. Des expositions d'art prestigieuses, et surtout des manifestations de l'art le plus avancé, avec un contraste parfois très vif mais toujours nourricier entre les installations et le cadre architectural, sont venues prouver que l'esprit souffle vraiment où il veut. C'est que la charte de ces expositions a voulu dès le début que les installations entrent en dialogue avec l'espace qui leur sert de cadre, avec son esthétique, avec son architectonique, avec ce qui dans cet espace blanc et nu rappelle le souvenir du culte à Dieu qui s'est déroulé là pendant près d'un siècle. Et c'est pour moi une grande fierté qu'un des moments les plus marquants, sous ce rapport, ait été l'exposition de notre collègue Romain Crelier, en 2013, dont on peut avoir un aperçu dans notre cahier publié en 2014: de l'huile de vidange, à savoir le matériau à la fois le plus moderne et le moins noble qui soit, celui dont on peine parfois

à se débarrasser et qui a servi récemment à Genève à de pénibles actes de vandalisme, de l'huile de vidange remplissait des bacs aux courbes vraiment baroques, et sur cette surface noire se reflétait l'espace baroque de l'abbatiale, de sorte que le contenant de l'exposition devenait son contenu. Oui, l'art conceptuel peut atteindre au sublime. Dans un autre domaine, la construction d'un orgue est venue voici quelques années faire souffler ici plus que jamais l'esprit de la musique.

Aujourd'hui pourtant, et c'est ce qui est particulièrement intéressant pour le président d'une société telle que la nôtre, qui prétend couvrir non seulement tous les aspects du savoir, mais aussi toutes les facettes de la culture de l'honnête homme, Bellelay s'offre à notre considération sous au moins cinq aspects, qui tous seront présents dans nos propos ou dans nos actions de cette fin de semaine: un aspect spirituel par le souvenir d'un monastère, et un aspect historique par l'inscription des activités de ce monastère dans notre histoire – deux aspects dont nous entretiendra peut-être Jean-Claude Rebetez, un aspect architectural par la splendeur des bâtiments et l'intérêt, que réinterprétera l'historien d'art Clément Crevoisier, un aspect psychiatrique – en voie de cessation, à ce que je me suis laissé dire – et un aspect gastronomique, enfin, par l'exceptionnelle tête de moine. La tête de moine, déjà présente – qui l'eût cru – dans notre dernière publication, le cahier consacré à la création, où un physicien, un des deux qui furent aussi présidents de l'Institut, a comparé la girolle au boson de Higgs (et je cherche encore aujourd'hui la véritable connexion entre les deux) – la tête de moine donc sera célébrée demain, à l'heure de l'apéritif. Nul besoin d'en dire plus. Spiritualité, histoire générale et histoire de l'art seront prises en charge tout à l'heure par notre collègue Jean-Claude Rebetez et demain par Clément Crevoisier, que nous avons eu le plaisir d'entendre nous parler de Rémy Zaugg, l'année dernière (c'est dire la diversité des facettes de ce jeune chercheur). Tous deux sont venus ici précédés, si j'ose dire, par le volume des actes du colloque dont j'ai parlé. Cette présence doit également symboliser nos rapports amicaux avec la Société jurassienne d'Emulation. Le pan psychiatrique, celui qui fut, hélas, pendant des décennies, le seul qui fût encore rattaché à Bellelay, à une époque où l'abbatiale était un vaste hangar proche de l'état de ruine, et où l'on avait donc oublié qu'il y eût jamais eu une autre activité que celle des médecins, des soignants et la douleur des patients. Cet aspect sera présent dans l'exposé que nous fera demain Marion Graf sur les relations de Robert Walser avec Bellelay. Robert Walser, l'un des plus grands écrivains que la Suisse ait donnés au siècle dernier, dont Marion Graf est une spécialiste, et la traductrice attitrée en français. La psychiatrie sera présente également tout à l'heure, au gré de la lecture de *Zouc par Zouc*, petit livre épatant fait de morceaux qui sont autant de souvenir, et dont le seul texte un peu long, intitulé «L'asile» évoque le séjour qu'Isabelle von Almen a fait à Bellelay en tant que patiente, et pendant 18 longs mois. Ce livre ne vaut pas seulement, à mon sens, comme témoignage que comme vraie valeur littéraire, tant du fait que Zouc a trouvé lors de ce séjour quelques modèles pour ses personnages inoubliables, que du fait que les souvenirs de Zouc (souvenirs récents, car elle n'a guère plus de vingt-cinq ans lorsqu'elle se confie à Hervé Guibert, lui-même âgé de vingt ans), que ces souvenirs peuvent être pour certains partagés par nous tous ici, tout en étant très personnels, et tous révélateurs d'une personnalité qui s'affirme originale, mais aussi douloureuse dès son plus jeune âge. Cela étant dit, je ne sais pas s'il y a un rapport entre Bellelay et les travaux de notre nouveau membre Bernard Lachat. Peut-être pas directement, mais il y forcément un bout de nature pas très éloigné géographiquement où la science et, dirai-je,

la philosophie de notre collègue biologiste et ingénieur se seront manifestées. Je ne vais pas introduire autrement Bernard Lachat, vu qu'il nous a été présenté lorsqu'il a été élu membre de l'Institut jurassien.

Et je crois surtout qu'il va se présenter lui-même, ayant l'intention de nous parler de son parcours professionnel et scientifique. En tant que Jurassien de naissance et président de l'Institut, je voudrais dire que je suis fier de compter désormais comme collègue un homme aussi éminent. M. Lachat n'est pas seulement connu dans le monde entier, de par les travaux qu'il a réalisés dans bien des endroits, il y est surtout connu de manière extraordinairement positive. Car partout où il est actif scientifiquement et techniquement, Bernard Lachat fait du bien, et quand il a fini son œuvre, tout le monde lui est reconnaissant de ce qu'il a fait. En tant que membre de l'Institut issu du monde des sciences humaines, je voudrais dire combien la visite du site internet de l'entreprise Biotec a été un émerveillement. On a envie de s'arrêter à chaque image, de lire en détail chaque explication des réalisations, on rêve surtout, car on est persuadé de bout en bout qu'ici, la science et la technique sont au service de notre environnement vital, sont coalisées pour rendre à notre cadre naturel ses sites propres et originaux chaque fois que c'est possible. Ici le progrès est patent, mais il est là pour revenir chaque fois à quelque chose dont l'authenticité est étrangère à notre culture, dont la vérité est originelle.

## Hommage de Jean Kellerhals à André Wyss

Notre ami André Wyss, ancien Président de notre Institut, nous a quittés le 9 novembre 2018 à l'âge de 71 ans.

Né à St Ursanne, André obtint sa maturité au Lycée cantonal de Porrentruy et fit ses études de Lettres à l'Université de Genève. Sa thèse sur Rousseau est publiée en 1988. Après ses années d'assistantat à Genève, il est nommé professeur à la Faculté des Lettres de Lausanne en 1987. De son mariage avec sa chère Danielle naissent deux filles, Emmanuelle et Marie. Sur le tard, Danielle et lui viennent s'installer dans le beau village genevois de Dardagny, dans une vieille maison vigneronne, héritage familial, qui leur va si bien.

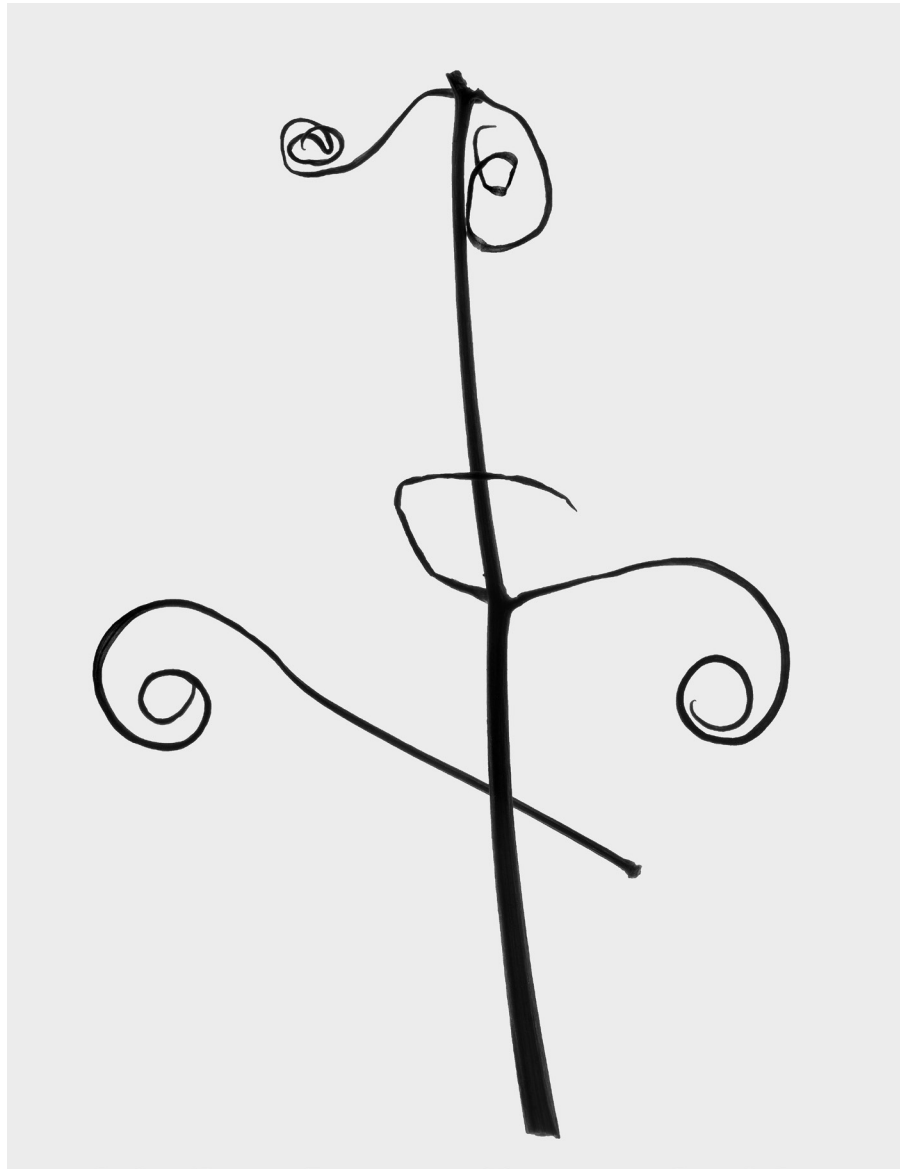
Mais permettez-moi, pour cet hommage ému, de quitter le style du Dictionnaire jurassien pour vous parler de l'homme tel que je l'ai connu et aimé.

Ce qui me frappa emblée, ce fut l'élégance.

Celle du propos d'abord, où la recherche du mot juste ne le cédait qu'à celle de l'exacte concordance des temps. Avec lui, que de concours, de défis, voire de débats sur l'imparfait du subjonctif, sur l'usage du plus-que-parfait dans le récit, sur la syntaxe. S'y affrontaient deux thèses: Celle voulant que ces complexités retorses éloignent de la justesse et de la force des faits et sentiments relatés; celle au contraire affirmant que cette précision chirurgicale du langage avait, en matière d'expression, des vertus analogues à celle du microscope électronique, à savoir une puissance de révélation extra-ordinaire. Il était fervent partisan de cette dernière. Mais, loin de la préciosité, de l'affectation, il était plutôt gourmand de la capacité poétique - c'est-à-dire créatrice - du juste langage.

Elégance que l'on retrouvait, dans des registres différents, dans sa lucide passion pour Proust et dans l'exaltation que suscitait en lui la poésie de Philippe Jacottet. (Voyez l'en-tête de son faire-part mortuaire: Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste, enveloppé dans la chevelure de l'air, je ne vois presque plus rien que la lumière, les cris d'oiseaux lointains en sont les nœuds...). Elégance que l'on retrouve encore dans son bel ouvrage «Eloge du phrasé», qui prend place dans les très beaux essais du rapport entre Verbe et Musique, thème auquel il consacra une partie essentielle de son œuvre de « mélomane professionnel ».

Elégance du cœur ensuite. Il savait, en amitié, l'exacte balance entre réserve et partage, entre silences et bourrasques, pour que s'épanouissent les fleurs de l'amitié. Il s'offrait, particulièrement les derniers temps, dans sa vérité la plus nue, mais sans jamais étouffer ou noyer son interlocuteur sous le poids de ses sentiments, de ses souffrances. Il était pudique dans sa générosité. Cette juste mesure suscitait, dans les derniers dialogues que nous eûmes, des sortes de fulgurances, d'étranges lumières comme issues des profondeurs du noir. L'obscurité diaphane, dit si bien Françoise Matthey. Des ouvertures paradoxales, pour un matérialiste, sur un absolu, un feu originel, où se fondent les êtres, les musiques et le verbe.





C'était certes un chercheur, un homme de bibliothèque, un analyste précis, raffiné et puissant. Mais il avait tout autant la passion de communiquer. Avec quelle gourmandise – il n'y a pas d'autre mot – parlait-il de ses derniers cours sur Proust à l'Université des seniors à Genève. Il aimait s'entendre – non pas s'écouter! – comme il aimait ses étudiants. On sentait que la connaissance était pour lui un moyen très efficace d'entrer en contact avec autrui, de communier en quelque sorte, et de s'élever ensemble. La religion – ce qui unit – c'est la connaissance. C'était le contraire du rat de bibliothèque avare, du Diogène accumulant pour lui seul, du «sachant» hautain seul dans sa hauteur. L'homme de parole et l'homme de cœur, l'homme de partage, se rejoignaient, et c'est cela qui fait le bon pédagogue. Le bon professeur, c'est une passion savante.

Homme d'engagement, il présida jusqu'à la fin l'Université des Seniors à Genève. Nous tîmes même le dernier Conseil de fondation de cette Institution dans sa chambre de grand malade. Il présida – avec quel charisme! – l'Institut jurassien. Il fut, à Lausanne, Doyen de sa Faculté des Lettres. Il dirigea la production de l'Anthologie jurassienne, et tant d'autres Entreprises. Il fut des experts de la maturité au Lycée cantonal de Porrentruy. Cette frénésie d'engagements avait certes pour moteur un sens citoyen aigu, nul n'en doute. Mais elle se nourrissait aussi, me disait-il, du besoin d'exorciser la mort. Gravement malade depuis quinze ans, il trouvait dans l'engagement une parade – dans les deux sens du terme: esquive et triomphe –, une parade efficace à l'obsédante menace de la maladie chronique. Son élégance, ici, tenait dans ces multiples pieds-de-nez adressés aux tumeurs.

La Connaissance et le Cœur unis dans l'Action: ce fut un honnête homme! Pourquoi faut-il qu'il parte aussi tôt, au seuil de la vieillesse, alors que l'amitié, débarrassée des contingences professionnelles, des masques sociaux, peut enfin s'épanouir? Son départ me laisse, comme à quelques autres, une sorte de béance, par où s'écoulent du sens, de la vie, de la joie. C'est plus que du chagrin. C'est une âme, un peu la nôtre, qui s'en va ailleurs. Mais où? Mais où?

Je laisse la parole à Françoise Matthey:

*Son regard se désembue dans la danse pourpre des feuilles  
Il ne sait si mourir fait mal  
mais déposant tout ce que l'on doit perdre  
il accueille  
au pied de l'arbre séculaire  
l'inéluctable de sa disparition  
pour approcher  
vivant  
la mort*

Adieu, très cher André. Tes amis de l'Institut jurassien te remercient: jusqu'au bout, tu fus plus que parfait!

Jean Kellerhals