
LA COMPOSITION DE *MADAME ORPHA* ET SON HISTOIRE :
QUELQUES NOTES

Vincent VANCOPPENOLLE

Qu'est-ce que c'est, Bach ? demandai-je ingénument. Bach, Bach ? c'est le pain blanc du pianiste. Et elle me fit étudier une Invention. Il y a de cela près de 65 années, et le génie de Bach crée encore pour moi la senteur d'un pain de fine farine sortant tout chaud du four.

(Comment naît une vocation littéraire.)

La flamme s'évase en corolle dans le four bas, déborde et lèche le mur. Je sens, à travers la pluie, sa chaleur sur mon visage. Le feu et le pain vont vaincre le froid, le crépuscule.

(Madame Orpha.)

Toujours intéressant de comparer un texte tel qu'il nous est parvenu avec ses états antérieurs : toujours intéressant d'observer l'écrivain au travail. Une telle étude est d'autant plus utile, avec *Madame Orpha*, qu'il s'agit d'un roman longuement mûri, et que le propos de son auteur s'est notablement déplacé entre la rédaction des premières pages et la publication de l'œuvre que nous possédons.

Alors que la parution en librairie de *Madame Orpha* ou la *Sérénade de mai* date de 1933, — après *La Comtesse des digues*, par conséquent —, plusieurs chapitres du grand roman autobiographique de Marie Gevers avaient en fait déjà été publiés bien avant : très exactement dès 1919, c'est-à-dire 14 ans plus tôt. Prenons par exemple ce « récit » — c'est le nom que Marie Gevers lui donne — publié en 1919 sous le titre « Le Pain du Printemps »¹. C'est tout le premier chapitre de *Madame Orpha* qui s'y trouve en substance : qu'il s'agisse de l'émergence du rêve de l'enfant, du motif de la naissance du printemps, ou de l'allusion au *Télémaque* de Fénelon. Cependant, si proches que soient ces pages de la version définitive, il est frappant de constater que l'*intention* et la *forme* imaginée alors pour le livre n'ont que de lointains rapports avec *Madame Orpha*. Le projet s'est dans l'intervalle fortement déplacé ; il s'est aussi, on peut le dire, considérablement enrichi.

¹ Dans *La Renaissance d'Occident*, 1919, pp. 151-153.

« Le Pain du Printemps », comme le précise une note, était au départ destiné à s'insérer dans une « suite » de récits en cours de rédaction et intitulée : « Les Langues ». Outre « Le Pain du Printemps », deux autres nouvelles appartenant à cet ensemble en formation furent publiées en 1920 : « Soyez fidèles à Orion » et « Vergers »¹. Ces trois textes, plus ou moins transformés, aboutiront respectivement aux chapitres 1, 2 et 15-18 de *Madame Orpha*.

Marie Gevers semble donc avoir, dans un premier temps, conçu le projet de rassembler ses souvenirs d'enfance sous la forme relativement discontinuée d'une succession de scènes sans véritable lien narratif. Il ne devait pas y avoir d'« aventure » qui assurât le passage d'une scène à l'autre ; autrement dit, Marie Gevers ne songeait pas à un roman. On remarque bien cette particularité de construction si l'on rapproche « Le Pain du Printemps » de « Soyez fidèles à Orion », le récit paru en 1920 qui deviendra le chapitre 2 du roman. « Soyez fidèles à Orion » raconte en fait un autre épisode de l'enfance de la narratrice, sans qu'un fil narratif quelconque relie les deux séquences. Marie Gevers pensait donc *Les Langues* comme un recueil dont l'unité aurait été constituée avant tout par la constante autobiographique. Elle aurait été assurée aussi, cette unité, — et cela est tout à fait curieux —, par le thème qui donnait son titre à l'ensemble projeté : le thème des *langues*.

Une rapide comparaison entre ces nouvelles et les chapitres correspondants de la version définitive (qui en est, répétons-le, fort proche) met en évidence deux séries de modifications : des corrections de langue tout d'abord, en assez grand nombre, mais surtout un important remaniement thématique. Celui-ci n'est nulle part aussi sensible que dans l'exploitation métaphorique du motif d'Orion. On se souvient que les longs développements consacrés à la constellation d'Orion, centrés sur le thème de la lumière dans la nuit, se terminent, dans le chapitre 12 du roman, par une allusion à l'amour de Louis et Orpha :

Orion : chasseur gigantesque, d'une grande beauté, que Diane changea en constellation. Mon père ferme son livre. « Vous voyez, Max [...], que le pauvre Louis n'est pas le seul homme qu'une femme ait fait tourner en bourrique... » (p. 27).

On trouve dans le récit « Soyez fidèles à Orion » une rêverie semblable sur la formule de l'horloge, mais il n'est pas question ici d'allusion à l'aventure

¹ « Soyez fidèles à Orion », dans *La Vie*, (Paris), 1er novembre 1920, p. 278-279 ; « Vergers », dans *La Vie*, 1920, pp. 502-504. D'autres fragments de *Madame Orpha* furent écrits et publiés à la même époque, mais sans être présentés comme constituants du recueil *Les Langues*. C'est pourquoi ils ne seront pas traités dans cet article. Sur ces questions, on consultera utilement le mémoire de Pascale PONTEGNIE : *Une approche de la genèse de Madame Orpha*. Mémoire dactyl., U.C.L., 1983.

de la bourgeoise et de l'ouvrier agricole. C'est que, dans le premier projet mis au point par Marie Gevers, les données autobiographiques étaient mises en correspondance non pas avec une histoire d'amour, mais avec une apologie de la liberté en matière linguistique, et du bilinguisme en Flandre. De sorte que le final de la nouvelle *Soyez fidèles à Orion* apparaît fort différent de ce que l'on trouvera plus tard dans le roman :

« Soyez fidèles à l'esprit de tolérance et de liberté, soyez fidèles... n'étaient-ce pas aussi des étoiles, ces esprits de tolérance et de liberté ? [...] Ainsi s'élucida dans mon cœur d'enfant, la devise de l'horloge [...]. Laissez chacun aller vers la langue qu'il aime... ô vieux cher pays flamand ; soyez fidèle à l'esprit de tolérance et de liberté – ces étoiles... » « Soyez fidèle à Orion »¹.

L'idée, très « moderne », sans cesse affirmée dans ces trois textes, est que la rencontre des deux cultures, des deux langues, constitue une source d'enrichissement, en particulier sur le plan poétique. Une des nouvelles, par exemple, compare le poète flamand écrivant en français à un arbre greffé :

Oui, la langue française, c'était bien la greffe, entée depuis des siècles, et la sève, la sève de ce sol flamand que j'aimais tant, [...] la sève du terroir nourrissait comme siens les rameaux français, et les fruits en étaient plus beaux... C'est donc pour cela que nos plus grands poètes chantaient en français ?².

On sait que cette dualité linguistique (elle sera souvent aussi sociale) est une caractéristique fréquente chez les héros-poètes de Marie Gevers. On sait aussi que c'est par ce trait qu'elle se définira elle-même dans le chapitre 5 de *Madame Orpha*. Il faut souligner, par ailleurs, la grande cohérence de la conception du dialogue entre les langues développée par Marie Gevers dans ces récits. Car non seulement elle s'oppose, au nom du polylinguisme poétique, aux flamingants qui cherchent à effacer les traces de français dans le flamand, mais plus généralement, elle s'en prend à tous les tenants d'une langue pure, une et sans faille. Ne refusant ni le français, ni le flamand, ni le patois, situé au contraire à leur intersection, le poète est l'inverse du « puriste », qui réagit avec violence devant l'usage d'un mot patois³. Le poète est, par définition, un hybride linguistique.

¹ « Soyez fidèles à Orion », *op. cit.*, p. 279.

² « Vergers », *op. cit.*, p. 503.

³ Un voisin francophone a utilisé « vouïss » pour dire « pourri ». Le père alors dit au puriste : « Eh bien, mon ami ? une victoire pour vos théories flamingantes ! Voilà que M. Nadar adopte un mot flamand, *vouïss*, disant qu'il n'a pas d'équivalent en français ! » « Mais il a bien tort ! », s'écriait Pattu, *vouïss* n'est pas un mot néerlandais, c'est du patois, il faudrait l'extirper, au contraire, *pour épurer notre belle langue maternelle !... »* (« Vergers », *op. cit.*, p. 504).

De toute cette thématique linguistique, rien ne subsistera dans *Madame Orpha* : les allusions à la question linguistique ont totalement disparu de la version définitive, du moins dans les chapitres concernés. Le matériau autobiographique, d'abord mis en correspondance avec un vigoureux plaidoyer sur le thème des langues, sera associé, dix ans plus tard, au récit des amours de Louis et Orpha. Car il faut le préciser à présent : il n'y a pas, dans les récits de 1919-1920, la moindre allusion à l'intrigue amoureuse et, dans les chapitres dont il est ici question, elles ont toutes été ajoutées par la suite. Il est clair que l'intention de Marie Gevers n'était pas, lorsqu'elle a mis en route son projet, d'axer son livre sur l'histoire d'amour. L'idée ne lui en viendra qu'ultérieurement, assez tardivement même, semble-t-il. (Une analyse détaillée permettrait de montrer avec quelle habileté l'écrivain a su articuler ce nouveau motif et le récit des souvenirs d'enfance qu'il avait à sa disposition.)

Modification quant au thème donc – des langues à la faute –, mais aussi modification quant à la forme. Car une autre évolution, structurelle celle-là, s'est opérée entre les deux versions. La structure temporelle et énonciative s'est considérablement diversifiée et enrichie. On a d'une part l'intervention beaucoup plus active de la narratrice adulte, et la mise en parallèle de ce « je » écrivant avec l'enfant qui rêve¹ ; on a ensuite l'apparition de toute une série d'échos qui rapprochent, par exemple, les épisodes de l'histoire de Louis et Orpha des événements racontés par le *Télémaque* de Fénelon. Il s'opère donc, à partir d'un matériau identique, une multiplication remarquable des phénomènes d'ordre métaphorique. Si bien que l'on conserve l'impression, à comparer les deux stades de la composition, d'une sorte de progressive prise de conscience par Marie Gevers du rôle fondateur qu'exerce dans son écriture le principe de répétition.

Toutes les transformations formelles vont du reste dans ce sens. Ainsi de la structure d'ensemble finalement adoptée, qui n'a plus rien à voir avec la « suite » imaginée au départ, et qui est en fait une structure à variations, où les épisodes sont disposés de façon qu'ils se répondent et se confondent (avec en outre l'espèce de mélodie que dessine l'histoire de Louis et Orpha). Comme l'a très justement observé Joseph Hanse, tout est contrepoint dans la version définitive². Rien d'étonnant dès lors à ce que s'impose dans le roman le thème de la musique – et c'est une autre différence importante entre les ébauches de 1919-1920 et le texte de 1933.

La musique est discrètement mais continûment présente dans *Madame Orpha*, notamment dans les passages où l'écrivain parle de son livre. Elle

¹ « De même que j'éprouvais dans le pluvieux automne la naissance printanière de Vénus, je puis retrouver aujourd'hui, dans la brume aromatisée de ces années-là, l'histoire des amours d'Orpha et Louis » (*Madame Orpha ou La Sérénade de Mai*, Bruxelles, J. Antoine, 1974, p. 19).

² J. HANSE, « Préface », dans *Madame Orpha*, *op. cit.*, p. 12.

intervient aussi souvent dans sa composante rythmique, en relation avec le cours des saisons. Or, on voit bien que cette importance accordée à la musique ne s'impose que dans un second temps, et parallèlement à l'amplification du phénomène métaphorique. « Le Pain du Printemps » et « Soyez fidèles à Orion » forment respectivement le noyau du premier et du deuxième chapitre du roman. Mais lorsqu'elle écrit le livre, Marie Gervers ajoute un long passage, souvent cité, où la narratrice explicite son projet – un passage où l'on trouve une cascade de métaphores de l'œuvre. Et parmi elles, tout naturellement, il y a la métaphore musicale. L'activité de la mémoire, telle qu'elle se pratique à travers l'écriture, fait songer non seulement à l'observation des constellations (« Regarde à côté, tu verras »), mais aussi à l'interprétation d'un air appris autrefois. Sur le clavier de la mémoire, l'écrivain-musicien s'applique à ressusciter le chant des jours anciens : « C'est comme les morceaux de piano dont on m'obligeait à étudier cent fois les passages difficiles [...]. Que je retrouve deux ou trois notes, tout le trait suivra [...]. Et leur amour renaîtra de la mer chantante du passé » (p. 21). La musique s'impose aussi en même temps que l'auto-représentation, et plus généralement l'accent mis sur les phénomènes de répétition.

La comparaison entre les « récits » des années 1920 et la version définitive le confirme : *Madame Orpha* est une œuvre de longue haleine, dont la grande cohérence structurelle, patiemment mise au point, ne s'est dessinée que lentement. C'est par ailleurs au cours de la rédaction de ce roman que semble s'être précisée une esthétique qui allie l'observation passionnée de la nature à une réflexion profonde sur les phénomènes musicaux dans l'écriture. Cette manière de pratiquer ne se démentira plus dans la suite, comme en témoignent, par exemple, les contrepoints narratifs de *Paix sur les champs* et de *La Ligne de vie*, ou les habiles symétries de *Plaisir des météores*.