



## POSTFACE

de Benoît Denis et Pascal Durand

*Université de Liège*

Si *Le nom de l'arbre* est le premier roman publié par Hubert Nyssen, ce n'est certainement pas l'œuvre d'un débutant. Lorsque le roman paraît chez Grasset en 1973, son auteur se trouve à une croisée de chemins. Installé en Provence depuis 1969 après avoir vendu l'agence de publicité qu'il avait créée à Bruxelles en 1957, auteur déjà de plusieurs essais et de deux livres de poésie, fort d'une expérience en Belgique dans les domaines du théâtre, de l'animation culturelle et de la chronique littéraire, il n'a pas encore fondé les éditions Actes Sud, dont le rayonnement croissant, à partir de 1978, allait faire de lui l'une des figures les plus respectées du monde éditorial des années 1990-2000. Sous cet angle et à sa date, *Le nom de l'arbre* tient inséparablement d'une récapitulation et d'une seconde naissance : récapitulation de tout un passé, à la fois intime et collectif, et naissance d'un écrivain examinant, comme pour en prendre le contrôle, le lent et profond processus de sédimentation ayant décidé de son imaginaire.

Rien là pourtant d'une simple autobiographie romancée, ce péché de jeunesse de tant d'auteurs novices, avec les illusions et les maladroitures que le genre entraîne. Ce premier roman présente à plusieurs égards, bien au contraire, les traits de la maturité. Cette maturité est d'abord celle de son auteur, qui approchait de la cinquantaine au moment de la publication



et qu'une longue fréquentation de la chose littéraire, à partir des premières fascinations de l'enfance, avait doté d'un sens du langage résistant à la tentation des effets faciles. C'est également celle de l'instance narrative qui domine le roman – la voix d'un homme fait interrogeant l'adolescent qu'il a été –, et qui s'y penche moins sur le passé, pour le rendre à nouveau présent, qu'elle ne cherche à dialoguer avec ce qu'elle fut jadis, sans négliger l'épaisseur, plus encore que la distance, qu'un tel dialogue interpose en fait de représentations plus ou moins fictives. Cette maturité tient encore à la densité historique et politique d'une œuvre qui paraît à la fois très fortement en prise sur le contexte littéraire belge de l'époque et propre à mettre au jour certaines de ses apories, voire à combler quelques-uns de ses silences. Et pourtant ce roman de la remémoration est aussi le creuset de la plupart de ceux qui suivront sous la même signature.

### **Généalogie: les arborescences du récit**

Une lecture rapide du *Nom de l'arbre*, lecture que sa mécanique narrative et le développement tout en spirale de ses thèmes et de ses scènes empêchent presque d'entrée de jeu, n'y verrait sans doute qu'un roman axé assez classiquement sur l'histoire en trois temps d'une rencontre, d'une perte et d'une quête: la rencontre intensément érotique de Juliette Lesquin, jeune enseignante à la chevelure flamboyante, aux côtés de qui et pour qui, à la fin de son adolescence, le héros narrateur s'est risqué à des activités de résistance sous l'Occupation; la perte de cette femme, arrêtée puis déportée en Allemagne; la double quête enfin que le héros mène en vain pour la retrouver à la Libération et, tout aussi en vain, pour retrouver sa trace sur les registres des déportés ou des militants communistes; tout cela étant chevillé à l'insupportable et invérifiable révélation du supplice d'écartèlement subi par

la jeune femme en camp de concentration. Mais tout dans le roman est machiné en réalité pour que cette révélation, portée plus tardivement à la connaissance de son héros que de son lecteur, ait bien plutôt fonctionné comme le facteur déclencheur d'un processus de reconstruction du passé ayant pour effet de brouiller les cartes et d'associer le développement du récit, dans sa structure même, à une triple interrogation de l'identité, de la mémoire et du langage.

Il serait ainsi réducteur d'identifier étroitement le héros au narrateur: s'il s'agit bien du même homme à plusieurs moments de sa propre histoire, c'est une instance dédoublée qui parle et se parle et qui, sur la scène discursive dont nous sommes les témoins, s'interpelle non comme un autre lui-même, en lequel il se reconnaîtrait, mais plutôt comme cet autre que l'on devient lorsque l'on se prend soi-même pour objet et pour interlocuteur, avec le recul du temps et dans l'inévitable distance à soi créée par cette interlocution même. C'est sous la forme vocative d'un «tu» que le narrateur s'adresse à son personnage, Louis Quien, avec lequel le «nous» qu'il forme constitue moins le lieu pronominal et existentiel d'un rassemblement que d'une hétérogénéité («Une fois nous nous sommes jetés sur père, toi et moi déjà en toi, et nous avons crié [...]», p. 169). Il est significatif à cet égard que la scène de défenestration du piano sur laquelle s'ouvre à peu de chose près le roman conjoint à l'image de l'éclatement de la caisse, «quand chevilles, marteaux, noix, chevalets, touches gicleraient de tous côtés», l'image d'un éclatement du sujet en plusieurs identités entre lesquelles le choix, si décidé qu'il se veuille, demeurera en réalité impossible: «l'heure serait venue [...] d'être l'un de ceux entre lesquels nous (moi, toi, lui), tu n'avais pas encore choisi» (p. 28).

On reviendra plus loin sur cette fragmentation de l'identité pour indiquer, en élargissant le spectre de l'analyse, qu'elle répond aussi à un certain rapport linguistique, littéraire et

historique de la Belgique à elle-même. Il convient auparavant d'observer qu'elle trouve son expression la plus explicite dans la figure gigogne de la *matriochka*. Celle-ci, très récurrente dans l'ensemble du roman, symbolise l'identité en quelque manière plurielle de Louis Quien, faite d'un emboîtement de personnalités successives. Chacun des âges du protagoniste se moule sur le précédent, en hérite la forme générale tout en restant irrémédiablement distinct et comme séparé de lui – donc aussi de soi-même – par une solution de continuité qui interdit une pleine solidarité de l'individu avec sa propre histoire. Il en résulte que le roman se donne à lire comme une quête mémorielle au cours de laquelle le personnage cherche à reconstituer, par une série de fictions biographiques, la personne qu'il a été à différents moments clés de son existence, reprenant inlassablement la même histoire, celle de Juliette Lesquin (dont le patronyme semble redoubler, en l'englobant, celui de Quien). Sur les deux scènes de l'histoire racontée et de la narration, Louis Quien ne cesse de se refaire le récit de leur amour vécu ou rêvé, de l'arrestation de la jeune résistante et de sa mort probable en déportation, récit à la fois ressassé et modulé comme autant de tentatives du personnage, jamais pleinement réalisées ni satisfaisantes, de fixer les contours de sa propre image.

D'un point de vue formel, il est remarquable que l'une des toutes premières apparitions de cette figure des poupées emboîtées les unes dans les autres se trouve simultanément établie sur les deux plans de la structure narrative et de l'identité du personnage, en associant au schéma de la *variation* musicale, tel qu'il est évoqué juste avant sur cette même page, le vouvoiement adressé au héros par ses parents: « Leur vouvoiement n'a pas cessé de me confirmer dans l'idée de cette *matriochka*. Approchez, Louis Quien! Ce *Louis Quien* avait une résonance de pluriel. Nous étions trois ou quatre à nous rassembler en hâte, à nous dissimuler l'un dans l'autre par

ordre de taille» (p. 72). On voit par là que cette multiplicité est un fait de construction romanesque, un choix esthétique contrôlé d'un bout à l'autre, que plusieurs mentions du premier prélude du *Clavier bien tempéré* viendront d'ailleurs confirmer, y compris sous l'espèce dégradée de l'*Ave Maria* de Gounod. Et l'on voit par là, d'autre part, que cette multiplicité – élément précocement lié au rapport parents/enfant dans un certain état historique et social de ce rapport, en rappel d'un temps où le «vous» prévalait entre les membres de deux générations – tient en même temps d'une archéologie de soi à travers une lignée familiale.

De part en part, en l'embrayant dès son fort beau titre, *Le nom de l'arbre* déploie en effet, jusque dans l'ordre des événements et des scènes répétitives qu'il agence, une riche symbolique touchant d'un côté au pouvoir du langage – lequel s'ajoute à ce qu'il nomme, de même que tout objet du monde nous parvient à travers le filtre d'une représentation – et d'un autre côté au processus de la mémoire, en jouant de la figure de l'arbre à au moins trois niveaux imbriqués de signification, pour ne rien dire de la ponctuation métaphorique diffuse dont cette figure fait l'objet ici ou là (et notamment, à la dernière phrase du roman, pour désigner le corps de Juliette, tel un «arbre dressé», et sa chevelure, telle une «ramure en feu»). Un premier niveau renvoie de toute évidence à la démarche généalogique elle-même, dont la métaphore reçue – celle, justement, de l'arbre généalogique – se trouve à la fois littéralisée et refigurée dans les portraits fragmentaires successivement livrés, sur deux générations, des ascendants d'un héros et d'un narrateur interrogeant les faits de transmission qui l'ont constitué par un mélange d'inertie et de métamorphose. Un deuxième niveau (signalé, p. 295, par une notation transparente : «dans le tronc de ce récit noueux, nerveux, ce fut le seul moment où Louis Quien posa une question») tient presque physiquement à l'organisation de la narration elle-



même, qui autour d'un tronc central – l'histoire tragiquement interrompue de la relation amoureuse du héros avec Juliette Lesquin – multiplie toute une arborescence de récits adjacents, dont les uns renvoient en effet à un enracinement ancestral (mais aussi social et politique) ; d'autres aux embranchements d'une destinée ou aux bifurcations d'une trajectoire personnelle sur les deux scènes de la petite histoire, avec ses ironies, et de la grande histoire, avec ses tragédies ; d'autres encore, de façon plus suggérée, à la ramification identitaire du sujet narrateur lui-même, vu comme le produit de ces poussées diverses. Un troisième niveau, dans lequel les deux autres sont évidemment enchâssés, renvoie enfin de façon puissamment symbolique aux « anneaux concentriques » (p. 68) que présente la section d'un arbre. Ces anneaux racontent certes une histoire, encore est-elle ordinairement inatteignable, car dissimulée sous l'écorce. En cela, le nom de l'arbre ne procure qu'une illusion d'unité et de stabilité : il ne permet d'en rien connaître vraiment, ne dit rien des couches qui le constituent ; il ne produit, pour suivre la citation de Brice Parain placée en exergue du roman, qu'une impression d'étrangeté à soi propre à faire douter que le nom que l'on porte, ou que l'on donne aux êtres ou aux choses, soit le vrai ou le bon, comme l'indiquent encore, en boucle, l'incipit du roman (« D'abord elle s'était appelée Juliette. Puis je l'avais appelée Hélène ») et sa proposition finale (« je ne sus d'abord quel nom lui donner »).

De même que la matriochka, avec laquelle ils entrent en significative redondance, les cercles cachés au cœur du bois, signe d'un temps de croissance lentement matérialisé et symbole aussi, peut-être, d'une circularité imaginaire du Temps, n'en procurent pas moins une image très juste de la mécanique narrative que l'auteur du *Nom de l'arbre* a savamment orchestrée : une succession de séquences plus ou moins découpées, de segments plus ou moins vastes, et de scènes itératives

auxquelles la narration revient plusieurs fois pour les amplifier, les compléter ou les retoucher, selon un ensemble de procédés qui paraît emprunter autant à une esthétique de la discontinuité qu'à une technique de la *faufilure*, soit cette façon de coudre un tissu à grands points provisoires, dont le romancier, joignant le mot à la chose, ne manque pas d'enrichir le répertoire des symboles propres à rendre compte de son propre art de la composition verbale lorsqu'il signale, l'air de rien, au tout début du chapitre VII, « la prédilection [d'Adrienne Quien] pour certains mots » : « Faufil, faufiler, ou faufilure (qu'elle préférerait à faufilage) par exemple. J'ai motif de penser que la course du fil blanc sur l'étoffe, esquisse de l'ouvrage, correspondait à une joie de créer dont elle s'enivrait par ces mots » (p. 277). Cette discontinuité d'un récit procédant en vis sans fin n'en est pas moins ordonnée à une chronologie tendancielle des événements individuels et familiaux, allant d'un côté de la fin de l'enfance à l'âge adulte et, de l'autre, en partant du grand-père, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début des années 1960. Encore, et la chose est importante, cet ordre chronologique est-il largement inversé s'agissant de l'axe central de la fiction, dès lors que la disparition de Juliette (ou d'Hélène) se trouve évoquée dans le premier tiers du roman, donc bien avant qu'elle ne fasse, dans les dernières pages, ce qui fut sa première apparition aux yeux du héros comme à ceux du lecteur.

De l'une de ses futures héroïnes, le romancier soulignera « le plaisir [qu'elle] prenait aux récits gigognes, aux fables à tiroirs, aux intrigues à rebondissements, comme si ses goûts la portaient d'instinct vers ces malicieuses mises en abyme. [...] Les contes de notre enfance ne demeurent-ils pas en nous par des illuminations que nous ont données leurs enchâssements narratifs?<sup>1</sup> » Ce plaisir et ce goût, qui sont

---

1. *Quand tu seras à Proust la guerre sera finie*, Actes Sud/Leméac, 2000, p. 26.

d'évidence, dès *Le nom de l'arbre*, ceux que Nyssen ne cessera pas de montrer d'un roman à l'autre, n'ont pas grand chose à voir avec un formalisme littéraire, et encore moins avec le matérialisme des structures propagé en France, dans la décennie précédente, par les Nouveaux romanciers, aux antipodes assurément desquels se sera situé un écrivain dont l'admiration allait plutôt au Giono de *Mort d'un personnage* (1945) et de *Noé* (1946) ou au Pierre-Jean Jouve de *Paulina 1880* (1925). Le dédoublement de l'instance narrative, le séquençage auquel répond le récit, son organisation spiralaire autour de quelques motifs ou métaphores obsédantes ne sont pas, dans *Le nom de l'arbre*, des supports de la fiction, ni celle-ci leur prétexte; ils en sont bien plutôt les produits, comme aussi d'une interrogation du langage et de la mémoire. C'est d'une sorte de phénoménologie de la rétrospection qu'ils procèdent, voulant que si nous sommes bien le produit de notre passé, ce que nous sommes devenus modifie ce que nous avons été ou s'y ajoute, à travers les lacunes du souvenir et la perception que nous en prenons. De cette règle assez générale, qui introduit le mensonge de la fiction au cœur de la mémoire, de même que les mots introduisent, en les formulant, une solution de continuité de notre pensée à la réalité des choses, Nyssen tire, dans *Le nom de l'arbre*, matière romanesque («Le passé à l'état pur n'existe pas», écrit-il p. 185 et, plus haut, «Dis-toi que les mots, en remontant le passé, ont dévoré les choses», p. 69). L'inversion chronologique subie par l'axe central du roman, que l'on vient d'indiquer, ne répond pas davantage à un souci de jouer simplement avec les formes. Elle a pour effet d'en renforcer la charge émotive, sinon pour enjeu d'en conjurer la tragédie. En partant des derniers moments de Louis avec Juliette (p. 13-14) pour aboutir à leur première rencontre en classe et surtout à leur premier rendez-vous amoureux, le roman aura en effet combattu tout du long la logique de la perte et de la disparition,

comme afin de sauvegarder le tremblement du désir et de maintenir, contre ce qui l'aura rendu impossible, la possibilité du bonheur :

Je pris d'assaut l'escalier de fer qui conduisait à la passerelle. Toute la structure tremblait sous mes pas. Et puis, là-haut, sur cette passerelle étroite qu'un vitrage éclairait par-dessous, Juliette apparut. Je la vis comme un arbre dressé, ramure en feu, et je ne sus d'abord quel nom lui donner. (p. 364)

### **Génération : un tableau de la Belgique**

Œuvre déjà très maîtrisée et aboutie, *Le nom de l'arbre* témoigne pourtant, si on la replace dans son contexte de publication, d'une sorte de fraîcheur, qui est moins celle de la jeunesse qu'une manière d'être contemporain à soi ou, si l'on veut, d'être de son temps (ce qui n'est pas toujours le cas de la littérature, et spécialement en Belgique). Ce premier roman s'inscrit ainsi, chronologiquement et intellectuellement, dans un moment de basculement et de transformation propre à l'histoire des lettres belges : le moment d'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains, dont les principaux représentants, malgré leur diversité, feront corps dans les années 1980 pour s'affirmer collectivement sur la scène littéraire et prendre leurs distances avec leurs aînés sous les deux aspects de leur vision de la littérature et des préoccupations qui les avaient animés. Pour le dire vite, Nyssen fait son entrée sur la scène de la production littéraire au moment où la génération qu'on rassemble sous l'étiquette commode et peut-être simpliste de la « belgitude » tend à s'affirmer contre la longue cohorte néo-classique apparue dans les années 1930 et qui a dominé l'après-guerre en Belgique tant dans le domaine de la poésie et du théâtre que dans celui du roman. C'est précisément au cours de la décennie 1970 que s'élaborent en effet

les œuvres qui assureront cette sortie de l'esthétique néo-classique, que l'on pense aux romans de Jean Muno, Gaston Compère ou Jacques-Gérard Linze et plus encore à ceux de Pierre Mertens, Conrad Detrez ou Jacques Sojcher, au théâtre de René Kalisky et de Jean Louvet, à la poésie de Jean-Pierre Verheggen et de Jacques Izoard, aux essais de Raoul Vaneigem, Claire Lejeune et Max Loreau, pour ne citer ici que quelques noms parmi bien d'autres. Or, de toute évidence, *Le nom de l'arbre* participe étroitement de ce mouvement. L'indice le plus manifeste en est le salut que Nyssen y adresse au chef de file de cette génération montante : depuis la dédicace à Pierre Mertens qui ouvre le roman jusqu'à la référence explicite à *La fête des anciens* qui le clôt, c'est moins à un hommage que nous avons affaire qu'à la manifestation d'une connivence et d'une solidarité. En faisant abstraction de l'œuvre ultérieure du romancier, on pourrait presque dire que *Le nom de l'arbre* trouve harmonieusement sa place entre *La fête des anciens* (1971) et *Les bons offices* (1974), tant ces romans paraissent écrits de la même encre, s'alimenter aux mêmes questions et aux mêmes vertiges de l'identité et de l'Histoire.

Louis Quien, le héros du *Nom de l'arbre* – dont plusieurs biographèmes renvoient de façon transparente au parcours de l'auteur lui-même : origines familiales, études, activités de résistance, métier de publicitaire, etc. – porte un nom qui à l'instar du Paul Sanchotte de Mertens, composé de Sancho Panza et de Don Quichotte, est l'expression d'une vacance identitaire très problématique. Même si le romancier a l'élégance de nous en abandonner la découverte, comment douter que la graphie de ce patronyme ne renvoie d'abord à l'espagnol *quién*, c'est-à-dire au pronom interrogatif de personne, nom taillé sur mesure pour un tel personnage ? « Louis Quien » c'est littéralement « Louis Qui ? », en tant qu'il se cherche et qu'il cherche sa place dans le monde, par le jeu d'une série de

ficions biographiques accumulées. Sa quête, dont on a fait ressortir plus haut la dimension individuelle, engage aussi bien quelque chose de collectif, dans la mesure d'abord où, comme le romancier y insiste plus d'une fois, la prononciation du nom varie selon le côté de la frontière linguistique où l'on se trouve: en Flandre, *Queen*; en Wallonie, *Ki-in*. Elle varie donc également selon le côté où l'on affecte de se tenir, par une posture de classe voulant que cette frontière passe autant à l'intérieur de la famille (dans le rapport méprisant du grand-père à sa belle-fille) que du personnage principal lui-même («– Je m'appelle *Ki-in* et je ne comprends pas ce langage de paysan», p. 149). La part collective de la quête identitaire en jeu tient d'autre part à sa double dimension familiale et idéologique, puisque ce patronyme improbable compose une lignée de trois générations dont il s'agit de comprendre ce qui les unit et aussi les différencie: Jules, le grand-père, instituteur libidineux, franc-maçon libéral et anticlérical, statue du XIX<sup>e</sup> siècle dans une Belgique qui se délite; Pierre, le père, employé et libraire, membre du Parti Ouvrier Belge, défenseur de l'Espagne républicaine et compagnon des Huit Heures; Louis, enfin, résistant et communiste bientôt revenu de ses illusions et réduit à la carrière publicitaire: sur trois générations, c'est un petit condensé d'histoire culturelle et politique qui nous est donné à lire. Au point que, pour parfaire le tableau, on se prend à rêver l'existence, dans l'ascendance du narrateur, d'un ancêtre prénommé Charles: Charles Quien (prononcé à la « wallonne »). Ce qui n'aurait rien de si incongru dans une famille française et huguenote contrainte de s'exiler en Flandre après la révocation de l'édit de Nantes...

L'archéologie de soi à laquelle se livre en vain Louis Quien est donc inséparable d'une confrontation avec le monde et avec l'Histoire, ce qui constitue un autre point de rencontre avec l'œuvre de Mertens. Car dans *Le nom de l'arbre* l'histoire, avec un grand H, est partout présente: elle enveloppe

le personnage, elle l'assiège, elle le constitue aussi, sans pourtant qu'il puisse jamais l'atteindre pour faire corps avec elle ou y jouer un véritable rôle. C'est que l'Histoire, pour cette génération d'écrivains qui n'a pas voulu renoncer à la prendre en charge, a perdu la rassurante lisibilité des grands récits ou des mécaniques idéologiques bien huilées; elle est là, tantôt catastrophique quand elle débouche sur l'arrestation de Juliette Lesquin, tantôt ironique par les rencontres accidentelles qu'elle provoque, celle par exemple de Cortal, ancien républicain espagnol devenu chauffeur de taxi, qui se battait contre Franco au moment où les Quien participaient à des fêtes bon enfant pour soutenir les républicains. Mais cette Histoire à la fois insidieuse et écrasante n'est jamais saisie comme un mouvement qui porte vers l'avant. Quand elle se révèle, c'est sous la forme d'une déception, dans une sorte d'après-coup qui est une façon de dire qu'elle échappe toujours à ceux qui voudraient en être sinon les acteurs, du moins les spectateurs avertis, tel Victor Bartsoen convaincu que la victoire du Reich allait marquer l'avènement d'un temps nouveau.

De ce point de vue, si *Le nom de l'arbre* appartient si pleinement à cette veine nouvelle qui apparaît dans la littérature belge des années 1970, c'est aussi parce que ce roman – comme ceux de Mertens, Detrez ou Munro, et au contraire de ce qui constituait la règle depuis l'après-guerre –, n'hésite pas, n'hésite plus à parler ouvertement de la Belgique. Par petites touches successives, le roman dresse un tableau du pays entre le milieu des années 1930 et les années d'après-guerre, en un parcours qui va approximativement de la Guerre civile espagnole à la Question royale. Publié chez un éditeur français et par un écrivain qui vient de prendre physiquement et professionnellement ses distances avec la Belgique, avant de s'approprier à endosser la nationalité française, *Le nom de l'arbre*, peut-être du fait de cette distance même, parle de la

Belgique sur un ton que l'on ne connaissait guère jusque-là : sans ostentation ni didactisme, sans misérabilisme ni mythification, en équilibrant détachement et attachement, avec ce naturel, au total, qui autorise à manier l'allusion là où d'autres surenchérisent volontiers pour s'assurer d'être compris.

Cette image de la Belgique, c'est à quatre niveaux au moins qu'elle s'élabore dans *Le nom de l'arbre*. Un premier niveau est celui de la langue : il n'est évidemment pas indifférent que ce roman qui, dès son titre et l'exergue de Brice Parain, fait porter le soupçon sur le langage, évoque aussi la situation linguistique singulière au pays, la superposition du flamand et du français qu'on y observe, les usages particuliers que remplissent chacun de ces idiomes, notamment en fait de distinction sociale, et surtout l'effet que bilinguisme et querelles linguistiques produisent quant à l'usage même du français, langue maternelle qui, par un étrange processus, devient dans le contexte de flamandisation de la Flandre une langue choisie et revendiquée, donc en quelque manière étrangère. Ceci débouche sur le deuxième thème qui court souterrainement à travers le roman : la fin d'une certaine Belgique unitaire et, surtout, l'adieu des francophones à la Flandre. La scène capitale, de ce point de vue, est le moment où Jules Quien, bourgmestre francophone, libéral et anticlérical d'une commune flamande, se retire pour faire place à son fils socialiste, lequel sera largement défait par une coalition de nationalistes flamands et de catholiques : à certains égards, il y a là un précipité remarquable de l'histoire politique belge au xx<sup>e</sup> siècle. Mais cet adieu à la Flandre se dit aussi de manière plus symbolique : par le bombardement de la maison familiale de Westduine, qui contraint la famille à émigrer à Bruxelles ; par la façon aussi dont Louis Quien cherche à se déprendre du paysage mental flamand qui l'habite, comme s'il participait à l'enfermement éprouvé par le personnage.

À un troisième niveau, c'est aussi une certaine histoire de la sensibilité de gauche en Belgique qui nous est donnée à lire en réduction dans ce roman dont la première mouture, telle qu'elle avait d'abord été proposée aux éditions Grasset, s'intitulait, très significativement, *L'homme de gauche*. Un grand-père libéral progressiste, comme on pouvait l'être avec une conviction sans faille à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; un père qui adhère au POB et à son militantisme bonhomme; Louis Quien, enfin, avec son passage éclair au Parti communiste à la Libération: s'opère ainsi, dans *Le nom de l'arbre*, un étrange chiasme entre générations qui les voit se radicaliser progressivement mais à mesure que leurs engagements leur apparaissent de plus en plus comme vecteurs de déception, d'échec et d'inaboutissement. Le terme de ce parcours peut alors apparaître comme une forme de retrait, désengagement dont le métier de publicitaire embrassé par Louis Quien semblera la contrepartie culturelle, si on le compare à la vocation d'instituteur du grand-père ou à celle de libraire du père. Le moralisme que Louis Quien prête à sa famille thématise autrement cette déception politique. Celui du grand-père était compensé par ses penchants libidineux; celui du père pouvait déboucher sur une forme sage et réfléchie de révolte; celui du fils n'est en quelque sorte sauvé par rien. Comme si le moralisme était finalement ce qui reste quand toutes les autres solutions ont été tentées.

Enfin, *Le nom de l'arbre* procure une représentation élaborée de la Guerre et de l'Occupation, période qui constitue le centre de gravité du roman. La chose est remarquable parce que cette phase de l'histoire de la Belgique, cardinale pour la suite de son histoire politique, est, singulièrement, l'une de celles qui n'a que très peu trouvé sa représentation dans la littérature, couverte qu'elle a été par le grand silence néo-classique. On peut même dire que la Seconde Guerre a précipité, à bien des égards, l'émergence de cette esthétique et de

cette sensibilité qui, il est vrai, avait commencé à se diffuser dès le début des années 1930. À la Libération, et à la différence de ce qui s'est passé en France, la littérature belge, dans sa partie la plus visible au moins, semble ainsi se replier sur une vision idéalisante et abstraite de la chose littéraire : désengagement, refus de la figuration réaliste du monde social au profit d'une vision poétique du réel, psychologisme abstrait, humanisme universalisant, choix d'une écriture intemporelle parce que façonnée sur le modèle du français de l'âge classique.

C'est dans ce contexte que se situe l'apport décisif du *Nom de l'arbre*. Car non seulement ce roman entend reprendre pied dans l'histoire, sans d'ailleurs désavouer tous les traits de la période néo-classique, mais il le fait précisément en représentant ce moment sur lequel la littérature belge de l'après-guerre avait fait l'impasse et, plus encore, en donnant à comprendre pour quelles raisons la Guerre et l'Occupation ont été de l'ordre de l'irreprésentable en Belgique. Et si Nyssen peut apparaître comme celui qui a rompu ce long silence, c'est peut-être par le miracle de la double appartenance générationnelle qui le caractérise. En termes de sociologie littéraire, la génération dans laquelle il a pu se retrouver est celle des Mertens, Detrez et consorts, mais il n'en relève pas moins, biologiquement, d'une génération antérieure, qui le rend tributaire d'une expérience historique différente. Né en 1925, il appartient précisément à cette classe d'âge qui est passée de l'adolescence à l'âge adulte pendant le conflit, ce que dit d'ailleurs très explicitement *Le nom de l'arbre* à propos de Louis Quien. Ajoutons que la génération des écrivains belges nés dans ces années-là est celle qui a sans doute eu le plus de mal à trouver sa place en littérature, coincée qu'elle a été entre deux grandes générations : la génération néo-classique, née de part et d'autre de la Première Guerre, et la génération de la « belgitude », née autour du Second conflit mondial. Et l'intéressant est que c'est justement au moment

où Nyssen publie *Le nom de l'arbre* que certains des écrivains de cette génération intermédiaire vont s'essayer à dire la Seconde Guerre: Jacques-Gérard Linze, né en 1925, publie *Le fruit de cendre* en 1966; Georges Thinès, né en 1923, publie *Le tramway des officiers* en 1974; Gaston Compère, né en 1924, donne *Le fort de Gleisse* en 1975; Jean Muno, né en 1924, attend 1981 pour évoquer l'exode et l'Occupation dans son *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*. Dans cet ensemble, *Le nom de l'arbre* se distingue en ce qu'il est le seul roman à construire une représentation aboutie de cette période.

La Guerre est ainsi le moment décisif d'un basculement dans l'histoire familiale des Quien: abandon de la maison de Westduine et de l'ancrage flamand; mort du grand-père et, à travers lui, de ce qu'il restait de la Belgique du XIX<sup>e</sup> siècle; longue captivité en Allemagne du père, qui revient au foyer sans jamais pouvoir exprimer de quoi fut faite son expérience du conflit; pour Louis, enfin, on l'a dit, la Guerre est le moment cardinal de la rencontre de Juliette Lesquin et d'une expérience résistante amère en ce qu'elle s'est soldée par l'arrestation et la déportation de la jeune femme aimée. Dans cette histoire générationnelle, on peut même avancer que la Guerre est le moment où se brise quelque chose d'essentiel: la transmission des pères vers les fils. Quand Pierre Quien se révoltait contre la statue de Jules, d'une certaine manière il communiquait encore avec lui; mais entre Pierre et Louis cette communication s'est rompue: ils sont devenus opaques l'un à l'autre. Cet échec de la transmission est puissamment figuré par les listes de lectures que le père transmet ponctuellement à son fils depuis le stalag. Rien ne peut mieux figurer le désir de transmettre un héritage; en même temps, celui-ci reste comme lettre morte: jamais le père et le fils ne s'entendront sur le sens de ces lectures, le premier y voyant la forme d'un projet collectif et utopiste conçu en captivité, le second retenant surtout le décalage existant entre l'univers culturel

que lui proposait son père et les références alléguées par son condisciple Bartsoen, ceci engendrant pour lui des loyautés contradictoires qu'il peine à débrouiller.

Une autre figuration de ce qu'a pu représenter l'Occupation se manifeste à travers une démultiplication significative des personnages, tout se passant comme si Louis, incapable de se situer par rapport à cette période, avait eu besoin de se projeter alternativement dans trois figures plus définitivement marquées : Giorgio Lorenzo, sorte de viveur désabusé qui pourrait incarner une forme d'attentisme opportuniste et cynique, et qui, pourtant, à la fin du roman, est bien près de confier à Louis le naufrage de sa vie ; Victor Bartsoen, esthète et anarchiste d'extrême-droite, qui finira sous l'uniforme nazi et sera fusillé à la Libération, avant que le narrateur n'avoue *in extremis* que cette solution était de son invention (trop jeune pour être fusillé, Bartsoen a échappé à la condamnation et est en poste aux Beaux-Arts) ; Juliette Lesquin enfin, figure solaire de la résistance, à qui le narrateur est comme obligé de prêter une mort effroyable et sublime pour compenser le fait qu'aucune trace n'a été conservée d'elle sur les listes de déportés ou de disparus.

Comment mieux dire qu'en Belgique, rien n'est sorti de la Guerre ? Il n'y a eu pas eu de figure noire de la collaboration (ce à quoi Bartsoen aurait pu prétendre), comme il n'y a pas eu de héros positif de la résistance (ce que la fiction de Juliette Lesquin et de sa mise à mort effroyable entend compenser). C'est en quelque sorte la position de Lorenzo qui a triomphé : « – Quienevitch est muet comme l'Oural. Je vais donc vous présenter à lui. Voici Charlotte, lumineuse poétesse à laquelle je viens d'apprendre que nous avons traversé une guerre de quatre années ; Granlade, prince du marché noir ; Vallon sans doute agent double ; Françoise Forèle, gracieuse nostalgique de l'ordre nouveau... » (p. 39). On pourrait ainsi soutenir qu'à la différence de la France, où l'Occupation a été

productrice de valeurs et d'une redistribution claire du bien et du mal, la Guerre a été en Belgique, pour la génération de Louis, une expérience inutilisable :

Papillotes : dans les communiqués (offensives, pilonnages, ruées, replis), dans la phraséologie (justice, colère, courage) un ordre ancien renaissait à chaque ligne menacée d'essoufflement. Quels désordres avais-tu imaginés ? Il ne s'agissait pourtant que d'accomplir un demi-tour massif. Retour vers l'âge d'or aux portes duquel les anciens montaient une garde d'honneur. La guerre avait commencé par un exode et se terminait par un reflux. L'aube promise avait les couleurs d'un crépuscule. (p. 12)

Ce que dit de la sorte *Le nom de l'arbre*, que peu ou pas d'autres romans avaient pu dire jusque-là – et qui rendait particulièrement pertinente, outre la réussite esthétique de l'œuvre, sa republication en 1987 dans la collection patrimoniale « Passé-Présent »<sup>1</sup> –, c'est que la Guerre en Belgique n'a rien produit de bien substantiel et qu'une génération s'est vu voler l'événement avec quoi et contre quoi elle aurait pu se forger une identité, un destin. Somme toute, avec la Guerre, l'Histoire en Belgique, bien plus tôt qu'ailleurs, est devenue illisible, à moins d'y voir piétinement et délitement. Et si la transmission entre générations est vouée à l'échec, si l'Histoire se dérobe, ne reste finalement rien guère d'autre que le silence ou la suspicion envers le langage, deux options qui en effet feront finalement le lit de la génération néo-classique :

Victor Bartsoen opposant le mépris peint avec une finesse chinoise sur la porcelaine de ses yeux myopes te faisait penser à une ville assiégée dans laquelle les habitants auraient décidé de mourir parce que, le langage ayant perdu ses pouvoirs, il

---

1. *Le nom de l'arbre*, préface de Jean-Claude Pirotte, Bruxelles, Éditions des Éperonniers, coll « Passé-Présent », n° 53, 1987.

paraîtrait insupportable de survivre si c'était pour retrouver chaque jour l'imposture et la trahison des mots. (p. 31)

### **Conclusion : un roman matriciel**

Le fil de cette sorte de roman des origines avec quoi se fabrique et se confond *Le nom de l'arbre*, Hubert Nyssen ne va pas cesser de le dévider dans les quatorze romans qui suivront, quitte à l'embrouiller pour mieux brouiller les pistes, par une prérogative impartie à l'écrivain selon ses vœux, naviguant méthodiquement entre « infortunes de la fiction » et « bonheur de l'imposture ». La scène de l'Histoire, si cruellement présente dans le roman inaugural, s'y fera cependant de plus en plus évasive, en même temps que s'y estomperont les contours d'une Belgique mise à distance. Après *La mer traversée* (1979) et *Des arbres dans la tête* (1982), où les transformations de Bruxelles (dont la percée Nord-Midi) et certains grands événements collectifs (tel l'incendie de l'Innovation) serviront de toile de fond aux péripéties de personnages tirés de l'expérience familiale ou professionnelle de l'auteur, c'est à explorer les sortilèges de l'imagination mise en récit que le romancier s'attachera, non sans multiplier des avatars où l'on pourra entrevoir tantôt le fils de l'apiculteur (*L'Italienne au rucher*, 1995), tantôt le fondateur d'Actes Sud (*Quand tu seras à Proust la guerre sera finie*, 2000), tantôt le petit-fils de Gabriel Nyssen et Louise Gaudin (*Zeg*, 2002) et plus généralement, environné d'alter egos en d'autres domaines assez voisins, l'éditeur écrivain lettré, hanté et bien souvent visité par l'effigie d'un double, passionné de théâtre et de musique, attentif au murmure du monde et aux frémissements du désir, ainsi qu'aux paradoxes de la représentation (*Éléonore à Dresde*, 1983; *Les ruines de Rome*, 1989; *La femme du botaniste*, 1992 ou encore *Pavanes et javas sur la tombe d'un professeur*, 2004).

Tout cela avec un mélange de patience et de jubilation, d'ironie et de sens aigu des possibilités du langage, mais aussi des contraintes que celui-ci exerce, notamment dans les rapports de violence symbolique dont il est à la fois l'enjeu et l'instrument au sein de l'espace culturel, comme de devoir *pincer son français* quand, Belge ou d'origine belge, on prétend y faire jeu égal avec les Parisiens. «Écrire, résumera-t-il, c'est se poser la question de la langue utilisée<sup>1</sup>».

Jacques De Decker aime à classer cette longue suite de romans en trois sous-ensembles : les romans racines (la trilogie bruxelloise ouverte par *Le nom de l'arbre*), les romans troncs et branches (autour des *Rois borgnes*, 1985) et les romans fruits (à partir du *Bonheur de l'imposture*, 1998).<sup>2</sup> La figure de l'arbre ainsi relayée incite à repérer d'un roman à l'autre d'autres constantes du côté de problématiques telles que l'identité, les rapports de la vérité et de la fiction, les chausse-trappes de la mémoire et des mots ; de formes conductrices telles que la variation, l'enchâssement, le palimpseste, la juxtaposition de voix et de points de vue, sur fond d'ironisation des procédés de la fabrication romanesque ; et aussi de grandes métaphores telles que l'arbre et la matriochka en effet, ou bien encore la ruche et la toile d'araignée, dont un fil, sitôt qu'on y touche, agite de proche en proche l'ensemble du réseau. Autant de problématiques, de vecteurs, de structures dont le premier roman a de toute évidence installé le patron, sans oublier cette dimension essentielle de l'imaginaire de

---

1. Entretien avec Pascal Durand, mas Martin, 1<sup>er</sup> novembre 2008. Ce rapport de force interne aux usages de la langue et plus spécialement du français est fortement marqué dans *Le nom de l'arbre* (voir ainsi p. 289 : « J'en connais même un, honteux de nos *septante* et *nonante*, qui dans un bureau de poste a demandé un timbre à *septante-quinze* centimes. Affreuse extrémité de la soumission et de la complaisance »).

2. Jacques De Decker, « Profession romancier », dans *Le Dossier Hubert Nyssen*, Bruxelles, Le Cri/Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 2012, p. 153.

Nyssen qu'il fut un inlassable romancier du désir. Non seulement parce qu'il aura multiplié les personnages de femmes – et de femmes fortes autant que fortement désirables –, ni parce qu'il s'est employé à érotiser les mondes qu'il évoquait en même temps que le style de leur évocation, mais plus fondamentalement du fait, volontaire pour une part et spontané pour une autre, que toute sa production romanesque s'est développée, depuis *Le nom de l'arbre*, en gravitant autour d'un objet absent, d'un vide central, carnets intimes perdus, archives familiales réduites en cendres ou personne disparue sans laisser de trace. En cet objet absent, en ce vide central, qui dévore plus qu'il ne se laisse approcher, il serait bien difficile de ne pas voir une image abstraite et généralisée de la jeune Flamande rousse assassinée, ainsi que le suggère telle page de *Quand tu seras à Proust la guerre sera finie*:

Pendant que Cyril était au secret chez le médecin de Valenciennes et lisait à tour de bras, avec l'effigie de Proust dressée à l'horizon, Blandine était appréhendée sous le nom de Laure, et de cette arrestation il y avait eu des témoins. Mais ensuite elle avait disparu, la guerre s'était achevée, les prisons avaient été ouvertes, les camps libérés, et plus jamais on n'avait retrouvé sa trace. Le premier amour de Cyril fut un amour informulé, dit Florence, et c'est devenu un trou noir... Puis, chassant ce double sentiment de compassion et de jalousie qui paraissait l'avoir assombrie, elle ajouta : Vous sentez le danger des comparaisons irréflechies ? À l'instant je parlais d'une comète, et maintenant de cette chose qui porte un nom insupportable, un trou noir... Après un silence elle ajouta que parfois on appelait ça une planète vampire.<sup>1</sup>

Et il faut verser encore au compte de la cohérence de l'imaginaire romanesque d'Hubert Nyssen qu'après avoir tenté une première fois dans *Le nom de l'arbre* de raconter – de se

---

1. *Quand tu seras à Proust la guerre sera finie*, éd. citée, p. 118-119.

raconter, autant qu'à ses lecteurs – la rencontre et la disparition de cette jeune résistante belge dans la réalité vécue, dans un réel imaginaire ou dans un imaginaire tendant vers le réel, c'est par deux fois qu'il en reprendra le thème dans ses deux derniers romans achevés et publiés, où feront aussi retour quelques éléments de décor et de langage belgo-flamands. Dans l'avant-dernier, *Les déchirements*, pour évoquer, tel qu'entendu par hasard à une table voisine, bien des années après, dans un restaurant de Genève, le supplice atroce subi en Allemagne par une jeune déportée, celle peut-être qu'avait aimée Victor Cordonnier (ou Louis Quien) et dont le souvenir aura hanté celui-ci tout au long de sa vie – et qu'il se soit bien agi de Julie Devos (ou de Juliette Lesquin) ou d'une autre n'a pas d'importance : car « même si, les années passant, [Victor Cordonnier] avait fini par se convaincre que plus d'une jeune Flamande rousse avait pu être déportée, suppliciée, il n'en restait pas moins que le crime était avéré, et qu'en écartelant une femme ces monstres les avaient toutes écartelées<sup>1</sup> ». Et dans le dernier, *L'Helpe mineure*, pour rendre à la vie cette même Julie Devos ayant obsédé la mémoire de

---

1. *Les déchirements*, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 297. « L'affaire des *Déchirements*, expliquera-t-il dans un entretien donné au journal *littéraire.com*, je l'ai réellement connue et il m'était impossible de la laisser s'effacer sans avoir tenté d'en exprimer l'indéfinissable essence... Dans mon premier roman je m'étais efforcé de la saisir – si vous lisez les toutes premières pages du *Nom de l'arbre*, vous verrez que déjà j'essaie d'écrire *Les déchirements*. Mais je n'y suis pas arrivé. Pas davantage dans les romans qui ont suivi : pour d'obscures et confuses raisons, je me dérobaïs, je ne parvenais pas à écrire l'indescriptible. Puis est venu le moment où je me suis dit : maintenant ou jamais. Et j'ai écrit *Les déchirements*... Oui, pendant la guerre, en mon adolescence, j'ai aimé une femme qui a disparu comme Julie Devos a disparu dans le roman. Et j'ai senti qu'il m'était désormais interdit de gâcher un seul instant de la vie dont je disposais encore quand elle, Julie (ou son modèle), en avait été privée. Ce fut un pacte de vie fondé sur un souvenir qui me jugeait plus que je n'arrivais à en juger. »



Victor Cordonnier, en la faisant réapparaître indemne quarante ans après sa mort supposée, en fringante épouse d'un autre Victor, lequel rend son dernier souffle à la première page du roman, avant qu'un très bref dernier chapitre ne suggère qu'elle sera finalement assassinée, par le frère du premier, pour être « [ramenée] à sa condition de spectre<sup>1</sup> ». La boucle aura été ainsi bouclée, par une ultime pirouette de la fiction voulant, selon le point de vue adopté, que l'ironie semble comme ajouter à la tragédie ou au contraire l'apaiser. Ces métaphores structurantes, ce tressage d'un roman à l'autre de mêmes fils thématiques, ce sens de la variation obsédante, cela indique, sinon une vérité, du moins la place d'une vérité possible. Cela aussi porte un nom. Cela s'appelle une œuvre.

---

1. *L'Helpe mineure*, Actes Sud/Leméac, 2009, p. 190.



## ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

11 avril 1925 : Naissance à Ixelles (Bruxelles). Quelques aspects du roman familial : le grand-père paternel, Gabriel Nyssen, ingénieur d'origine liégeoise, ayant pris part à la fondation du Parti Ouvrier Belge en 1885, participe dix ans plus tard, à l'appel du géographe anarchiste Élisée Reclus, à la création d'un orphelinat mixte et rationaliste dans l'Oise ; il y fait la rencontre de Louise Gaudin, qu'il épouse ; homme de science doublé d'un fin lettré, enseignant la chimie et l'électricité à l'école industrielle de Saint-Gilles, il veillera de très près à l'éducation morale et intellectuelle de son petit-fils, auquel la grand-mère d'origine tourangelles transmettra de surcroît la nostalgie d'une France à retrouver ; le père, Édouard Nyssen, un temps en poste à la Sabena après des études industrielles, puis technicien commercial aux établissements Doyen (spécialisés, boulevard du Midi, dans les accessoires pour automobiles), est grand lecteur (Duhamel, Martin du Gard, Giono) et adepte fervent de l'apiculture ; la mère, Marie-Louise Brahy, personnalité anxieuse, rumine sans fin le naufrage du Titanic. Décantés et métamorphosés, ces éléments alimenteront la symbolique familiale du *Nom de l'arbre* (1973), premier volet d'un triptyque belgo-bruxellois, avec *La mer traversée* (1979) et *Des arbres dans la tête* (1982), dont l'ensemble composera une sorte de grand roman de formation personnelle et professionnelle, allant de la fin de l'enfance à l'abandon de la carrière dans la publicité.

1931-1942: Études primaires et secondaires. Ses instituteurs, le peintre amateur Charles Hoffman et l'écrivain Albert Ayguesparse, stimulent sa jeune ferveur littéraire. En classe de rhétorique à l'athénée de Forest, il se découvre un troisième mentor en la personne d'un surveillant, Victor Bol, futur professeur de lettres et auteur de travaux sur Segalen.

1942-1946: Activités clandestines sous l'Occupation (transport de tracts et d'armes). Passion amoureuse pour l'une de ses enseignantes, arrêtée pour faits de résistance et assassinée en Allemagne: cette image de femme suppliciée hantera tout l'imaginaire du romancier, du *Nom de l'arbre* (1973) à *L'Helpe mineure* (2009). Brève inscription en architecture à La Cambre, où il fait la connaissance de Pierre Alechinsky. Suit une année de cours en philologie romane à l'Université Libre de Bruxelles. Il y fonde avec un groupe d'amis issus de la clandestinité un cercle littéraire, dont la première mission est d'inviter des écrivains à l'université (Claude Morgan, Madeleine Riffaud, Aragon, Duhamel, Jean-Louis Barrault). Collabore dans ce même cadre à un journal, *Le Portulan* – où un article sur Hemingway le brouille avec ses amis communistes –, et à une petite structure éditoriale, *Les Cahiers « Les saisons »*, à l'origine d'une unique publication collective dédiée à René Blicek et Robert Desnos, «soldats de la Démocratie, poètes assassinés», avec une préface de Franz Hellens, *Trente-deux poèmes de guerre et d'amour* (1946). Hostile à ce cercle, le médiéviste Gustave Charlier l'interrogeant sur Clément Marot lui colle un zéro pointé. Renonce aussitôt à poursuivre ses études.

1946-1957: Petits boulots d'employé dans une mutuelle puis de rédacteur publicitaire à l'Innovation (grand magasin rue Neuve à Bruxelles: son dramatique incendie en 1967 marquera fortement la mémoire collective et sera évoqué dans *Des arbres dans la tête*). Bref séjour dans la région de Marseille avec l'idée d'y développer un rucher. Engagé en 1949 comme secrétaire général par le bureau anversoïis de

l'agence américaine Walter J. Thompson, puis en 1955 comme directeur à l'agence bruxelloise Vanypeco. Premier mariage : Inga Christiaens. Naissance de Françoise Nyssen.

1957-1964 : Création à Bruxelles de l'agence Plans, avenue Molière, à laquelle un centre culturel sera associé en 1964 : théâtre (Gogol, Beckett), art contemporain (Fontana, Tàpies, Klein), musique classique (ensemble Alarius, Tamás Vásáry), chanson (Barbara, Cora Vaucaire). Première activité éditoriale à cette enseigne : vente lors des spectacles de petits volumes préfigurant le format Actes Sud (parmi lesquels son adaptation du *Journal d'un fou* de Gogol, créée au Théâtre de Plans par le comédien Guy Lesire).

1965-1968 : Rencontre Christine Le Bœuf, qu'il épouse en 1967. Deux enfants naîtront de cette seconde union, Louise et Jules. Première publication : *Préhistoire des estuaires* (poèmes, 1967). Devient propriétaire du mas Martin, dans le village du Paradou, au pied des Alpilles provençales. Lors de la réalisation d'un film de promotion du magazine *Femmes d'aujourd'hui*, se lie avec Max-Pol Fouchet, approché pour en rédiger le commentaire. Chroniques à la revue *Synthèses* et grands entretiens littéraires à la Radio Télévision Belge, *Les voies de l'écriture* (Marguerite Duras, Max-Pol Fouchet, François Nourissier, Yves Berger, José Cabanis, Pierre Gascar). Premiers grands voyages : États-Unis, Afrique, Chine.

1969-1977 : Après vente de l'agence Plans, installation définitive en Provence. Publie *Chrysostome ou les infortunes de la publicité* (essai, 1969). Fondation dans une annexe du mas Martin, en association avec le géographe Jean-Philippe Gautier, d'un Atelier de Cartographie Thématique Et Statistique (ACTES). Voyage et reportage photographique en Algérie : *L'Algérie telle que je l'ai vue* (essai, 1970) et *L'Algérie* (essai, 1972). *La mémoire sous les mots* (poèmes, 1973). Max-Pol Fouchet introduit chez Grasset le manus-

crit de *L'homme de gauche*, première mouture du *Nom de l'arbre*, qui paraît en 1973 après un solide travail de refonte. Prend la nationalité française en 1976 (et perd de ce fait la nationalité belge). Rencontres avec Albert Cohen. *Siècles pour soixante-treize petites mères* (poèmes, 1977).

1978-1982 : Création des éditions Actes Sud au Paradou, dont le catalogue s'ouvrira graduellement à la littérature et à la littérature étrangère (premier titre : *La campagne inventée* de Michel Marié et Jean Viard en 1978 ; premier texte littéraire : *Pierre pour mémoire* d'Anne-Marie Roy en 1980 ; première traduction : *Automne allemand* de Stig Dagerman, 1980). La publication d'un deuxième roman (*La mer traversée*, Prix Méridien, 1979) signale l'essor de sa productivité dans les trois registres de l'essai (*Lecture d'Albert Cohen*, 1981), du roman (*Des arbres dans la tête*, Grand Prix de la Société des Gens de Lettres, 1982) et de la poésie (*De l'altérité des cimes en temps de crise*, 1982).

1983-1985 : Les éditions Actes Sud s'installent en Arles, dans le quartier du Méjan. *Éléonore à Dresde* (roman, Prix Valéry Larbaud et Prix Franz Hellens, 1983). Lancement en 1984 des Assises de la traduction littéraire et création, avec Françoise Nyssen et Jean-Paul Capitani, de l'Association du Méjan (concerts, expositions, lectures). Découverte de Nina Berberova, de Paul Auster. *Les rois borgnes* (roman, Prix de l'Académie française, 1985).

1986-1989 : Doctorat ès lettres à l'université d'Aix en Provence, avec une thèse sur le paratexte éditorial patronnée par Raymond Jean. Entreprenant la publication de ses propres carnets d'éditeur : *L'éditeur et son double* (3 vol., 1988-1996). Voyage de retour en Russie aux côtés de Nina Berberova. *Les ruines de Rome* (roman, 1989). Lancement de la collection de poche « Babel ».

1990-1998 : *Les Belles Infidèles* (polar, 1991). Grade de Chevalier de la Légion d'honneur, décerné en juin 1991 par

François Mitterrand (qu'il accompagnera en Corée en 1993). *La femme du botaniste* (roman, 1992). *Du texte au livre, les avatars du sens* (essai, 1993). *L'Italienne au rucher* (roman, Grand Prix de l'Académie française, 1995). *Domaine privé*, série de 41 émissions sur France Musique (1995-1996). Vingtième anniversaire des éditions Actes Sud. Cède à sa fille Françoise la direction de la maison, dont il continue de présider le Conseil de surveillance tout en dirigeant la collection « Un endroit où aller ».

1999-2004 : Élu en qualité de membre étranger à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. *Le bonheur de l'imposture* (roman, 1999). Compose le livret d'un opéra bouffe, *Mille ans sont comme un jour dans le ciel*, musique de Dominique Lièvre (créé en Avignon, 2000). *Quand tu seras à Proust la guerre sera finie* (roman, 2000). *Zeg, ou les infortunes de la fiction* (sotie, 2002). Docteur *honoris causa* de l'université de Liège (2003). *Lira bien qui lira le dernier* (essai, 2004). *Eros in trutina* (poèmes, 2004). *Pavanes et javas sur la tombe d'un professeur* (roman, 2004). Commence à tenir des *Carnets* en ligne sur son site personnel.

2005-2010 : Reçoit les insignes d'Officier de la Légion d'honneur. Inauguration du Fonds Hubert Nyssen à l'Université de Liège. Exorcise une dernière fois le souvenir de la jeune résistante belge assassinée en composant *Les déchirements* (2008), puis *L'Helpe mineure* (2009). Distille des extraits de ses *Carnets* sous plusieurs volumes : *Le mistral est dans l'escalier* (2007), *L'année des Déchirements* (2008), *Ce que me disent les choses* (2009) et *À l'ombre de mes poëmes* (2010).

12 novembre 2011 : Ayant cessé à partir de janvier de tenir ses *Carnets* en ligne, Hubert Nyssen s'éteint dans son mas du Paradou, laissant en chantier un seizième roman : *L'orpailleur*.

## REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

### Choix d'œuvres

*Œuvres*, tome 1, Actes Sud, «Thésaurus», 2009 [rassemble les cinq premiers romans : *Le nom de l'arbre*, *La mer traversée*, *Des arbres dans la tête*, *Éléonore à Dresde*, *Les rois borgnes*.]

### Poèmes

*Préhistoire des estuaires*, André De Rache, 1967.

*La mémoire sous les mots*, Grasset, 1973.

*Stèles pour soixante-treize petites mères*, Saint-Germain des Prés, 1977.

*De l'altérité des cimes en temps de crise*, L'Aire, 1982.

*Eros in trutina*, Leméac, 2004.

### Romans

*Le nom de l'arbre*, Grasset, 1973.

*La mer traversée*, Grasset, 1979.

*Des arbres dans la tête*, Grasset, 1982.

*Éléonore à Dresde*, Actes Sud, 1983.

*Les rois borgnes*, Grasset, 1985.

*Les ruines de Rome*, Grasset, 1989.

*Les Belles Infidèles*, Actes Sud/Leméac, «Polar Sud», 1991.

*La femme du botaniste*, Actes Sud/Leméac, 1992.

*L'Italienne au rucher*, Gallimard, 1995 [reparu en «Babel» sous le titre *La leçon d'apiculture*, Actes Sud, 2004].

*Le bonheur de l'imposture*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 1998.

*Quand tu seras à Proust la guerre sera finie*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2000.

*Zeg, ou les infortunes de la fiction*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2002.

*Pavanes et jivas sur la tombe d'un professeur*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2004.

*Les déchirements*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2008.

*L'Helpe mineure*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2009.

### *Nouvelles*

*Dits et inédits*, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2012.

### *Récits*

*L'étrange guerre des fourmis*, L'École des Loisirs, 1975.

*Le boa cantor*, Actes Sud Junior, 1996.

*Un point, c'est tout?* Actes Sud Junior, 1999.

*Histoire du papillon qui faillit bien être épinglé*, Actes Sud Junior, 2002.

### *Théâtre et opéra*

*Le journal d'un fou*, d'après Nicolas Gogol, Théâtre de Plans, 1965.

*Mille ans sont comme un jour dans le ciel*, opera buffa, musique de Dominique Lièvre, Avignon 2000, Actes Sud, 2000.

*Boa cantor*, opérette, musique de Jean-Marie Sénia, Théâtre du Paradis 2002, éd. Actes Sud Junior, 2003.

*Le monologue de la concubine*, Actes Sud, 2006.

*L'enterrement de Mozart*, musique de Bruno Mantovani, Actes Sud/Musicatreize, 2008.

### *Carnets et journaux intimes*

*L'éditeur et son double*, Actes Sud, vol. I : 1988 ; vol. II : 1990 ; vol. III : 1996.

*Le mistral est dans l'escalier, journal de l'année 2006*, Leméac/Actes Sud, 2007.

*L'année des Déchirements, journal de l'année 2007*, Leméac/Actes Sud, 2008.

*Ce que me disent les choses, journal de l'année 2008*, Leméac/Actes Sud, 2009.

*À l'ombre de mes propos, journal de l'année 2009*, Leméac/Actes Sud, 2010.

### *Essais*

*Les voies de l'écriture*, Mercure de France, 1969.

*L'Algérie telle que je l'ai vue en 1970*, Arthaud, 1970.

*Lecture d'Albert Cohen*, Actes Sud, 1981.

*Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, 1993.

*Un Alechinsky peut en cacher un autre*, Actes Sud, 2002.

*Variations sur les Variations*, avec les Variations Goldberg par Jean-Louis Steuerman, CD Actes Sud, 2002.

*Sur les quatre claviers de mon petit orgue (lire, écrire, découvrir, éditer)*, L'Écritoire, Leméac/Actes Sud, 2002.

*Lira bien qui lira le dernier*, Labor/Espace de libertés, « Liberté j'écris ton nom », 2004.

*La sagesse de l'éditeur*, L'Œil neuf éditions, 2006.

*Neuf causeries promenades*, Leméac/Actes Sud, 2006.

### *Publications en ligne*

<http://www.hubertnyssen.com/>

## Travaux sur Hubert Nyssen

### *Cinéma et télévision*

*Portrait en vingt-deux fragments*, par Marie Mandy, RTBF, 2002.

*Hubert Nyssen, un éditeur, son double et quelques autres*, par Marie Mandy, ARTE, 2002.

*Hubert Nyssen, à livre ouvert*, par Sylvie Deleule, France 5, « Empreintes », 2009.

### *Études*

Pascal Durand (sous la dir. de), *Hubert Nyssen : l'écrivain et son double*, Liège/Arles, CELIC/Actes Sud, 2006 [textes de P. Durand, J. De Decker, B. Denis, P. Somville, P. Mertens, N. Huston, J.-L. Outers, M. Ardit, S. Vialle, J. Dubois, Fr. Nyssen, Th. Fabre, Y. Winkin et K. Espmark].

Jacques De Decker, *Le dossier Hubert Nyssen*, Bruxelles, Le Cri/Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, coll. « Histoire littéraire », 2012.

## Archives

Hubert Nyssen a confié l'ensemble de ses archives personnelles au Centre d'Études du Livre Contemporain de l'Université de Liège. Le Fonds Hubert Nyssen est accessible sur rendez-vous aux chercheurs moyennant certaines restrictions ou autorisations de ses ayants droit.