



PROJECT MUSE®

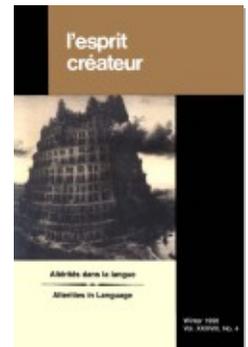
Le cabinet de curiosités linguistiques de Patrick Roegiers:
Accumulations, substitutions, réductions (L'Horloge
universelle, Hémisphère Nord)

Valérie-Angélique Deshoulières

L'Esprit Créateur, Volume 38, Number 4, Winter 1998, pp. 94-108 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0244>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/264838/summary>

**Le cabinet de curiosités linguistiques
de Patrick Roegiers:
Accumulations, substitutions, réductions
(*L'Horloge universelle, Hémisphère Nord*)**

Valérie-Angélique Deshoulières

pour Alain Montandon

J'ai appris qu'Anna Comnène et son frère Jean s'étaient livrés à une lutte acharnée pour conquérir le trône de Byzance. Je serais curieux d'en savoir un peu plus sur cette affaire. Anna a perdu en fin de compte la partie et a consacré les dernières années de sa vie à la rédaction de l'*Alexiade*, une très longue biographie de son père, l'empereur Alexis Ier. Elle était amoureuse de la langue grecque:

—Elle prétendait qu'elle aimait davantage la langue que l'air qu'elle respirait, a dit l'un des auteurs.

—Vassilis Alexakis, *La Langue maternelle*¹

L'AMOUR DE LA LANGUE est ici semblable au culte des statues: le même souci de perfection formelle conduit à la même asphyxie. Non seulement Anna Comnène, occupée à ciseler les phrases pour rendre gloire à son père, en oublie de respirer mais on peut craindre qu'un tel esthétisme chasse, en même temps que l'air, le vrai visage du défunt. Adorant les mots grecs comme des idoles, les polissant sans fin au creux de sa main pour les faire luire, Anna utilise l'absence à des fins stylistiques au lieu de s'en émouvoir. L'*Alexiade* n'est peut-être qu'un tombeau vide: gênée par tant d'éclat, redoutant l'idéalité comme une peste propre aux Sophistes, l'âme d'Alexis l'a déserté. L'ordinaire de l'émotion, quand la littérature s'en mêle, tient souvent du déhanchement, de la claudication. Bien ordonnées, la syntaxe, la rhétorique, la narration d'Anna se présentent au contraire comme une parade militaire. Sa "grécomanie" étouffe dans l'œuf ses sentiments. Quand un esprit souffre pourtant, la logique peut devenir boîteuse et comme le souligne Michel Pierrssens méditant sur la folie du signe chez Mallarmé et Saussure: "Quand c'est l'ordre du signe qui dérive sur fond de différence, la fiction n'est plus ce qui accueille une belle image des désordres, elle est ce qui en naît"².

Anna Comnène est amoureuse de la langue grecque, elle n'en est pas *malade*. Car les temps ne sont pas encore aux grandes logophilies nées des

aventures tumultueuses d'un poète avec le signe, lieu scénique insituable de son théâtre intérieur. Mais à la fin du XIX^e siècle, quand l'amour de la langue rencontre la souffrance, l'écriture en porte fatalement la marque. Dans l'œuvre de Mallarmé le face-à-face de la folie et de la fiction cesse de se jouer, comme on sait, dans l'espace protégé de la *mimesis*. L'eau a coulé sous le pont de Cratyle: le logophile ne se contente pas de répéter dans le sillage du personnage de Platon que le signe rend la folie possible, il expérimente l'envers de cette découverte et nous laisse entrevoir que c'est aussi la folie qui permet, selon les mots de Pierssens, de "cerner le contour de l'être immatériel du signe". C'est cet héritage nous interdisant de considérer séparément les champs discursifs composant l'écriture romanesque que Patrick Roegiers, écrivain né à Bruxelles en 1947, s'emploie à faire fructifier. On ne saurait dissocier en effet dans *L'Horloge universelle* et *Hémisphère Nord*, deux romans publiés en 1992 et 1995³, la fiction de l'ample méditation sur la langue initiée par Mallarmé.

Les glossites de Glotz:

Des nids de babil aux tours de Babel

Ce corps charnu et mobile situé dans la cavité buccale et qui, chez l'homme, joue un rôle fondamental dans la déglutition, le goût et la parole, Roegiers a osé le mettre en scène. Glotz, le héros de *L'Horloge universelle*, couvre à lui seul l'amplitude sémique du mot "langue": son destin, clairement tracé par l'assonance glossienne de son nom, l'oblige à s'interroger sur les limites de ce système de signes verbaux propre à la communication des individus entre eux, à partir d'une glossalgie qui met un terme à sa carrière de chanteur lyrique. A l'âge de 43 ans, Glotz doit prendre sa retraite en raison d'une maladie hypertrophique surnommée "langue de bois", courante chez les ruminants. Coïncidence singulière: c'est dans l'ancienne chambre froide d'un hangar à viande transformé en salle de répétition qu'il reçut sa première leçon de chant! Conscience linguistique et fiction romanesque se rencontrent donc dans cette "macroglossie" (terme médical) condamnant peu à peu l'artiste à un isolement polaire.

Au commencement des aventures de Glotz est cette conviction que le monde n'est pas d'un accès oral ou visuel immédiat. Enfant, Glotz ne parlait pas: il "baragouinait". Et n'entendons pas seulement ici qu'il a toujours malmené le langage. Dès son plus jeune âge, précise l'auteur, Glotz prête la même oreille ravie aux oiseaux et aux noms venus d'autres horizons. Les altérations qu'il fait subir à la langue sont donc moins la conséquence d'une incapacité

que d'une sensibilité malade à l'immanence du signe, c'est-à-dire à l'irreprésentable même. L'émergence de cette "autre" langue apte à dire l'indicible (et dont le rêve schellingien d'un "jour nocturne" et d'une "nuit diurne" se rapprocherait assez) passe nécessairement selon Roegiers par la désintégration du langage. Tandis que son précepteur tente de lui enseigner la grammaire et l'orthographe, Glotz "péroré la bouche pleine":

projetant les lèvres en avant et pressant chaque syllabe, sans craindre les répétitions lexicales ou syntaxiques, il baragouinait de son mieux des sss, fff, mmm ou chchch, qui s'enchaînaient de façon décousue. Ou bien alors, il répétait invariablement le même mot. Ce bredouillement syncopé, typique du bégaiement, s'entrecoupait de redoublements syllabiques comme ppp, fffff, ou ttt, ainsi que de zozotements et de chuintements, causés par le recul de la langue dont la pointe bombée en arrière des dents faisait un sas pour le passage de l'air, qui rendaient l'audition impossible. En dépit du doigt brandi tel un point d'exclamation par son postillonnant maître d'école, Glotz restait coi. (*Hu*, 17-18)

Glotz n'est pas un bon élève, cela ne fait aucun doute, mais doit-on le considérer pour autant comme un mauvais garçon, certainement non. Le ressort majeur de cette "leçon" est précisément la séparation du système—pédagogique et linguistique—et du *sujet*, ou, si l'on préfère, la crise de l'*imitation*. Sa propension à se mouvoir hors du langage articulé, loin de nous être présentée comme une tare, témoigne au contraire d'une grande créativité. Malgré les apparences, nous suggère Roegiers, l'élève laisse loin derrière lui le maître: le premier "parle", tandis que le second se contente de "zézayer". Il s'agit bien, en l'occurrence, d'être sensible à la dimension symbolique de "cette écharde inarrachable dans l'antre obscur de la cavité buccale" (*Hu*, 126): si Glotz ne parvient pas à répéter ce que lui dit son professeur, c'est autant parce que sa langue est trop en arrière au fond de son palais que parce qu'il tient à prendre du recul par rapport à la langue telle qu'elle est véhiculée par les institutions. A la différence de la fille—du thuriféraire—d'Alexis, le protagoniste de *L'Horloge universelle* préfère l'air au beau parler.

Et les manquements de Glotz au code socio-linguistique de se renverser peu à peu en inventions poétiques échevelées: l'extravagante sérénade donnée à leurs familles par l'enfant et ses amis, Franz et Eckbert, se compose de "croassements, de glapissements, de jacassements, de piaillements, de roucoulements, de ululements, de gloussements de dindons et de paons, de cigognes et de hérons, de chauves-souris, de hulottes ou chats-huants" (*Hu*, 21), plus proches du cri que du chant. En gloussant, Glotz prouve contre toute attente ses talents d'imitateur. C'est qu'il éprouve autant de plaisir à reproduire le "cru" de la nature que de gêne à reformuler les règles mille fois

recuites transmises par le corps enseignant. Il va sans dire que la société, ici représentée par ses parents, reste sans voix face à ces enfants-oiseaux dégradant la communication dans de disharmonieux sifflements. Le petit Glotz ne semble pas tout d'abord souffrir de son isolement: peu soucieux de converser avec les adultes, il persévère dans ce double mouvement de destruction et d'invention caractéristique du "parler sans parler". Roegiers nous le montre tantôt débitant sur un ton heurté "des débris de phrases, des bouts de mots, des tronçons de lettres et des fragments disloqués de syllabes" (*Hu*, 32), symptôme assurément d'une émotion trop forte pour être exprimée (paralalie), tantôt progressant par équivalences phonétiques (glossolalie), mais toujours en nous donnant l'impression que se développe sous nos yeux une langue inédite que son personnage serait seul à connaître. Initialement définie comme une somme d'altérations pittoresques ("une langue exotique balbutiée par un allochtone avec un fort accent"), cette dernière se déploie bientôt sous le sceau du secret ("un langage inaccessible à autrui que les jumeaux univitellins sont seuls à partager"). Ce que Glotz expérimente devant nous, c'est l'intime relation existant entre la quête du sacré et l'agrammatisme: n'avouet-il pas d'ailleurs souffrir du complexe d'Icare, tandis qu'il reconnaît sa terreur de l'orage? Ne cessant d'enrichir son langage à l'aide de "combinaisons excentriques", de "locutions bizarres", de "tours extraordinaires", Glotz finit par produire un "miracle mélodique", un "phrasé dodécaphonique" à la manière de Webern. Autrement dit, c'est en détériorant la langue qu'il la fait chanter.

Bref, tout serait allé pour le mieux dans le meilleur des mondes asyntaxiques possibles, si vers huit ou neuf ans, Glotz ne s'était lassé de ses performances laryngopharyngobuccales. Irréversiblement, se développe en lui l'idée que ses immersions dans le langage inarticulé tiennent moins du babil que de la langue morte. Comme Adam devenu honteux de sa nudité, Glotz doit se résigner à quitter le jardin du vocabulaire illimité pour avoir compris que tous ces mots qu'il cueillait sur les arbres ne s'adressaient au fond à *personne*.

Dans *La Voix d'Orphée* le poète Jean-Michel Maulpoix définit le lyrisme comme une oscillation entre "le cri de l'exclamation" et "le chant du développement", oscillation reproduisant la situation de l'homme déchiré entre le désir d'absolu et sa mise en forme⁴. N'est-ce pas cette dimension dialogique propre au lyrisme que découvre Glotz dès l'instant qu'il prend son premier cours de chant? Les choses ne sont pas si simples. Certes, Glotz décide de devenir artiste lyrique pour enfin communiquer avec les autres: langue sans mots, la musique lui semble la plus fidèle expression de ses aspirations et de sa vision du monde et lui permet enfin de transmettre quelque

chose à quelqu'un. Le *Lied* en particulier lui permet de renouer avec la langue "primitive, ombilicale et libre" de son enfance, tout en procurant à autrui du plaisir. L'exploration de ce genre musical constitue sans aucun doute le sommet de sa carrière lyrique. Glotz a d'ailleurs l'impression d'avoir, par le chant, définitivement tué en lui le cri. C'était oublier un peu vite que le langage, comme le rappelle Heidegger au sujet de Hölderlin, est essentiel uniquement comme "dialogue"⁵. Et il faut entendre ici non pas le rapport à autrui, mais bien cet entrelacs constant de la "déchirure" et de l'"unité" qui constitue l'essence du lyrisme. Autrement dit, Glotz a cru de bonne foi pouvoir vivre indéfiniment dans l'espace protégé du chant, à force de volonté, de travail et d'humilité. Sans jamais s'être considéré comme un individu exceptionnel, "un instrument de Dieu", il était néanmoins persuadé, qu'au-dessus de sa tête, une petite étoile brillait. En domptant ses braillements au moyen de la musique, Glotz n'a accompli qu'une partie de son initiation. Car cette petite étoile attend tout de lui: d'abord, qu'il se souvienne que la dissonance est inscrite au cœur du monde, qu'ensuite il fasse l'apprentissage de la privation de la langue. Ce n'est pas un hasard par conséquent si sa maladie éclate au milieu d'un *Lied* "idéale" de Wolf composé sur un poème de Goethe:

Et brusquement, en un éclair, comme si une chose se fissurait en lui, s'éclorait une brèche, une fêlure, dans laquelle il plongeait, qui s'écartait et croissait, une faille, un abîme sans fond qui l'attirait ou, mieux, un trou noir, fission fournie par l'éclatement d'un atome, libérant une énorme quantité d'énergie, une lave en fusion qu'une explosion déchiquette en blocs et poussière, et qui lui révélait splendidement, pour la première fois de sa vie, l'existence, tant réfutée, d'une disharmonie, d'un écart, d'un accroc, d'une aria, d'un heurt, d'un hic, d'un hiatus. (*Hu*, 120-21)

En nous brossant le portrait de Glotz comme frappé par la foudre, devant une salle comble, à Donaueschingen, petite ville d'eau de la Forêt-Noire, Roegiers apparente résolument le "spasme glottique" du chanteur, son "couac", à un châtement. De quoi le punit-on? en quoi a-t-il fauté? Son erreur est peut-être d'avoir voulu se préserver durant plus de 40 ans de toute contamination: "Il s'était cru invulnérable à toutes les maladies possibles" (*Hu*, 126), commente Roegiers. Et voilà l'obsédé de la pureté désormais condamné à voguer sur le bloc de glace du silence. Sombrent lentement dans un sommeil blanc, Glotz, au moment de rendre l'âme par sa bouche cousue, a compris que cet accès vers "l'illumination de la blancheur pétrifiée", qu'il cherche au fond depuis toujours, était suspendu à son propre effacement. Enfant, Glotz parlait sans parler, à l'heure de quitter la terre, le voilà parvenu à chanter à gorge déployée sans avoir à ouvrir la bouche. L'ultime langue possible au centre de l'isotopie polaire qui clôt le roman est une langue inexistante: Glotz meurt en sachant

que l'aphonie est l'instrument d'une autre pensée. Son sang se fluidifie: le goût du *Lied* a cédé la place à l'art de la Fugue. Et Glotz de se dissoudre. Par amour de l'air.

Les bégaiements de l'art symbolique:

Du rejet de l'idéalité aux brouillards sur la langue

L'Horloge universelle sonne le glas de Glotz sous un ciel de tourmaline pareil aux glaciers des confins de l'Antarctique. L'ancien chanteur, métamorphosé par sa maladie en glaciologue, expire tourné vers le nord. Vraisemblablement vers la terre hyperboréenne où naquit, en 1774, Ulrich, double de papier du peintre Caspar David Friedrich. Décrivant de manière méticuleuse l'étrange calligraphie du petit Glotz, Roegiers, l'esprit déjà hanté sans doute par le futur héros de *Hémisphère Nord*, s'était employé à nous sensibiliser à cet alphabet s'étendant vers le haut pour toucher les étoiles. Ne compare-t-il pas la sténographie syncopée de son personnage à "une chaîne de montagnes" (*Hu*, 29)? Mais surtout, la mort de Glotz préfigure la gigantesque opération de *réduction*, à partir de laquelle se déploie paradoxalement l'histoire d'Ulrich. A l'instar de Friedrich, ce dernier finit par se retirer en lui-même, geste augural du romantisme, est-il nécessaire de le rappeler? Évoquer un homme considérant l'âme comme la substance même de l'art tenait de la gageure. Souvenons-nous seulement du témoignage du sculpteur David d'Angers venu rendre visite au peintre en 1834 à Dresde; sa description des dessins que Friedrich consent à lui montrer se confond avec une exégèse du "rien": des "branches sans feuilles, point de figures, pas de terrain". L'essence de son art consistait à gommer comme le prouverait à elle seule la toile *Les blanches falaises de Rügen*: en 1818, deux hommes et une femme contemplant la mer, seize ans plus tard, les personnages ont disparu.

Dans l'essai très stimulant qu'elle a consacré au peintre, *Caspar David Friedrich: aux sources de l'imaginaire romantique*, Gabrielle Dufour-Kowalska montre qu'il s'agissait moins pour Friedrich d'imaginer des formes nouvelles que de soumettre la *forme* au *symbole*. Reconsidérant en particulier le dialogue entre Schelling et Friedrich au sujet du symbolisme, l'auteur accuse clairement le premier d'avoir confondu le symbole avec le concept classique de la forme. S'efforçant initialement de dépasser l'impératif de la forme (formalisme, esthétisme), la philosophie schellingienne l'aurait subrepticement réintroduit dans sa conception même du symbole en obéissant à la téléologie d'une métaphysique idéaliste. En rejetant toute idéalité, en subordonnant constamment l'art créateur de formes à son fondement subjectif, mais surtout

en réduisant systématiquement, au nom de l'invisible—lequel ne saurait être confondu avec un vaste réservoir d'Idées platoniciennes—, les objets naturels, c'est-à-dire en affaiblissant le plus possible leurs qualités sensibles pour mieux les représenter dans leurs caractéristiques essentielles, Friedrich érigeait parallèlement la violation des règles de l'Harmonie et du Beau en principe fondateur de l'art symbolique. Cependant, comme l'a très bien vu Gabrielle Dufour-Kowalska, les procédés friedrichiens de réduction procèdent d'une rêverie sur la matière. Notre propos n'est pas, précisons-le, d'analyser ici comment la réduction à l'élémentaire pratiquée par Friedrich lui permet de transcender la réalité visible. C'est sur l'attitude paradoxale d'un artiste qui, pour représenter ce "vide mystérieux" l'attirant comme un aimant, exécute en série des ciels "pleins" que se portera essentiellement notre attention.

S'interrogeant en particulier sur l'aspect systématiquement chargé, brouillé des ciels friedrichiens, Gabrielle Dufour-Kowalska remarque qu'ils s'élèvent comme des remparts comme s'ils voulaient défendre le regard contre tout horizon, contre toute tentation de céder au "point de vue":

Le ciel n'est plus chez Friedrich le fond lumineux sur lequel se détache et s'exhibe tout ce que nous voyons, le ciel de notre perception naturelle d'un paysage et celui du paysage naturaliste. Il est au contraire, en son vêtement de brume, de nuée, de brouillard, de nuage, l'élément qui brouille la vue, qui tend à rendre impossible l'exercice normal de celle-ci et comme tel, la condition d'un autre *voir*, dont ses apparences restituent le mystère.⁶

Suivre les traces de Friedrich sur les neiges de Scandinavie et d'Allemagne obligeait donc Roegiers à représenter ce paradoxe. Une fois encore, c'est dans le terreau de la langue que s'enracine la densité ontologique et métaphysique de son roman. Dans *Hémisphère Nord*, cryptographies et logorrhées prolifèrent: comme les ciels et les paysages de Friedrich la langue de Roegiers est volontairement embarrassée. Les altérations qui frappent l'expression de la plupart de ses personnages nous brouillent la vue mais ces brouillards linguistiques nous rappellent, dans le sillage du peintre, que la beauté absolue ne se *voit* pas: elle ne peut être que réfractée par ses répliques visibles. L'art symbolique, souvenons-nous de la controverse Schelling/Friedrich, bégaye et ses bégaiements sont autant de démentis apportés à l'utopie d'un monde et d'une langue transparents.

A cet égard, la naissance d'Ulrich, un lundi, est comme une ombre portée par Roegiers, exploitant les faits, sur la mythique figure de Goethe. *Hémisphère Nord* raconterait, dans cette perspective, le fatal creusement de l'écart entre l'Esprit des Lumières et un lunatique. Comment ne pas être sensible en effet à la dimension ironique de la digression qui ouvre le roman sur la fabri-

cation des chandelles? Pour le père d'Ulrich, la lumière n'est pas la limpide métaphore de la connaissance, c'est le résultat d'une complexe et peu ragoûtante opération. En Scandinavie, au XVIII^e siècle, toute flamme étincelante provient d'une huile jaune récoltée à partir du tissu cérébral des baleines, le spermaceti. L'évocation de Kant et de ses catégories dans ce contexte poisseux est riche de sens: il n'est de science, dans la famille d'Ulrich, que savonnerie. Notre futur peintre reçoit donc en partage non point une chaîne de concepts: académisme, classicisme, formalisme, esthétisme mais cette "piété du cœur" (*Gefühlsfrommigkeit*) dont se nourrira toute son œuvre. Né au bout du monde, Ulrich est et se sent radicalement autre. Cette différence exhibée par la couleur rousse de ses cheveux et qu'il vit comme une malédiction s'inscrit bien évidemment jusque dans sa langue. C'est le ciel qui rythme, doit-on s'en étonner, les extraordinaires cryptographies de l'enfant. Tous les derniers ou quatrièmes quartiers de lune, Ulrich souffre de somnambulisme et ses crises donnent lieu à de surprenantes explorations linguistiques:

D'autres fois, sur une page blanche, d'une écriture chorégraphique, indéchiffrable pour autrui, tracée à rebours de droite à gauche, uniquement lisible avec un miroir, il écrivait d'un seul jet, sans hésitations ni ratures, sans encre dans sa plume, un feuillet complètement vierge de caractères. Mêlant avec des termes qui n'existent pas des verbes ordinaires employés autrement, il alignait ainsi comme les alchimistes des pages d'un discours inédit, absolument autonome (cryptographie), analogue à celui qu'on appelle "le langage des oiseaux". Posant les points sur les i, accolant des virgules, des accents aigus (´), graves (è), ou circonflexes (^), des barres au t, des majuscules aux substantifs, comme si les traits étaient déjà tracés et qu'il n'avait plus qu'à les repasser, il s'arrêtait et relisait sa copie, parcourait tout ce qu'il avait écrit, surpris par cette image absente comme si l'encre invisible s'était refusée à couler de sa plume. (*HN*, 28-29)

Ulrich et Glotz souffrent de la même "affection": leur relation au langage trahit une sensibilité exacerbée, une sorte de "sympathopathie". De toute évidence, le cryptolinguisme de chacun exhale le rapport d'altérité à soi, mais du chanteur au peintre cette scission s'est aggravée: quand le premier partage avec ses deux amis l'illusion de fondre toutes les langues en une seule, le second s'enfonce dans la solitude et se découvre la faculté de n'écrire *rien* autrement. La question qui sous-tend la vie et l'œuvre d'Ulrich pourrait être la suivante: comment s'approprier le monde, la nature, quand on manifeste aussi peu d'aisance à manier le langage? On parle mal dans *Hémisphère Nord* mais pour différentes raisons: ceux qui sont chargés de transmettre le savoir dans un cadre institutionnel et croient le maîtriser tiennent le plus souvent des discours incompréhensibles et ceux qui évaluent avec plus de lucidité les difficultés inhérentes à la quête du savoir s'adonnent, autant par jeu que par

haine des faux prophètes, à des substitutions de phonèmes qui obligent le lecteur à regarder leurs paroles à la loupe. Après avoir fui les uns et assidûment fréquenté les autres, Ulrich préférera refermer les portes de ce cabinet de curiosités linguistiques et s'emmurer dans le silence. Il reste que les "sautes de langue"—comme on parle de sautes d'humeur—perturbant le bon "déroulement" du roman, des défauts de prononciation de la gent enseignante à la manipulation volontaire du langage par ce fervent collectionneur qu'est Haedrich, sont une arme redoutable pour en finir avec le préjugé le plus tenace de l'histoire de l'art: le formalisme.

Déformations:

Des "écorchés" de l'Akadémie aux "aberrations" de la Collection

A l'âge de quatorze ans, Ulrich prend des leçons de dessin avec un professeur dont les travers ne lui sautent pas immédiatement aux oreilles. Et pourtant, ce petit homme jovial toujours vêtu de bizarre façon dispense un enseignement peu convaincant. Il entretient avec le monde comme avec les mots une relation confuse, ne distinguant pas, par exemple, le chêne du saule, pas plus que le t du d, très ressemblants, il est vrai, dans l'ancien allemand. Ne possédant nulle connaissance, la seule chose qu'il puisse apprendre à son élève, c'est à tailler son crayon. Mais l'apprentissage de ce seul geste contraint Ulrich à beaucoup d'application. On imagine son désarroi, lorsque le précepteur, le regard levé vers le ciel, baragouine: "Plus la mine tédient tu graphide, plus elle esd ture; plus elle contiend d'argile, plus elle esd dentre" (HN, 54). Mais en dépit de sa médiocrité, le personnage ne nous inspire aucune antipathie: il n'ignore pas ses limites et Ulrich, à ses côtés, s'exerce, sinon à dessiner, du moins à sélectionner ses mines et ses limes. Quelques années plus tard, enfin inscrit à la célèbre Akadémie des beaux-arts de Copenhague, le jeune peintre rencontrera d'autres figures hautes en couleurs dont la qualité d'élocution est inversement proportionnelle à l'importance de leur fonction et de leur spécialisation. Ainsi du Rector chargé d'accueillir, le jour de la rentrée, les nouveaux étudiants et qui se jette dans une longue harangue "d'une voix bêlante, altérée par un défaut de prononciation qui lui faisait énoncer tch au lieu de t et muait sa logorrhée en charabia". La corrélation entre l'altération de son discours et sa conception de l'art pictural est significative. Prenant pour modèle l'antithèse qui oppose la pensée d'Alberti à celle de Cennino Cennini, cet homme réputé très docte avoue se rallier à la première idée, à savoir que "la peintchure estch la représentchatichon des choses vues" (HN, 68). L'équipe pédagogique s'agitant sous sa férule est du

même acabit: le moniteur de dessin s'évertue nerveusement à expliquer à la classe les différences entre les couleurs *chaudes* et les couleurs *froides*, mais sa diction est trop rapide et la classe ne saisit rien à sa démonstration; le professeur d'anatomie, un certain Schön, se réclamant des grands maîtres de la Renaissance, essaie d'inculquer à son public le culte des belles proportions, mais son discours, pour mettre le nom de Vinci à toutes les sauces, n'en demeure pas moins abscons. Et le reste à l'avenant. Étonnamment, Ulrich suit ces cours dérisoires avec assiduité. De baragouins en charabias, il acquiert ainsi la conviction qu'il ne faut ni dessiner ni peindre comme l'on voit.

En effet, que manifestent les défauts d'élocution de ses maîtres sinon le hiatus existant entre les mots et les choses visibles? Très logiquement, Ulrich se demande donc si leurs discours déformés, altérés ne seraient pas au fond les versions hypertrophiées des insuffisances de toutes les langues de la terre face à la complexité et la richesse de la réalité. Si déjà le visible peut tenir les mots en échec, se dit le peintre, que dire de l'Invisible? Plus les piètres enseignants de l'Akadémie écorchent la langue danoise, plus Ulrich s'interroge sur le statut de la ressemblance dans la représentation. Au bout du compte, l'étudiant anormalement zélé prend conscience qu'il n'éprouve aucun attrait pour la vérité du modèle et cette découverte le conduit naturellement à refuser le "pittoresque". Désireux de représenter l'Invisible dans le visible, pénétré de la nécessité de renouer avec son tempérament d'autodidacte, Ulrich, après de longs mois de patience, va s'entraîner à diluer les leçons de ses maîtres dans les coulures irisées de l'aquarelle. Il quitte Copenhague, "la-propre-en-ordre", pour Dresde.

Car en dépit des méditations esthétiques nées de son décevant séjour au Danemark, Ulrich n'a pas renoncé à *apprendre*. Il décide un beau matin de gagner à pied l'Allemagne, "pays de la formation idéale", pour parfaire son art. A cet égard, sa marche spirituelle entre Copenhague et Dresde tient de la ballade en "forêt de symboles". Ulrich rencontre en effet sur son chemin deux individus étranges: un fou éructant des imprécations et annonçant l'Apocalypse et surtout, un peintre affligé d'un goût, occupant sa vie érémitique à annuler ses créations les unes après les autres en les plongeant dans la rivière. Ce spectacle d'un vieillard impotent rejetant toute forme artistique, d'un peintre sans toiles se nourrissant de baies émeut Ulrich au plus haut point. Néanmoins, sa fascination pour la nation allemande est telle qu'il passe outre ces sinistres augures. Il est clair que l'Allemagne représente pour notre héros ce que l'Italie et la France furent pour Goethe: une patrie d'*élection*. Ironie du sort: les fraîches chansons des paysans ouïes par l'auteur du *Traité des couleurs* en Italie du nord ont été remplacées par les couinements effrayants

d'un cochon qu'on égorge. Ulrich, fils de savonnier scandinave, rêve de parler la langue du pays qu'il admire le plus au monde: ses premiers interlocuteurs, aux environs de Dresde, seront des fermiers essayant de lui expliquer dans un indescriptible sabir que "la viande porcine, dont la ladrerie se repère à des pustules sous la langue, était mille fois plus exquise encore mijotée en ragoût et en galimafrée" (HN, 100).

Ulrich souffrerait-il de ladrerie? Son exploration de la ville de Dresde le laisserait penser. Malgré sa bonne volonté, le peintre "parle mal la langue" et ne tarde pas à se perdre dans cette Babel colorée. Comparé au bric-à-brac du centre-ville, l'atelier qu'il a déniché est d'une sobriété édifiante. C'est dans le silence de ce lieu presque vide que s'accroît cependant son obsession de la langue allemande. Contre l'esprit de son temps, Ulrich cultive en effet ce qu'il y a en lui de "nordique". Tandis que la bonne société ne jure que par le français, à l'honneur dans les sciences et la philosophie du XVIII^e siècle, il défend l'allemand qu'il continue au demeurant d'estropier copieusement. Il ne changera pas sa position d'un iota lors de sa visite chez Goethe qui lui vante avec enthousiasme l'Italie de l'art et la langue française qu'il estime seule capable de devenir langue universelle. Un tel souhait se confond en l'occurrence avec le désir philanthropique de rendre à l'humanité sa confraternité. Mais comme le remarque Charles Porset à propos du grammairien Victor Augustin Vanier, auteur d'un *Dictionnaire critique et philosophique de la langue française* (Paris, 1836), la prolifération de ce type de discours linguistico-philanthropique au début du XIX^e siècle est l'indice d'une crise affectant la langue dans son être même, imputable essentiellement à l'autonomisation et à la laïcisation de la science du langage⁷. A l'écart de la mode, Ulrich se bat courageusement contre l'invasion du vocabulaire allemand par les mots étrangers et continue d'admirer une syntaxe dont "la simplicité, l'exactitude, la brièveté, ainsi que la flexibilité musicale" (HN, 133) le séduisent. Sa passion pour la grammaire allemande et sa lecture méticuleuse des dictionnaires encyclopédiques sont une façon de réagir sans doute aux atteintes portées à la langue danoise par les enseignants de l'Académie des beaux-arts de Copenhague, mais ce faisant, Ulrich cultive l'utopie d'une langue idéale. C'est cette utopie que le collectionneur Haedrich doit désintégrer, afin que le peintre rentre totalement en lui-même et regarde enfin le monde avec des "yeux dont on a coupé les paupières" (Kleist).

Incorrigible amasseur de singularités, Haedrich mange des yeux au contraire la terre entière. Son "goût" illimité de la connaissance l'a conduit à s'aménager une demeure digne de l'antre magique d'Athanase Kircher. Il y aurait beaucoup à dire sur la joie délirante avec laquelle le collectionneur

enferme les objets qu'il a réussi à se procurer en vitrine, ce "cercle magique, comme l'écrit Walter Benjamin s'appuyant sur sa propre expérience, dans lequel ils sont immobilisés tandis que le frisson ultime, le frisson de l'acquisition, passe sur eux"⁸. Le "cas" Benjamin est particulièrement intéressant, dans la mesure où l'expérience de renouveau constituée par toute addition à la collection est vécue doublement: physiquement, en touchant les objets et linguistiquement, en leur donnant un nom. Chez Haedrich, ces deux opérations sont fondues en une seule, pour ce qu'il savoure les mots comme des mets. Dans son impressionnante anatomie de la passion de la collection, Werner Muensterberger rapporte le témoignage d'un collectionneur de documents historiques qui retient toute notre attention. Ce dernier brosse en effet son autoportrait en "éponge": "Je suis une éponge [...]. Il faut que j'absorbe tout [...]. C'est pareil que le désir charnel. C'est comme une force qui brûle"⁹. Haedrich absorbe le langage avec la même délectation. Les discours que Roegiers lui met en bouche métamorphosent son roman en cabinet de curiosités linguistiques.

Alors qu'Ulrich s'extasie sur la *formation* de son ami muséomane, ce dernier passe son temps en *déformations*, tantôt rédigeant un traité d'optique à rebours, tantôt s'amusant à soliloquer en intervertissant les lettres. Mais pour être aberrante, son expression n'en est pas moins codifiée. Elle s'apparenterait en cela à ces distorsions picturales savamment orchestrées que sont les anamorphoses. A l'instar de Holbein dont les célèbres *Ambassadeurs* incontestablement le hantent, Haedrich dit l'essentiel à l'oblique: ses cryptophonies sont un remède à la verbigération. Contre les Sophistes, l'Ironiste malmène particulièrement la langue quand il aborde des sujets métaphysiques, comme par exemple la peinture de l'invisible ou la mort. Pour évoquer l'œuvre de Ver Meer, il élabore ainsi un phrasé original en remplaçant systématiquement les (p) par des (t). Et de nous décrire *Le Géographe* et *Le Thilosophe*, deux figures du savoir qui considèrent que l'observation est la seule leur capable d'illuminer la science, avec une minutie mettant notre propre vue à l'épreuve. Ou encore, contemplant quelques échantillons de l'œuvre d'Ulrich, Haedrich entreprend de définir le symbolisme en commuant l'article défini féminin (la) en point virgule (;) et le masculin en double point (:). Et de proclamer: ";; vue des ruines, souvent gothiques, tout comme les tombes, est un symbole de ; précarité, qui rappelle ; caducité des biens matériels et de ; vie...". Parler du brouillard en ces termes n'éclaircit pas, on s'en doute, les ciels chargés d'Ulrich, mais a le mérite de problématiser, en l'opacifiant, la notion même de symbole, et corrélativement, d'invalider tout commentaire interprétant les images picturales comme des signes analogues

aux signes linguistiques, ainsi que l'a proposé notamment H. Börsch-Supan à partir de l'œuvre de Friedrich. Ce que veut signifier Haedrich, en brouillant volontairement sa lecture des nuées dans les toiles d'Ulrich, c'est que, quelles qu'en soient les modalités (brouillard, brume ou nuage), elles réalisent l'*epochè* du monde, cette suspension du visible qui chez Friedrich comme chez Ulrich préside à l'apparition de l'image visionnaire.

Charles Porset place l'ensemble de son étude sur le développement des langues artificielles aux XVIII^e et XIX^e siècles sous le patronage de Descartes qui, dans une lettre célèbre, avait affirmé que l'invention d'une langue artificielle était suspendue à la *vraie philosophie* et supposait pour être réellement parlée "que tout le monde ne fût qu'un paradis terrestre, ce qui, ajoutait-il, n'est bon à proposer que dans le pays des romans". Le trio composé par Ulrich et ses doubles, Haedrich, ce propre-à-tout, friand de farces, et Ehrlich, également peintre et auteur d'une thèse sur Kircher, a quelque chose d'édénique en effet. Dans la villa de Haedrich, le seul principe auquel on obéisse est le principe de plaisir. Aux côtés de cet amoureux de la vie, l'austère Ulrich et le sage Ehrlich apprennent à savourer la langue. Loin de creuser l'écart entre les compagnons, les jeux phonétiques de leur hôte les unit au contraire: rien de tel, aime à répéter Haedrich que "des palabres ardens, tarabiscotés ou cocasses pour sceller une amitié" (HN, 329). Ses pyrotechnies verbales ne font que manifester de manière tonitruante sa capacité de sympathie et jouent avec habileté sur les deux registres à la fois de l'altérité et de l'intimité. Ainsi, n'ignorant pas la passion vouée par Ehrlich à l'Angleterre, l'ami fidèle va jusqu'à lui concocter une espèce de dialecte britannique, dans lequel tous deux, le soir, en sirotant quelque fine liqueur, aiment à jaboter. Ajoutant des (e) aux (o), remplaçant le (é) du participe passé par (ed), Haedrich commence par donner sa définition de l'air, puis finit par y envoyer un cerf-volant:

The souffle même de the vie tire vers the haut sa voilure and lui confère sa spirituelle légèreté, mais son aérienne course, livrée à the poursuite du vent (qui tourne dans the sens des aiguilles d'a montre dans l'hémisphère Noerd), s'explique par des externes causes, accessibles par the doennées de the physique. (HN, 342)

Il est probable qu'à ce stade du roman Haedrich ait atteint le point maximum de son métamorphisme linguistique. Symboliquement en effet, après avoir figuré l'imagination, voire l'âme, le cerf-volant, dont il vient de lâcher la ficelle (Roegiers ne nous précise pas si c'est volontaire), s'écrase au sol. Au même moment ou presque, parvenu au faite de son art, Ulrich comprend que la perfection consiste... à ne pas se laisser voir! Tout se passe par conséquent comme si l'attitude compulsive de Haedrich, son système de vie cumulatif

avaient paradoxalement fait évoluer la peinture de son compagnon vers le moins. Pour dire le paroxysme de la vision, la surréalité d'un objet irréprésentable, comprend Ulrich, il faut en dire le moins possible.

Si les galeries de Haedrich sont un petit paradis, le langage en est le fruit défendu. Pour y avoir mordu à belles dents, les amis d'Ulrich, le collectionneur et le paysagiste, recevront le châtimeut qu'ils méritent: l'amateur de volcans périra en voulant percer le mystère d'une éruption en Islande et l'amateur de glaciers s'écroulera dans la neige à l'occasion d'un voyage d'hiver dans le Harz. Entre ces deux pôles climatiques, désormais privé de ses doubles, à la veille de disparaître donc si l'on en croit la littérature romantique, Ulrich tire la leçon de toutes ces années passées en compagnie de deux hommes que taraudait le désir de "TROEP VOIR". Sombrant dans une profonde mélancolie que les Esquimaux polaires appellent "perlerorner" (poids de la vie), "qui marque l'obscurité de l'hiver et augure une ère de deuil" (comparable à la nuit de six mois qui tombe sur l'hémisphère nord), le peintre repense alors à la demeure de son ami défunt comme à "une vessie de porc, gonflée d'air". Cette image désobligeante déclenche le compte à rebours de sa disparition. Comme Glotz, Ulrich a des pustules sous la langue; même si elles ne se voient pas, elles le réduisent au silence. On peut se demander, en dernière analyse, si leur serrement de gorge, qu'il soit pathologique ou métaphorique, n'est pas le tribut qu'il leur faut payer pour avoir trahi leur langue maternelle avec l'allemand, fantasmé dans les deux cas comme une langue "idéale", soit à la fois exacte et musicale. Au fil des ans, Ulrich a oublié le suédois sans parvenir toutefois à concrétiser son utopie linguistique. Privé d'une parole qui corresponde à son âme, le peintre du *Moine au bord de la mer* est condamné à descendre dans la ténèbre des eaux primordiales, l'*apeiron* originel, matrice de l'univers aussi noire que la neige. Sa mère, Virginia, "ange domestique, vestale supra-terrestre", après avoir rendu l'âme dans d'affreux vomissements lui desséchant la langue, ne s'était-elle pas montré aux siens apaisée, avec un visage blanc comme... Goethe définissait la couleur comme "la souffrance de la lumière"; Roegiers suit les traces de ses pas sur la neige jusqu'à tordre la langue devenant sous sa plume comme la souffrance de l'idiolecte de la Nature: "The la décomposition des particules. ... llu i laissaitt croire qu à l'... de son art and de sa persoenalite quy se dédesagrégeait il était atteint...". Car pour voir, il faut se taire. *Hémisphère nord* s'achève sur la mort d'Ulrich, dévoré par la dernière langue possible, la langue glaciaire. Dans la neige gît un peintre aux yeux clairs.

Université de Clermont-Ferrand II

Notes

1. Roman publié aux éditions Fayard en 1995.
2. Michel Pierrsens, "Le signe et sa folie. Le dispositif Mallarmé/Saussure", *Romantisme* 25-26 (Paris: Champion, 1979): 49. L'ensemble du numéro est consacré à la "conscience de la langue".
3. Ces deux romans ont été publiés aux éditions du Seuil dans la collection *Fiction & Cie*. Nous les désignerons par les abréviations suivantes: *Hu*; *HN*.
4. Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée* (Paris: Corti, 1989), 87.
5. Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin* (Paris: Gallimard, 1973), 49.
6. Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich—Aux sources de l'imaginaire romantique* (Genève: L'Age d'Homme, 1992), 71.
7. Charles Porset, "Notes sur les langues artificielles au XIX^e siècle", *Romantisme* 25-26: 191.
8. Walter Benjamin, *Illuminations* (1931, reprt Londres: Fontana, 1973), 60.
9. Werner Muensterberger, *Le Collectionneur: anatomie d'une passion* (Princeton, 1994; Paris: Payot & Rivages, 1996 pour la traduction française), 62.