

La Peinture : pour renouer avec l'Histoire comme avec Soi, malgré l'inadmissible ?



Marc Quaghebeur

Archives et Musée de la Littérature

marc.quaghebeur@aml-cfwb.be

Je ne reconnais aveuglément, et obstinément, comme seule règle archi-éthique, que le refus d'humilier, le soin et le souci de ne pas humilier.

Philippe Lacoue-Labarthe, *La réponse d'Ulysse*.

Reçu le 11-04-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Livrer les éléments personnels et génétiques qu'un auteur est en mesure de fournir à l'égard de sa création constitue le cœur de cette communication dans laquelle Marc Quaghebeur interroge la place et le sens de la peinture dans l'ensemble de son œuvre poétique et fictionnelle. Il le fait aussi bien à travers son histoire familiale qu'à travers ses relations avec tel ou tel plasticien ; puis le donne à voir dans plusieurs de ses textes. Il montre en outre le lien profond que le pictural entretient chez lui avec l'historique ; avec ce qu'il permet d'atteindre en deçà et au-delà des mots, et qui concerne particulièrement la tragédie du ^{xx}e siècle.

Mots-clés : Genèse, Shoah, Deuxième Guerre mondiale, Peinture, Léopold Szondi, Tournai, Sarah Kaliski, Marc Trivier, Le Titien, Belgique, Charles Quint

Painting: to reunite with the History as with Self, despite the inadmissible?

Abstract

In this paper, Marc Quaghebeur investigates the question of the delivery of personal and genetic elements, which an author is capable of supplying towards his creation. He questions the place and the sense of the painting in his whole poetic and fictional work. He makes it as well through his family history as through his relationship with such or such painter, and then he shows them in several of his texts. He shows besides the deep link which the pictorial maintains in his work with the history; with what he allows to achieve on this side and beyond the words, which is particularly relating to the 20th century's tragedy.

Keywords : Genesis, Shoah, World War II, Painting, Léopold Szondi, Tournai, Sarah Kaliski, Marc Trivier, Titian - Belgium, Charles V

En amont de ma vie ; et à côté du mythe belge

Sans doute, au départ de ma fascination picturale, y a-t-il quelque chose qui se trouve en rapport avec la cité détruite. De Tournai, ma ville natale¹, je reprends d'ailleurs des images de ruines dans mes *Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A) ; et je demandai très tôt à Jean-Claude Maton², l'ami plasticien des années 1960-1970, de m'en faire une sanguine. Je l'ai installée, après le décès de mes parents (elle se trouvait dans la salle à manger), dans mon bureau. Je compte toujours les chantiers en friche (il en reste alors que les bombes sont tombées il y a plus de septante ans). Ce type de destruction hante l'arrière-fond d'un des tableaux majeurs du peintre que j'ai inventé dans mon roman *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A) : *Never More*. Dans le roman, cette œuvre se révèle décisive pour les deux femmes (Milena Lilienfeld et Élisabeth de Hauteville) essentielles de la seconde partie de la vie de ce peintre, Ernest De Cormois. Même si les ravages que métaphorise sa toile sont bien plus larges que ceux de la ville détruite.

Je passe pour un homme des mots (j'ai en effet manifesté, dès ma première enfance, des appétences verbales qui amenèrent les miens à croire que je deviendrais avocat). Si j'éprouve un réel bonheur du langage, j'ai toujours ressenti également sa faiblesse rhétorique (ou ontologique ?) ; sa faille à laquelle répondent aussi bien la faconde que le mutisme. Faiblesse pour ce qui est, du moins, d'atteindre sous le mot - et par lui - l'essentiel, ce qui est logique dès lors que l'on accepte la coupure constitutive de la parole telle que Freud l'a montrée. Ce dont je parle touche donc à la blessure profonde de l'être comme au besoin de contact foncier - au sens presque szondien du terme.

Ce n'est donc pas un hasard si les poèmes du *Cycle de la Morte* (Quaghebeur, 1979, 1983, 1987 A, 1988, 1990) cherchent à atteindre avec des mots, sur une page dénudée, quelque chose qui soit aussi de l'ordre du visuel, de la contemplation et de l'attente silencieuses. Dans l'édition princeps des *Oiseaux* (Quaghebeur, 1988)³, celle qu'accompagnent deux aquarelles de Serge Vandercam, les dix poèmes imprimés sur des feuilles de format 48 x 32,5 cm, peuvent être vus et lus presque simultanément. L'approfondissement textuel peut donc y être comparé à celui d'un tableau. La présentation du livre s'était déroulée, le 17 février 1988, dans un local du 23 rue Léopold, près du Théâtre de la Monnaie : aquarelles et poèmes, encadrés de la même façon, y faisaient fort bon ménage. Et comme c'était jour de carnaval...

Il ne s'agit pas pour autant, chez moi, de faire concurrence à la peinture ni de faire accroire à quelque chose qui y ressemblât ou s'y substituât. Mais de réaliser avec les mots - tentatives que Rimbaud ou Mallarmé ont menées au XIX^e siècle, et ce n'est pas pour rien que tous deux m'ont fasciné⁴ - une condensation qui les sortît du babil (rhétorique, romantique, moderniste ou médiatique) ; qui leur permît d'approcher de ce qui compte mais échappe toujours si l'on cherche à s'en saisir. Ce quelque chose doit et peut s'ouvrir, comme dans un suspens (*alèthéia*, disaient les Grecs). En quoi

ma démarche me paraît différer de celle de nombreux écrivains belges francophones hantés, fût-ce par devers eux, par le mythe de la Flandre littéraire et picturale. Mon rapport au pictural me paraît différent.

Pourquoi la peinture - je ne parle pas de tout ce qui est peint, mais de la peinture qui est art⁵ - a-t-elle occupé cette place dans ma vie, comme dans mon œuvre, en dehors de toute mythologie identitaire ? Et pourquoi paraît-elle répondre, pour quelqu'un d'aussi hanté que moi par l'Histoire, à ce qui d'Elle échappe aux discours (à ce qui, à travers la peinture, porte plus loin que les mots) ?

Je ne suis pas assuré de pouvoir répondre (entièrement, du moins) à de telles questions que des critiques auront à affronter. Je me contenterai donc d'avancer quelques pistes avant d'énoncer quelques faits. Je verrai ensuite comment cela se modalise dans certains de mes textes.

Prolongements d'une enfance et d'une jeunesse

La guerre, et l'indicible de la Seconde Guerre mondiale, l'abject absolu et inqualifiable qu'est l'extermination des juifs d'Europe par les nazis, a très certainement joué un rôle majeur dans cette singularisation qui est la mienne. Elle est palpable dans certains de mes textes. Le chant central de *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A) est consacré à la Shoah, à l'horreur sans nom. L'œuvre plastique et politique du personnage central de mon roman, Ernest De Cormois, ne peut se comprendre sans la révélation dans sa propre vie - et très tôt - de l'ignominie nazie. Sa toile la plus importante - son retable d'Issenheim - s'intitule *Les Juifs de Vienne*. Après quoi, il peut tirer sa révérence. Il a silencieusement porté cette toile et cette scène pendant cinquante-quatre ans.

La formule prêtée à Adorno (« Comment écrire après Auschwitz ? ») m'a toujours interpellé ; je ne l'ai jamais prise pour autant comme un handicap ou un interdit. Elle me paraissait en effet être la seule à laquelle il fallait répondre concrètement. Le titre du livre de Neher, *L'Exil de la Parole, du silence biblique au Silence d'Auschwitz* (Neher, 1970), m'avait également frappé dans ma jeunesse, en ce qu'il marquait la blessure et la déportation de la langue (alors que celle-ci m'a toujours prodigué, je le répète, tant de joie ; et que je suis foncièrement étranger au concept d'insécurité linguistique - cher à Jean-Marie Klinkenberg - censé caractériser notamment la Belgique). Paul Celan⁶ a bien évidemment répondu - et avec des mots - à ce défi. Il fut sans doute le poète de l'après-guerre qui m'a le plus habité.

Me fallait-il dès lors plus que le tracé des phrases, de ces mots, souvent plus éructés que dits, qui avaient pu meurtrir à ce point tant d'individus et en rendre fous tant d'autres ? L'évidence et la jouissance des mots ne suffisaient pas en tous les cas. La

Forme - c'est-à-dire la Littérature - constitue déjà à soi seule, une forme de réponse. Mais il fallait pouvoir retisser en outre de la matière ; afin de pouvoir vivre et aimer.

La peinture constitua sans doute très tôt pour moi cette réponse, ou y participa, à côté du pouvoir et du manque des mots. Elle permet en effet de faire silence. Du moins la peinture qui ne se prend pas la tête ou ne se fait pas avec les idées, permettant tous les discours du néant - ce qui allait hélas proliférer à la fin du XIX^e siècle, dans les décombres d'une civilisation et les avancées de l'imposture néolibérale (ce qui est tout sauf un hasard). Sans qu'elles soient pour le moins géniales, j'avais regardé, enfant, les toiles qui se trouvaient dans la famille, avec un œil singulier. Je les avais contemplées dans leur matière et leur texture. Je n'en parlais jamais. Je contemplais. Je m'absorbais.

La ville et le monde dans lequel je suis né font, il faut le préciser, partie du bassin janséniste (c'est aussi celui de Pierre Jean Jouve que j'ai rencontré, et dont j'ai admiré l'exigence de l'œuvre). Cette structure morale et mentale nous a marqués très profondément, quelles qu'aient été les obédiences de nos parents. Dans ces régions, la structure janséniste continue de déterminer les comportements des uns et des autres. Et d'autant plus que la question n'est évidemment plus celle des débats religieux du XVII^e siècle, mais de la force et de la puissance, souvent inconscientes, de cette structure.

Qui dit janséniste songe bien évidemment à Pascal, mais pourrait tout autant évoquer l'admirable musique de monsieur de Sainte-Colombe, redécouverte par Pascal Quignard (autre janséniste notoire). Celle-ci me bouleversa dès la première écoute. L'on pourrait aussi songer à la peinture de Philippe de Champaigne, qui donna à la fois le célèbre portrait en pied du cardinal de Richelieu mais aussi les trois faces du visage de l'homme qui fit la France moderne - tableau conservé à Édimbourg, d'une acuité exceptionnelle. L'âpreté du surmoi et de la quête janséniste s'exprime - se touche, pourrait-on dire ; se resserre et se diffracte - dans la musique de monsieur de Sainte-Colombe. Elle y redevient palpable et, en un sens, habitable. La peinture, pour moi, se situe quelque part dans cet ordre-là. Mais avec quelque chose en plus, du côté de la matière ; de la dialectique épure/matière.

Ma mère, comme ma grand-mère paternelle, femmes austères et de caractère, qui entretenaient toutes deux des rapports d'aise avec la langue, pourraient bien avoir joué un rôle important dans ce tropisme. À travers leur goût pour ce qui était beau, bien sûr ; pour l'harmonie des tons, plus particulièrement, sans doute y a-t-il plus. Quand je décidai, un peu avant mes vingt ans si je ne m'abuse, d'acheter une lithographie d'Alfred Manessier⁷, mon père - qui ne s'y opposa pas, je dois le préciser - se montra toutefois surpris de mon comportement, le premier qui constitua de ma part un rapport personnel à l'argent (je l'avais reçu pour qu'il soit épargné). Ma mère, en revanche,

applaudit des deux mains. La scène qui, dans *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A), voit Élisabeth de Hauteville se précipiter sur la toile d'Ernest De Cormois, *Never More* - toile qui ne la quittera plus - et la faire emporter chez elle derechef, n'est, en un sens, qu'une amplification et une transposition d'un acte de ma mère (à la fin des années 1970, début 1980) à l'occasion d'une des Biennales de la gravure organisée au château de l'Ermitage à Bonsecours.

Les sculptures et les dessins que réalisa mon frère cadet, Philippe (1952-1998), me paraissent participer de cette même dynamique. Ils surgirent en effet au terme de ces singulières et belles années qui furent celles de notre jeunesse. Nous parlions sans cesse - et sans fin - de littérature, d'art et de musique. Mais c'est surtout dans les propos sur l'art - et dans cette « métamorphose des dieux » chère à André Malraux - que nous avons connu une fraternité tellement profonde. Manet et Rembrandt, Braque ou Giacometti nous voyaient toujours revenir vers eux. Les terres glaises de la jeunesse de Philippe, qui continuent d'habiter la maison de Tournai, ou les dessins de sa maturité - marines ou déclinaisons infinies d'une femme en souffrance (inspirée par la silhouette de la grande-duchesse de Luxembourg, Joséphine-Charlotte, figée devant la dépouille de son frère, le roi Baudouin, ramené d'Espagne à Bruxelles) - furent pour lui, je pense, des façons d'approcher le mouvant (l'infini des eaux et de la lumière) comme le mourant.

Ni pour Philippe ni pour moi, la peinture ne fut jamais purement image quoiqu'ayant toujours plus ou moins à voir avec la figuration. C'est qu'elle est Matière, je l'ai déjà dit. Qu'elle est Forme et Couleur. L'abstrait (mais ai-je envie de dire, l'abstrait charnel - celui de Zack, de Poliakov ou de Braque) me fascinait. J'y entrevoyais toutefois des Formes et/ou des Rythmes. Le retour à des formes d'évidence de la Figure est ce que je vais redécouvrir et rencontrer⁸ dans la personne et l'œuvre de Sarah Kaliski (1941-2010) dont je fis la connaissance grâce à son frère René (1936-1981), et dont je devins très proche dès 1978-80. Notre rencontre fut immédiate, et totale. Elle accompagna notoirement et admirablement mon œuvre, et, en un sens, une belle part de ma vie. Au point de me voir délaisser - pour une part du moins, et pendant plus d'un quart de siècle - l'École de Paris qui avait hanté mes jeunes années.

Marc et Sarah

Sarah est la fille d'un des martyrs d'Auschwitz, homme qu'elle n'a pratiquement pas connu puisque les enfants Kaliski ont été cachés pendant l'occupation nazie. Elle qui n'était, comme je l'ai écrit (Quaghebeur, 2007 A), « que peinture » n'a jamais renié les pouvoirs de la figuration et du pictural, mais les a démultipliés. Elle, qui n'a cessé de décliner dans son œuvre ce que j'ai appelé (Quaghebeur, 2005) les « assassinés du siècle » (de Trotski à la famille impériale russe ; des villes détruites aux hommes

voisés aux crocs des chiens, etc.), les a, en même temps, toujours présentés dans une dimension d'amour. Elle le fit à travers quelque chose qui concerne à la fois le regard et le toucher de la toile.

Cela m'amena à parler, dès le milieu des années 1990, de *Paysages du pardon* (Quaghebeur, 1994 A) dans un livre tête-bêche où j'évoque également des photos de Marc Trivier (1960). Pour ce qui est de lui, je le fais à l'enseigne des *Pardons du paysage*. Sarah Kaliski et Marc Trivier (Marc avait photographié Sarah un peu avant que je le connaisse) sont entrés dans ma vie à peu près au même moment. Sarah, un peu avant 1980, je l'ai dit ; Marc, juste après.

Avec eux commence un dialogue rare. Il prolonge et approfondit celui que j'ai eu au collège Notre-Dame à Tournai, puis dans mes années de jeunesse, avec Jean-Claude Maton (1946-2007) dont j'ai suivi l'élaboration de toute l'œuvre jusqu'à ce qu'il décide de partir au Congo et de s'y fondre dans la population africaine⁹. Jean-Claude accompagna graphiquement certains de mes premiers poèmes. Je conserve une part importante de son œuvre.

Le dialogue avec Marc et Sarah - il m'est consubstantiel, je le répète - balaya dans les limbes le babil des jours. Il s'est par ailleurs traduit concrètement - c'est-à-dire artistiquement - à plusieurs reprises. *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A) comporte par exemple des dessins de Sarah. Quelques-uns seulement, par rapport à tout ce qu'avait produit Sarah pour ce livre, mais sa production était souvent inutilisable vu le format choisi par Bruno Roy, le directeur de Fata Morgana, et le goût de Sarah pour les grandes plages d'art plastique¹⁰. Les dessins reproduits dans *L'Outrage* renvoient tous à la Shoah, avec un mélange de mélancolie et de tendresse blessée qui confine à l'infini. Le renvoi direct à Auschwitz et à la Shoah se trouve, je l'ai dit, au milieu du recueil, dans le chant central ; de la même façon que la description du tableau *Les Juifs de Vienne* occupe le centre de mon roman *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A). Dans les deux cas, cela s'est imposé à moi comme une évidence.

Sarah avait notamment dessiné pour *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A) un grand ange, vaste papier dans lequel six grands espaces blancs étaient en outre clairement perceptibles. Ces blancs donnèrent à Sarah l'idée de me faire écrire six textes que j'y inscrirais ensuite à la main, et dont elle ferait tirer une litho. Le projet ne se réalisa pas mais le processus me fit écrire six textes, qui devinrent ensuite dix : ceux qui composent *Oiseaux* (Quaghebeur, 1988). Là, l'éditeur (Jacques Antoine) intervint. Il ne voulait pas d'un nouveau jeu avec Sarah car il avait eu l'idée, après réception de mes textes, de les faire correspondre à des travaux d'un artiste qui avait travaillé pour lui à un projet, jamais abouti mais dont il avait conservé les œuvres. Il me fit donc rencontrer Serge Vandercam (1924-2005) qui avoua que ses aquatintes avaient trouvé leur vrai destinataire. C'est en effet un livre parfait ! Voilà qui donne aussi à penser sur les subtilités de la création, comme de la vie.

Avec le dernier volume du *Cycle de la morte*, *À la morte* (Quaghebeur, 1990), livre réalisé au moment où nous étions, Sarah et moi, dans une profonde synergie et où sa santé ne posait point encore problème, s'accomplit quelque chose de presque miraculeux en termes de dialogue d'art. Sarah va en effet se déployer différemment - tant par les figures que par le nombre et l'emplacement des dessins dans chaque livre - dans chacun des cinquante exemplaires du tirage. Elle va, de la sorte, démultiplier l'œuvre aux limites du possible. Elle fera de même, à la fin de sa vie, en signant et illustrant une centaine d'exemplaires de son livre, édité par les Archives & Musée de la Littérature pour leur cinquantième anniversaire (Kaliski, 2009).

Avec Marc Trivier, lui aussi hanté par l'insupportable dérive du siècle, un de nos nombreux dialogues se révéla décisif pour l'évolution de mon œuvre vers quelque chose de l'ordre du phrasé plus que du haïku. La création des *Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A) en découle en effet. La limite atteinte dans *À la morte* (Quaghebeur, 1990), recueil dont les quatre derniers poèmes comportent un seul mot¹¹, posait la question du rebondissement créateur. Marc, au travail duquel j'avais déjà consacré plusieurs articles (Quaghebeur, 1987 C, 1987 D, 1987 E, 1987 F), me dit : pourquoi ne partiriez-vous pas de mes photos ?

Un dimanche de printemps, je me rends donc chez lui, dans le Namurois. Je me laisse happer par des centaines de corps, de visages que je compulse à travers ce qu'il appelle « ses chutes ». J'en retiens vingt-huit, dont celui de Sarah. J'examine ensuite les tirages définitifs de chacun et les emporte. Je me limiterai finalement à vingt-quatre visages, éliminant ceux des gens de ma génération que je connaissais de trop près. Commence alors, en Italie (à Passignano sul Trasimeno), un travail d'un mois qui me voit aller au motif chaque matin, sous les combles de la maison où j'étais domicilié depuis quelques années.

Des bords de ces rives, je ramène à Bruxelles une matière qui aboutira aux *Carmes du Saulchoir*. Le livre ne sera bien sûr pas « illustré » par les vingt-quatre visages, ce qui contredirait le travail effectué, mais par un seul, emblématique de tous et du propos du livre : celui de Bram van Velde, peintre dont mes parents, mon frère et moi-même avions acheté des lithographies. Marc accepte, fait exceptionnel, que l'ensemble des clichés qu'il a pris du peintre y figure - mais en vignettes. En séries, donc. Cette façon de faire est celle que nous retenons également pour les clichés tirés des promenades faites à Tournai et aux alentours, en dehors des lieux touristiques. Les autres photos du livre sont des photos de la ville détruite, photos issues des archives familiales.

C'est donc avec la complicité de quelqu'un qui travaille l'image - et ce, dans les noirs et blancs comme un peintre le fait avec la lumière et la couleur -, qui récuse la médiation à tout crin de notre époque (cette négation du pouvoir suspensif et interrogateur

de certaines images) que je me dirige vers le phrasé et l'interrogation passionnée des Visages. Ceux-ci m'ont toujours hanté - y compris à travers les masques africains - alors que les miroirs ont plutôt le don de m'énerver. Dans le cycle poétique des années 1980, cette hantise s'est incarnée par la quasi-disparition, destruction ou autodestruction des Visages - ce qui culmine dans le chant central de *L'Outrage* (Quaghebeur, 1987 A). En revanche, un des éléments majeurs de la peinture d'Ernest De Cormois, le personnage masculin central de mon roman, *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A), concerne les Visages. Ce n'est pas un hasard. Toutefois, c'est arrivé sous ma plume sans que je l'aie décidé au préalable.

Les vingt-quatre visages qui trament mes *Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A), titre qui est une métaphore assez lisible, sont aussi bien ceux d'écrivains ou de peintres que de personnes considérées comme aliénées (quatre). À mon sens - mais c'est à d'autres de le vérifier -, les propos que je tiens à propos de peintres (il y a toutefois les séquences consacrées à Samuel Beckett, ou à Kenzaburo Oé ; voire à Kantor, qui joue des deux) ou d'internés vont peut-être plus au cœur de ce que l'Art seul (et la folie ?) peut dire du drame de l'Histoire comme de celui de sujet. Elles vont, me semble-t-il, au cœur de ce qui doit se reconstituer (se faire toucher) d'une certaine façon pour restituer l'être, y compris dans sa dimension szondiennne du Contact, ainsi que je l'ai dit. Mes séquences consacrées aux écrivains, si elles sont justes, ne m'ont pas pour autant toujours paru atteindre le même point secret.

D'aucuns parmi les écrivains, dont Henry Bauchau avec lequel j'ai partagé près de trente ans de dialogue (Quaghebeur 2012 B), ont cru ou croient pouvoir répondre à cette double blessure par le recours au mythe ; par les pouvoirs de reconstitution, mythiques précisément, qui sont les siens. Je n'y crois pas pour ma part. Je suis d'ailleurs plus freudien que jungien (ce qu'était Bauchau). Je crois donc à la césure du langage et à la nécessité d'inscrire dans, et avec cette césure, la blessure comme les faits de l'Histoire et du vécu personnel.

La peinture de Sarah a nourri tout autant *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A) que les Visages de Marc - même si la peinture de De Cormois est bien différente de celle de Sarah. La palette de De Cormois relève en effet de l'École de Paris, comme ses Formes - longtemps vitrail de couleurs où s'esquissent et se déclinent un visage, et parfois un corps. Mais le surgissement créateur des trente-cinq dernières années de la vie de Sarah, travail que j'ai accompagné (comme elle a accompagné le mien), nourrit à coup sûr ce roman, y compris dans certaines des thématiques picturales de De Cormois. Il se peut que l'arrière-plan de mon enfance chrétienne, comme l'imprégnation chrétienne qui cohabitait chez Sarah avec sa culture juive (elle peint tout d'abord de grands Christ à la Mantegna), nous aient, elles aussi secrètement noués. Je crois toutefois plus foncière notre commune conscience du désastre (au sens foncier)

de 1940-1945 (et de ce qui en découle pour le Siècle et pour l'Europe), comme notre tout aussi commune conviction que l'Art (non ce qui se prétend tel et se vend souvent à cette enseigne) demeure un des lieux d'interpellation et de dépassement de l'inacceptable constitutif de la société mercantile cryptotalitaire. Pour moi, cette évidence a toujours été de pair, à tort ou à raison (Bauchau me le reprochait, lui qui s'est fourvoyé dans l'action), avec la nécessaire action. Pour résister et pour construire.

Cela ne me rendit évidemment pas assez disponible à Sarah qui n'était qu'Art et ne s'y cachait pas pour autant. La subtilité de ses couleurs est comme un contrepoint à la violence du cri ou au désespoir de certaines des figures tragiques qu'elle anime et ressuscite. Comme les admirables photos de paysages de Marc Trivier, qui répondent à ses photos d'abattoirs, plongent dans un mélange de lumière et de découpes, de scintillements et d'épure, qui peuvent aller jusqu'à la quasi-disparition.

Le tournant de *La Nuit de Yuste*

La méditation des *Carmes du Saulchoir*¹² qui concerne la mort personnelle comme l'Histoire du siècle (et de ses millions de corps et de visages meurtris) est aussi, et d'abord, comme une seule phrase touchant à la question de l'Art et de l'écriture, de leur pouvoir comme de leurs limites. Le livre a vu le jour après que j'ai publié un long poème, *Les Vieilles* (Quaghebeur, 1991) advenu alors que j'assistais, à Athènes, à une conférence (en grec) dans une galerie peuplée de tableaux du peintre Sélidès Hémérolorior¹³. Ceux-ci ne représentaient pas ces femmes. Mais, à travers les lumières et couleurs tendres qui étaient les leurs, je fus ramené (dans l'impossibilité où j'étais de saisir le moindre mot), vers ce que furent ces femmes dans leur premier éclat et leur immense appétence d'amour.

Alors que j'achève *Les Carmes* (Quaghebeur, 1993 A), que j'en suis au limage final - celui qui permet le rythme et la vision -, la figure de Charles Quint (du vieil empereur retiré dans son petit palais de Yuste¹⁴) prend le relais des *Carmes*¹⁵. Je parle en effet de Charles Quint dès 1992, dans un colloque scientifique tenu à Cáceres (*Carlos v y la noción de Europa*). Dans cet exposé (Quaghebeur, 1994 B), où j'analyse tout d'abord les *Mémoires* et le discours d'abdication, je commente longuement l'iconographie de l'empereur due au Titien. Cette iconographie est foncièrement différente de celle des autres peintres qui ont représenté le César. Elle atteint, en effet, l'âme et le dessein profond de l'homme-empereur - ce que Yuste me révéla. Elle va me travailler durant des années jusqu'à ce que se trouve le moyen de l'inscrire dans la série de méditations qui composent *La Nuit de Yuste* (Quaghebeur, 1999).

La troisième méditation de ce livre, la seule dans laquelle l'empereur dit « Je » - celle qui me donna le plus de fil à retordre (car il s'agissait d'abandonner tout le savoir accumulé, de le métamorphoser en vie des mots) - le voit en effet dialoguer imaginairement avec ce peintre majeur du XVI^e siècle qu'il avait élu et anobli. Dans ce texte, l'empereur considère Le Titien comme son double. Il le reconnaît comme celui qui a compris la vision qui a présidé à son règne.

Le peintre a su ce fonds de songe qui emportait l'empire, celui que la mer nous restitue. Affleurement de l'imminence parmi l'assise de l'antique, marmonnement sourd de l'indicible, ses toiles nimbent l'impensable [...] Le pinceau du Titien perçoit le fonds crépusculaire de mon grand triomphe agonique. Lance à la proue et menton en buttoir ne dissimulent pas la lassitude et l'ailleurs qui l'habitent. (Quaghebeur, 1999 : 49).

Si l'ensemble de *La Nuit du Yuste* (Quaghebeur, 1999), dont le point de départ demeura inchangé - tel qu'on peut le lire dans le volume collectif *L'Année nouvelle* (Quaghebeur, 1993 B) - comporte de nombreuses perceptions visuelles auxquelles s'accrochent les remémorations de vieillesse, la troisième méditation, *Les Grandes Eaux*, voit Charles Quint, non seulement dire « Je », mais le faire alors qu'il parle de son double, le Titien. C'est en effet à partir de certaines de ses toiles que l'Empereur commente le plus profond de son dessein et le plus intime de sa vie. Cela va du secret de l'enfant (« Sourd tribut de l'enfance. Un peintre l'a restitué. Couleurs, où se tempère la douleur. Où s'intronise la douceur tandis qu'un avant-plan proclame le sujet. Qui contempla ses bleus dont semblent s'éloigner des yeux emplis pourtant de ce seul rêve : la transfiguration de leur stature ? », Quaghebeur, 1999 : 46) à la complexité de l'agir et du tracé (« Âpre, la main. Comme incertaine. Mais cette trace, mille reprises, ces parcours, lieux de l'aigu que dissimule la facture. L'empire aussi fut cette empreinte », Quaghebeur, 1999 : 47) - et jusqu'à l'apogée du règne.

C'est encore Le Titien qui fait surgir et fait comprendre qui fut l'impératrice Isabelle dans la vie de Charles Quint :

Titien la fait surgir de quelque limbe. Portée diaphane des cieux d'hiver, sa face, au loin, pourtant si proche, paraît reposer en elle et demeurer comme par-delà. Cire impalpable, elle m'absorbe.

Comme quintessencié s'opère le rêve de la lumière. Elle s'attache aux mains. Cisèle le pendentif. Lisse le front. Trousse le nez coquet. Et tresse les cheveux qui firent mes secrets. (Quaghebeur, 1999 : 53).

Contemplant une nouvelle fois un des portraits de l'impératrice, comme il le fit avant l'attaque qui devait l'emporter trois semaines plus tard, le vieil homme, retiré à Yuste, énonce : « Je nous regarde. Aucune effigie fixe, jamais, n'atteindra ce que métamorphose la peinture. Les *Changeurs* de Metsijs vivent l'argent qu'ils manipulent. » (Quaghebeur, 1999 : 57)

Pour le tirage de luxe de *La Nuit de Yuste* (Quaghebeur, 1999), Sarah réalisa quatre œuvres qui sont à la fois des déclinaisons du nom Yuste, où de petits personnages siens qui prolongent, à sa façon (avec un aspect plus ludiquement tendre), le corps implorant et torturé de l'Empereur devant l'Éternel dans *Le Jugement dernier* du maître-autel de Yuste, communément appelé *La Gloria de Yuste*. On sait que Charles Quint discuta les canons de cette œuvre importante avec Tiziano Vecellio.

Les synergies avec mes amis plasticiens ne se sont pas arrêtées là. Marc Trivier se rendit en effet à Yuste en compagnie de Marie-Françoise Plissart qui ne photographia (en couleurs) que les extérieurs du palais. Il en ramena une série de photos en noir et blanc qui, toutes, se laissent imprégner, à l'intérieur du domaine, par les variations de la lumière dans ce lieu magique (demeure et jardin) où tout a été conçu pour que s'y déclinent, quels que soient les jours et les saisons, toutes les possibilités de la lumière¹⁶.

Une artiste française, Françoise de Dalmas - que je rencontre à L'Hôpital-Saint-Jean (Sarrazac, Lot), chez mes amis, Fabienne et Antoine Thieffry, dans la maison desquels je vais accoucher de la matière des *Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A), est, quant à elle, celle qui me fera (chez elle, à Garabige), la lecture à haute voix de ma première version du roman. Expérience inoubliable... Après sa découverte de *La Nuit de Yuste* (Quaghebeur, 1999) et sa visite au lieu -, Françoise entame une série d'une dizaine d'œuvres de format 108 x 78 cm, qui prolongent le texte, l'inscrivent et le déploient dans de tout autres dimensions que celles de Sarah et de Marc.

Je ne crois pas que ce soit un hasard si une telle écoute du roman et un tel accompagnement d'un livre achevé aient été le fait d'une plasticienne, certes piquée de littérature. Il en allait de même avec Sarah qui rebondissait d'entre mes mots ; les pétrissait, de la même façon que j'étais hanté par ses scènes et ses couleurs. Elle ne cessait par exemple de moduler un de mes textes de *L'Effroi L'Errance* (Quaghebeur, 1994 C) :

Boule	Douce
En houle	Plèvre
Des	L'herbe
Brûlûres	Rouge

C'est Sarah en somme qui hante la fin de *Clairs Obscurs* (Quaghebeur, 2006), et que je métamorphose. Le paysage rural du centre du Portugal que j'évoque, je l'ai vu avec ses yeux (ceux de Van Gogh aussi, sans doute).

Dans la dernière partie de ce recueil *Clairs Obscurs* (Quaghebeur, 2006), *Peinture* renvoie en outre directement à l'art de Sarah. J'écris qu'elle a « Recueilli l'anonyme.

Ressuscité les restes » et « désarmé les bâches de la mort » (Quaghebeur, 2006 : 92).

Le suit un texte (*La Rencontre*) consacré à la promenade de deux écrivains dont certains Belges pourraient retrouver la silhouette. Mais le livre s'achève sur le texte venu du paysage portugais, et mis en vis-à-vis de *Peinture*. Il s'intitule *Littérature*. Il décrit, je l'ai dit, un paysage mais de façon picturale. Il se termine par « Ici le pinceau cède aux mots. » après qu'a été évoqué un murmure (Quaghebeur, 2006 : 93). Pour moi, ces deux textes font diptyque. Le pouvoir de chacun des deux arts est comme transfusé dans et par l'autre.

D'autres compagnonnages

L'aventure de mes rapports avec les peintres et plasticiens n'est certainement pas terminée. Elle ne se limite donc pas à ces compagnonnages de fond. Michel Mineur (1948) s'est ainsi emparé de mes *Fins de siècle* (Quaghebeur, 1994 D) pour une métamorphose visuelle qui m'a d'autant plus séduit que je doutais de ces textes dans lesquels j'avais rassemblé, en quelques poèmes conçus comme des calligrammes, mon expérience et ma perception politique du monde à la fin du xx^e siècle. Ces textes répondaient à la demande d'un plasticien, Léon Wuidar, qui m'avait envoyé, ainsi qu'à d'autres écrivains, un jeu de planches aux motifs assez géométriques¹⁷. Ceux-ci m'avaient tout d'abord laissé sans mots. Puis... mots et formes advinrent. Michel Mineur a transporté et transposé ceux-ci dans des ambiances jaunes, lumineuses, très différentes de l'univers de Wuidar. Cela aussi, c'est la métamorphose de l'Art.

Une expérience comparable (deux exemplaires avec des jeux de tracés, cette fois ; un texte à inventer, et à transcrire - chacun des deux auteurs conservant un exemplaire) s'est jouée avec Serge Chamchinov. Longtemps, je suis demeuré sans mots devant ses tracés ; puis, c'est venu d'un coup. À la différence de ce qui s'est passé pour les œuvres de Wuidar, processus plus laborieux. Ce jeu d'échange est récemment devenu *L'Empreinte* (Quaghebeur, 2011 A).

Je pourrais poursuivre, et raconter par exemple, mon compagnonnage avec l'écrivain Jean-Claude Pirotte (1939) qui s'inscrit d'autant mieux à cette double enseigne que Pirotte écrit et peint. J'ai installé, dans mon bureau de Tournai, où figurent des œuvres de Sarah, de Philippe et de Jean-Claude, un de ses tableaux - *La Colline au cyprès*, 2006 - entre les deux fenêtres de la pièce. Mes *Clairs Obscurs* (Quaghebeur, 2006), que Jean-Claude édita au « Temps qu'il fait » dans sa collection « Lettres du Cabardès », et qu'il qualifia de « petites proses » - ce qui est exact - constituent des tableaux. Est-ce un hasard ? Le texte qui donna l'impulsion au livre, je l'avais écrit pour lui, et la revue *Le Paresseux*. Conformément à son titre, elle ne vit pas le jour. Mais la machine créatrice était lancée.

Celle-ci n'est pas sans marquer une plus grande continuité qu'il peut y paraître au premier chef¹⁸ avec les livres précédents, même si quelque chose de neuf s'y révèle.

L'accomplissement dans le roman ?

Tout cela dessine un chantier permanent et un horizon d'attente que *Les Grands Masques* (Quaghebeur, 2012 A) vont nouer en fiction. Le peintre Ernest De Cormois, ainsi que je l'ai déjà dit, ne parle pas dans ce roman. Il est parlé. Or c'est lui qui occupe le centre du livre. Au-delà de l'agitation du vécu comme des anecdotes, des amours des autres et du combat politique, sa peinture trame le sens profond du livre. Non seulement parce que son chef-d'œuvre, la toile refoulée d'une vie, *Les Juifs de Vienne*, occupe le centre du récit, mais parce que c'est après la découverte par Milena Lilienfeld de cette toile, que l'héroïne féminine du roman peut enfin dire ce qui la noue silencieusement depuis quarante ans. De la même façon que la passion secrète qui va lier de plus en plus Milena Lilienfeld et Ernest De Cormois s'est nouée face à une de ses toiles, apparemment énigmatique ou symbolique - mais liée au pire de l'Histoire : *Never more*. Paul De Cormois décrit comme suit cette toile :

L'avant-plan du tableau emmêle l'ocre et le beige. Évasé par des flammes qui le plient en son centre pour le transformer en collerette, mais ne se voient point, un fort papier s'y consume. Vers le fond, qu'on aperçoit à peine, dans les tons vert grisé qu'affectionnait Elisabeth - ceux de ses yeux -, une ville en ruines achève de se consumer.

À peine esquissée, ces fragments calcinés sont comme effleurés par le pinceau. Imperceptibles, de petits traits noirs, nerveux, accentuent l'impression de déchirure. Aucun expressionnisme. Sur ces lointains pourtant si proches, une brume impalpable demeure en suspens. (Quaghebeur, 2012 A : 50)

Le Lac, le dernier chapitre du roman, qui m'arriva très très tardivement, comporte une lettre de De Cormois à Milena Lilienfeld à propos de sa série *Les Visages*. Dans ce passage s'écrit quelque chose de ce qui se joue pour moi dans l'Art et qui s'articule au combat sociétal :

Les visages qui viennent ou reviennent du royaume des ombres doivent cohabiter avec ceux qui émanent de la vivacité de l'aujourd'hui. C'est un singulier défi que le nôtre, Milena. Je ne sais si nous y arriverons avant la fin de mes jours. (Quaghebeur, 2012 A : 332-333)

À l'inverse, dans *Les Juifs de Vienne*, on ne voit pas le visage du personnage central, agenouillé - il est donc perçu de dos - mais l'obsécrité de la foule nazifiée :

À peine silhouettés, les spectateurs coagulent. Une masse blanc crème, des spectres.

De-ci de-là, l'esquisse d'une grimace, d'un cri odieux, d'une geste obscène. Par terre, transis d'effroi, à tituber, cernés de bleu prusse, des débris d'hommes contraints de récuser avec leur langue les pavés de l'ancienne capitale impériale. Tous et un, autour d'une femme agenouillée. (Quaghebeur, 2012 A : 161).

L'Impardonnable - c'est le titre d'un des chapitres du roman - s'inscrit aussi au plus intime des corps. Les dessins qu'Ernest De Cormois fait, à Bruxelles, d'Élisabeth de Hauteville, l'expriment, me semble-t-il :

Dans le fusain de la grande salle à manger des Roses blanches, le visage n'est qu'à moitié révélé. Comme le côté gauche du corps dépourvu de bras, qui laisse entrevoir un modèle d'épaulette à ce point chaud, épais et léger, que le personnage paraît entier. Pétri par le blanc, le tramé des noirs et des gris tempère le hiératisme du buste.

Une infinie souffrance se dégage en revanche du portrait installé dans le bureau du père de Paul. Seul y demeure l'œil secret d'Élisabeth. Tout hôte des Roses blanches ne pouvait manquer d'être frappé par le double regard de la maîtresse de maison. L'œil gauche, comme en soi, menait vers on ne sait quoi. L'autre, toujours d'attaque, la protégeait.

Dans ce dessin, une infinie douceur se mêle à un incroyable refus. Totalemment investi en lui-même, l'œil secret semble retourner contre soi la violence de l'œil impérieux. Sous le drapé royal du vêtement de cette œuvre quasiment monochrome, la palette des blancs laisse émaner une sorte d'infini ravageur. (Quaghebeur, 2012 A : 45-46)

C'est après cette description qu'intervient celle du tableau *Never more*, dont j'ai parlé plus haut.

Pour tenter de conclure

Le lien avec l'Histoire, et à ce qui en Elle échappe souvent aux commentaires, fait donc partie de ma perception profonde de la peinture. On peut en trouver, assez clairement déjà, les traces dans *Les Carmes du Saulchoir* (Quaghebeur, 1993 A). Notamment dans le portrait du peintre Auerbach (un ami de Marc Trivier) qui fait suite à celui de l'écrivain japonais Kenzaburo Oé :

L'autre clôture, c'est la toile. Et la matière, la lumière. Un homme vibre. Au milieu des copeaux de couleurs. Pour compagnons, mille pinceaux.

Un jour, enfant, il a dû partir seul. De son pays. Et de sa langue. L'Allemagne était devenue folle. L'anonymat, il l'accepta. Comme un basalte, il s'y planta. En célébrant - en lacérant - à l'infini, deux ou trois visages de femme.

Rien que des raies. Des craies visibles. De vrais squelettes vivifiés. La terre et l'air s'y procréeront. Il ne s'y énoncera aucun mot.

Un homme, désormais, peut regarder en face. Il est sans illusion. Sans désespoir. Et sans regret. Il peut s'appeler Auerbach. (Quaghebeur, 1993 A : 57)

Bibliographie

Baetens, J., Bleyen, M. 2009. « Les Carmes du Saulchoir, une intermédialité souterraine ». In : *Dalhousie French Studies (Voir le texte, lire l'image)*, 89, p. 31-44.

Kaliski, S., 2009. *Vivre ? À bout de souffle Bonjour Max Jacob*. Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature.

Neher, N. 1970. *L'Exil de la Parole, du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris : Seuil.

Quaghebeur, M., 1979. *Le Cycle de la morte. 1 : L'Herbe seule* (en tête-bêche avec *Livrets* de Frans De Haes). Lausanne : L'Âge d'homme.

Quaghebeur, M., 1983. *Le Cycle de la morte. 2 : Chiennelures* (avec des dessins d'Octave Landuyt). [Montpellier] : Fata Morgana.

Quaghebeur, M., 1987 A. *Le Cycle de la morte. 3 : L'Outrage* (avec des dessins de Sarah Kalisky). [Montpellier] : Fata Morgana.

Quaghebeur, M. 1988. *Le Cycle de la morte. 4 : Oiseaux* (avec deux aquarelles de Serge Vandercam). Bruxelles : Jacques Antoine éditeur.

Quaghebeur, M. 1990. *Le Cycle de la morte. 5 : À la morte* (avec des dessins de Sarah Kalisky). [Montpellier] : Fata Morgana.

Quaghebeur, M. 1987 B. « La Figuration réinventée » In : *Mots de passe*, n° 6, pp. 4-5.

Quaghebeur, M. 1987 C. « D'autres têtes » In : *Courrier du Centre International d'Études Poétiques (C.I.E.P.)*, n° 173, p. 2-5.

Quaghebeur, M. 1987 D. « Marc Trivier, les vrais tragiques de ce temps » In : *Clichés*, n° 41, p. 48-49.

Quaghebeur, M. 1987 E. « Portraits d'artistes » In : *Bulletin de l'Association vaudoise des Écrivains*, n° 5, p. 5-8.

Quaghebeur, M. 1987 F. « Un puritain de l'art » In : *Mots de passe*, n° 6, p. 9.

Quaghebeur, M. 1991. *Les Vieilles* (avec deux illustrations en frontispice d'Alain Winance). Soumagne : Tétrasyre.

Quaghebeur, M. 1993 A. *Les Carmes du Saulchoir (Sept promenades avec M. Trivier. Couverture de S. Kaliski)*. Toulouse : L'Éther vague.

Quaghebeur, M. 1993. B. *La Nuit de Yuste* [Première version]. In : Engel, V. (dir.), *L'Année nouvelle : Le recueil*. Dôle : Canevas ; Bruxelles : Les Éperonniers ; Québec : L'instant même ; Echternach : Phi, p. 227-230.

Quaghebeur, M. 1994 A. *Les Paysages du pardon/ Les Pardons du paysage*. In : *Le Dédoublement du regard. Sarah Kaliski : peintures. Marc Trivier : Photographies*, Paris : Centre Wallonie-Bruxelles.

Quaghebeur, M. 1994 B. « Autoportrait d'un prince francophone ». In : Gonzalez-Salvador, A. (éd.), *Carlos V y la noción de Europa*, Cáceres : Universidad de Estramadura. Centro de estudios sobre la Bélgica francófona, *Correspondance*, numero especial, p. 44-67.

Quaghebeur, M. 1994 C. *L'Effroi L'Errance* (illustrations de Sarah Kaliski). Soumagne : Tétrasyre.

Quaghebeur, M. 1994 D. *Fins de siècle*. Amay : La Maison de la Poésie.

Quaghebeur, M. 1995. « Des mots pour instituer, interroger et conjurer l'absence. Des coups de langues et de mélodies pour y maintenir la vie ». In : Soncini, A. (éd.), *Jeux de langue, jeux d'écriture*, Bologna : Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB), p. 231-240.

Quaghebeur, M. 1999. *La Nuit de Yuste*. Bruxelles : Le Cormier.

- Quaghebeur, M. 2001 A. « La Rature et le désir. Le peu, le dense, le peut-être ». In : Michaux, G. (éd.), *La Poésie brève*, Carnières-Morlanwelz : Lansman, p. 115-167.
- Trivias, M., Plissart, M.-F., Montoya, J. A. M., 2001 B. *Tras las huellas de Carlos v: miradas cruzadas*. Merida : Editora Regional de Extremadura.
- Quaghebeur, M. 2003. « L'étrangeté de - et dans - la langue » In : Araúxo, E., *Paul Celan*, Lalin, Pontevedra, *Amastra-n-Gallar*, n° 5, p. 136-137.
- Quaghebeur, M. 2005. « Peindre les assassinés du siècle ». In : *Balises (Dire le mal)*, 7-8, p. 107-111.
- Quaghebeur, M. 2006. *Clairs Obscurs*. Cognac : Le Temps qu'il fait.
- Quaghebeur, M. 2007 A. « Vous tous, et chacun d'entre vous = Jullie tezamen en ieder apart ». In : Sojcher, J. (éd.), *Sarah et ses frères : Les Kaliski, une famille d'artistes, témoins de l'Histoire en haar broers= Sarah en haar broers : De Kaliski's, een kunstenaarsfamilie als getuige van de Geschiedenis*, Bruxelles : Didier Devillez Éditeur : Musée Juif de Belgique, p. 7-19.
- Quaghebeur, M. 2007 B. « Ce qui fait sens, c'est la forme ». In : Curato, D. A., Iaria, D., Palermo, R. M. (éds), *Atti del V convegno internazionale interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*, Messina : Andrea Lippolis, p. 397-410.
- Quaghebeur, M. 2011 A. *L'Empreinte* (illustrations de Serge Chamchinov). [Livre-objet. L'exemplaire de M. Quaghebeur a été numérisé. Les visuels sont conservés aux AML sous la cote MLA 27243].
- Quaghebeur, M. 2011 B. « Comment m'advint *La Nuit de Yuste* ». In : Millet, C. (éd.), *La Circonstance lyrique*, Bruxelles : PIE-Peter Lang (Documents pour l'histoire des Francophonies), p. 331-349. Quaghebeur, M., 2012 A. *Les Grands Masques*. Waterloo : Renaissance du Livre.
- Quaghebeur, M. 2012 A. *Les Grands Masques*. Waterloo : Renaissance du Livre, 2012.
- Quaghebeur, M. 2012 B. « Trente ans d'amitié créatrice ». In : *Approches. Numéro spécial Henry Bauchau. Inédits, Correspondances, Hommages*, n. 152, p. 37-43.
- Quaghebeur, M. 2012 C. « Mille Regretz ». In : Engel, V. (éd.), *Petites musiques de nuit*, Waterloo : Renaissance du Livre, p. 7-13.

Notes

1. Tournai, ville belge du Haut Escaut, fut fondée sous l'Empereur Claude et devint une métropole médiévale très importante dont témoigne la cathédrale. Les avions nazis gratifièrent la cité scaldienne, en mai 1940, de bombes incendiaires destinées à affoler les populations civiles en fuite vers la France. Plus de cinq mille maisons furent détruites ; trois églises ; les Archives, la Halle aux draps (et le Musée qui s'y trouvait) ; l'Hôtel de ville, etc.
2. Jean-Claude Maton (1946-2007).
3. Il est curieux de constater que le catalogue Vandercam de l'exposition de Mons (comme le Site, d'ailleurs) mis en œuvre par Mme Brasseur ne fait pas mention de cet ouvrage, à l'histoire singulière, et cela, alors que Mme Brasseur en avait été informée par M. Hugo Martin.
4. Ma thèse, soutenue en 1975, était consacrée à *L'Œuvre nommée Arthur Rimbaud*.
5. Jadis, à Amsterdam (au Rijksmuseum), *La Ronde de nuit* de Rembrandt était exposée parmi d'autres Rondes de nuit, car il s'agit d'un tableau de genre. L'évidence de l'Art y était patente.
6. J'évoque notamment cette question de « L'étrangeté de - et dans - la langue » dans le texte homonyme conçu pour Emilio Araúxo (Quaghebeur, 2003).
7. À Paris (22, rue de Grenelle, Paris VII) avait été créée une firme, *ArtPilote*. Elle proposait des « œuvres originales des maîtres d'aujourd'hui » sous forme de lithographies aux amateurs. Ceux-ci recevaient une petite brochure non reliée comportant, sous papier anthracite plié en trois, les œuvres proposées. Le Manessier que j'ai acquis, produit par la Galerie de France, s'appelle *Crépusculaire*.
8. Le premier article que je lui consacre s'intitule « La figuration réinventée » (Quaghebeur, 1987 B).
9. Après Lubumbashi, il s'installa à Bunkeya. Il y fut très proche du souverain descendant du

roi Msiri que les Belges tuèrent au moment de la conquête du Congo. On appelait sa maison « L'Ambassade de Belgique ». Nous avons encore eu une semaine de discussion au début du siècle - les explosions sur l'aéroport de Kinshasa m'ayant fort heureusement confiné à Lubumbashi.

10. Elle ira ensuite vers la miniature dans la dernière partie de sa vie.

11. J'ai explicité le processus qui y mena dans mon article « Des mots pour instituer, interroger et conjurer l'absence. Des coups de langues et de mélodies pour y maintenir la vie » (Quaghebeur 1995).

12. Sur *Les Carmes du Saulchoir*, on lira avec profit l'étude de Jan Baetens et Mieke Bleyen (Baetens, Bleyen, 2009).

13. J'ai décrit cette genèse dans ma contribution à la chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain consacrée à *La Poésie brève*, sous le titre « La Rature et le désir. Le peu, le dense, le peut-être » (Quaghebeur, 2001 A). L'allusion aux *Vieilles* (Quaghebeur, 1991) se trouve aux pages 149 à 151.

14. J'ai expliqué dans « Comment m'advint *La Nuit de Yuste* » ce que la découverte de cette demeure unique - tout sauf une cellule de moine - avait déclenché en moi comme séisme ; le texte qui s'ensuivit de la sorte ; les recherches sur le personnage, et la composition des diverses séquences (Quaghebeur, 2011 B). Celle que je voulais consacrer au futur Don Juan d'Autriche n'a pas trouvé sa forme à l'époque, mais en 2012 dans *Mille Regretz* (Quaghebeur, 2012 C).

15. Dans le volume, collationné par Vincent Engel, est publiée la première matrice du texte (Quaghebeur, 1993 B). Il évoluera peu par la suite.

16. Marie-Françoise Plissart, qui fit également partie du voyage, se concentra, elle, sur les environs agrestes du palais. On trouve leurs photos dans *Tras las huellas de Carlos v: miradas cruzadas* (Trivier, Plissart, Montoya, 2001 B).

17. Chaque écrivain recevait deux jeux, à charge pour lui d'écrire, de conserver un jeu et de renvoyer l'autre à Léon Wuidar.

18. J'évoque notamment cette continuité dans « Ce qui fait sens, c'est la forme » (Quaghebeur, 2007 B).