

BULLETIN

DE

*l'Académie royale
de langue et de littérature
françaises*

1999

TOME LXXVII

N^{os} 3-4

Année 1999

BULLETIN

DE

*l'Académie royale
de langue et de littérature
françaises*



Académie royale
de langue et de littérature françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

Sommaire

Journée Balzac, 23 octobre 1999	
Accueil et introduction par M ^{me} Liliane Wouters	233
Balzac, faux disciple de Walter Scott ? par M. Georges Jacques	237
Balzac et le théâtre : une attraction (presque) fatale par M. Jacques De Decker	253
La quête des origines dans les <i>Premiers romans</i> (1822-1825) de Balzac par M. André Lorant	263
<i>Eugénie Grandet</i> ou le temps arrêté par M ^{me} Nicole Mozet	279
Balzac et « le roi Voltaire » par M. Raymond Trousson	287
Séance publique du 27 novembre 1999	
Littérature francophone au Maghreb	
L'Académie et la francophonie par M. André Goosse	307
Francophonie maghrébine : qualité et précarité d'une littérature par M. Abdelaziz Kacem	313
Je est un autre : défis de l'écriture sudiste par M. Jacques Marx	329
Communications aux séances mensuelles	
Paul Claudel et la Bible Communication du R. P. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 11 septembre 1999.	345
Encore quelques manifestations du hasard objectif Communication de M. Alain Bosquet de Thoran à la séance mensuelle du 9 octobre 1999	357
La géographie linguistique et l'<i>Atlas linguistique de la Wallonie</i> Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 13 novembre 1999.	367
Rendre justice à James Vandrunen Communication de M. Paul Delsemme à la séance mensuelle du 11 décembre 1999	387
Étude	
Du nouveau sur les <i>Images japonaises</i> de Verhaeren par M. Jacques Marx	401
Chronique	
Élection	413
Messages de l'Académie	413
Séances publiques	414
Séances mensuelles	415
Les prix de l'Académie en 1999	416
Publication récente de l'Académie	416
Activités des membres	416
Catalogue des publications de l'Académie	419
Table des matières du tome LXXVII	431

JOURNÉE BALZAC

23 octobre 1999

Accueil et introduction

par M^{me} Liliane WOUTERS

La Journée Balzac, à laquelle nous sommes heureux de vous accueillir, s'inscrit dans ce qu'il sera bientôt permis d'appeler une tradition, puisque c'est la cinquième fois que, sous les mêmes auspices, sont évoqués en ces lieux de grands écrivains français. Faut-il rappeler l'origine de ces manifestations ? En 1993, après la séance publique annuelle, consacrée cette année-là à Voltaire, et dans la foulée de cet hommage, S. Exc. l'Ambassadeur de France en poste à Bruxelles à cette époque, M. Jacques Bernière, confia à M. Jean Tordeur, alors secrétaire perpétuel, le souhait d'une démarche commune qui serait vouée à l'évocation de figures majeures de la littérature française. Sans l'avoir pu prévoir, il rencontra ainsi le vœu que notre confrère nourrissait déjà pour l'Académie : reprendre un usage qui fut longtemps en honneur ici, celui de célébrations littéraires franco-belges. C'est donc grâce à ce double souhait mais surtout aux initiatives conjuguées de l'Ambassade de France et de l'Académie qui lui firent suite que nous devons d'être réunis aujourd'hui.

Inaugurées dès 1995 par une Journée Claudel, ces conférences se poursuivirent par des évocations de Malraux, du Surréalisme, de Chateaubriand et, aujourd'hui, de Balzac. Nous pourrions dire : bicentenaire oblige, s'il était besoin d'un quelconque anniversaire pour fêter le père de la *Comédie humaine*. Les motifs de le faire abondent. Comme abondent aussi les noms des écrivains français auxquels nous pourrions, plus tard, consacrer une Journée. C'est un

grand privilège que d'être né au sein de la francophonie, de pouvoir appeler maternelle une langue aussi féconde, aussi prodigue en génies universels, aussi propre à susciter l'amour de ceux qui la pratiquent.

S'il est un romancier dont la vie elle-même est un roman, c'est bien Honoré de Balzac. Et s'il devait, tels ses héros, devenir le symbole d'un caractère humain spécifique, ce serait, à coup sûr, la démesure, qu'il pourrait incarner autant que Grandet l'avarice, Rastignac l'ambition, Goriot l'amour paternel. Tout, chez Balzac, n'est-il pas hors normes ? Les gigantesques proportions de son œuvre ne répondent-elles pas à l'excès de ses dépenses, de ses dettes, de ses goûts de luxe, de ses achats d'œuvres d'art, de sa mégalomanie, de ses appétits, de son poids, du nombre des tasses de café consommées, de la longueur de ses descriptions, de la récurrence de ses illusions, de l'audace de ses projets – dont certains s'avèrent ne pas avoir été si fumeux qu'on l'avait cru. De cette démesure absolue il n'est pourtant pas devenu la figure emblématique. Oserais-je hasarder une explication ? C'est qu'il n'est pas le héros d'un de ses livres, seulement, si l'on peut dire, leur auteur. Se fût-il peint lui-même, parlant d'une telle force de la nature, nous dirions sans doute aujourd'hui : un vrai Balzac. C'est là une preuve évidente de la puissance créatrice : une métaphore s'impose davantage par l'écriture que par la vie. Autre preuve, bouleversante, celle-là : c'est un de ses personnages, le docteur Horace Bianchon qu'Honoré appelle à son lit de mort. La fiction serait-elle ce qu'il y a de plus réel ?

Balzac pourrait donc être le premier de ses protagonistes et, comme la plupart d'entre eux, le symbole d'un caractère humain poussé à l'extrême. Mais nous voyons plutôt en lui le démiurge créateur de 2472 personnages tous sortis de ce cerveau qui, selon la propre expression de l'auteur, finirait un jour par *se coucher comme un cheval fourbu*. Rien d'étonnant à ce que Théophile Gautier ait imaginé Balzac capable de s'incarner dans des corps différents. J'avoue n'être pas loin de partager cette opinion.

Un tel génie figurait évidemment parmi les premiers noms avancés dans le cadre de ces journées placées sous l'égide de l'Ambassade de France et de l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Et le bicentenaire célébré cette année ne fut que l'occasion saisie pour lui rendre hommage, comme notre Compagnie l'avait déjà fait lors du centenaire de la mort de l'écrivain, par une

séance publique qui eut lieu le 14 octobre 1950, où l'on entendit Henri Davignon, Gustave Charlier et Mario Roques.

Avant de céder la parole aux orateurs de ce jour, que je remercie d'avoir répondu à notre appel, j'aimerais rappeler ici le souvenir d'une éminente figure des études balzaciennes, notre compatriote le vicomte Charles Spoelberch de Lovenjoul, dont nous savons qu'il légua à l'État français le bel hôtel que l'Ambassade de France occupe, boulevard du Régent. Non seulement ce mécène érudit se fit le commentateur de Balzac, mais il réunit sur l'écrivain, comme sur d'autres auteurs de la même époque, une fabuleuse documentation constituée d'autographes, lettres, manuscrits de livres, portraits, qu'il a légués à l'Institut de France, lequel les a déposés au château de Chantilly, dont le « gardien » a été un de nos membres français, Jean Pommier. Évoquer ici, en cette occasion, la mémoire de Charles Spoelberch de Lovenjoul me paraissait aller de soi. Ne symbolise-t-il pas, non seulement l'intérêt porté au grand écrivain que nous célébrons aujourd'hui, mais encore, et surtout, l'attachement de notre Communauté à la France, dont l'histoire littéraire, comme l'histoire tout court, est si intimement liée à la nôtre.

Balzac, faux disciple de Walter Scott ?

par M. Georges JACQUES

Le drame et le roman historique sont l'expression de la France et de la littérature au XIX^e siècle.

C'est par cette citation d'un article écrit par Balzac en 1829 sur la *Fragoletta* de Latouche que, il y a trois quarts de siècle, le comparatiste Fernand Baldensperger entamait une réflexion sur ce qu'il appelait « la grande communion romantique de 1827 », réflexion qu'il plaçait « sous le signe de Walter Scott¹ ». Si, en cette année 1827, la préface de *Cromwell* ne manque pas de faire autant sinon plus de bruit que la trentaine de romans historiques paraissant chaque mois en France, un intellectuel comme Chateaubriand, jaloux peut-être d'un confrère britannique, accuse Scott d'avoir « refoul[é] les Anglais jusqu'au moyen âge² ». C'est que l'admiration de cette période, toujours barbare pour beaucoup, ne faisait pas, c'est le moins qu'on puisse dire, l'unanimité. Et, comme l'écrit Baldensperger, « tous les romantiques en justaucorps et souliers à la poulaine [...] ne devaient pas porter de même cœur leur pittoresque déguisement³ ». En attendant que certains voient un danger dans les nostalgies passéistes, Balzac, en unissant le drame et le roman historique, se fait le relais de Stendhal réduisant Walter Scott dans *Racine et Shakespeare* à « de la tragédie romantique

¹ Dans *Revue de littérature comparée*, tome VII, 1927, pp. 47-86.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

entremêlée de longues descriptions⁴ », et, par la même occasion, tout en accordant son attention à ce qu'il est en train d'imiter partiellement, l'auteur du *Dernier Chouan* laisse pointer son regret d'avoir dû, une dizaine d'années auparavant, abandonner son projet d'une tragédie sur Cromwell (tiens, tiens !) devant les jugements de son entourage aussi lucides que négatifs.

Il serait injuste de prétendre que les études comparatistes balzaciennes n'ont pas progressé depuis Baldensperger, mais, en 1970 encore, René Guise faisait remarquer l'existence d'une sorte de blocage tant du côté des comparatistes que de celui des balzaciens⁵. C'est que les pistes, aux entrées très visibles, ne sont pas toujours aisées à suivre sans risque d'égarement. Si tout le monde, dans les années 1820, lit Walter Scott très rapidement traduit en français, le romancier écossais ne détermine pas pour autant, du moins de manière directe, le paysage romanesque du temps, mais il favorise la naissance et le développement d'une mode dont chacun soit en même temps l'héritier et le relais. Ainsi, lorsque Balzac, en 1827, imprime dans son atelier des Marais-Saint-Germain, un *Album historique et anecdotique*, il se prépare, semble-t-il, à lui emprunter beaucoup d'anecdotes⁶, bénéficiant ainsi de tout ce qui, grâce à Scott, finit par caractériser l'air du temps. Il y a une quinzaine d'années déjà, notre collègue Roland Chollet a toutefois montré que, dès 1823-24, Balzac, collaborant au *Feuilleton littéraire*, est probablement l'auteur de comptes rendus dans lesquels, bien avant le fameux *Avertissement du Gars*, pièce capitale du dossier des *Chouans* mais aussi de l'élaboration du futur cycle, il salue l'apparition d'un roman nouveau fondé sur une nouvelle vision de l'Histoire et par conséquent destiné à un nouveau public⁷. Écho du souffle nouveau que Stendhal et Hugo, dans les mêmes années, réclament pour le théâtre.

Mais, par-delà les influences communes que les auteurs français et britanniques ont subies dans l'évocation du passé (poèmes d'Ossian, ballades de Bürger et autres émanations du *Sturm und*

⁵ René Guise, « Balzac et l'étranger. Pour un renouveau des études comparatistes balzaciennes », dans *L'Année balzacienne 1970*. Paris, Garnier, 1970, p. 3.

⁶ Cf. Bruce Tolley, « Balzac anecdotier. De l'*Album historique et anecdotique* (1827) à *La Comédie humaine* », dans *L'Année balzacienne 1967*. Paris, Garnier, 1967, p. 38.

⁷ Roland Chollet, « Balzac et le *Feuilleton littéraire* », dans *L'Année balzacienne 1984*. Paris, P.U.F., 1984, pp.105-106.

Drang), c'est une caractéristique propre à Scott qui va radicalement faire évoluer les choses. Dès 1814, dans *Waverley or It is Sixty Years ago*, Scott conte la « douloureuse intégration d'une société féodale en décadence, celle des montagnards des Highlands, dans une monarchie constitutionnelle de type moderne, vers 1745⁸ ». Ceux qui l'avaient précédé évitaient, tout en plongeant les lecteurs dans un passé plus ou moins lointain, de faire véritablement allusion au décalage temporel. Scott se veut didactique auprès de son public et ses descriptions n'ont guère de visée décorative parce que les luttes et les rapports sociaux importent plus que tout le reste. C'est bien ce centre d'intérêt-là qui va retenir Balzac, désireux de proposer en même temps une analyse psychologique plus fouillée.

Toutefois, au moment où il conçoit la première œuvre qu'il jugera plus tard digne d'entrer dans son cycle, et qui, en 1828, devrait encore s'appeler *Le Gars*, tout en écrivant : « Je suis pour les tableaux signés, la littérature est une arène où l'on ne veut plus de visières baissées⁹ », l'auteur s'abrite encore derrière le pseudonyme de Victor Morillon. L'image de la visière baissée, empruntée aux chevaliers de Scott, reflète l'ambiguïté de la relation entretenue par le romancier avec son illustre prédécesseur. Tout en brocardant la manie scottienne des préfaces dont l'auteur de *Waverley* se gaussait parfois lui-même, il présente Morillon comme un lecteur admiratif d'*Ivanhoé*, de *La prison d'Édimbourg* et de *La fiancée de Lammermoor*. Il fait même de cette lecture préalable le véritable démarrage du besoin de narrer à son tour :

Il raconta le soir même où il finit de lire l'ouvrage une histoire dans laquelle il encadra le duc de Bourgogne et le roi Charles VI avec tant de vérité que M. Buet [professeur au collège de Vendôme] resta frappé d'[...]étonnement¹⁰.

Balzac présente ainsi d'une manière quelque peu mythifiée les circonstances entourant le projet d'une *Histoire de France pittoresque*, mais il proclame à la fois le génie de Scott (« l'histoire devient domestique sous ses pinceaux¹¹ ») et sa relative incapacité à peindre l'amour. La manière dont Balzac unira les deux réseaux fera néanmoins l'objet de maintes critiques et, de nos jours encore,

⁸ R. Robert, article « Scott », dans *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14, 1980, p. 777.

⁹ *Avertissement du Gars*, dans *La Comédie humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris, Gallimard, 1977, tome VIII, p. 1671. Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1676.

¹¹ *Ibid.*, p. 1678.

R. J. B. Clark estime que ce « roman tourne finalement court et dégénère, petit à petit, en une assez banale histoire d'amour, en une sorte de *Roméo et Juliette* à la mode de Bretagne¹² ».

Néanmoins, dès que l'œuvre avoue son auteur véritable, et qui se veut original, les références à Scott sont toutes éliminées de la nouvelle introduction et les problèmes de théorie romanesque passent dans les premières lignes du roman lui-même :

Ce détachement, divisé en groupes plus ou moins nombreux, offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professions si diverses qu'il ne sera pas inutile de décrire leurs différences caractéristiques pour donner à cette histoire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui, quoique, selon certains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments¹³.

Prise de distance apparaissant clairement dans l'évolution du titre : sur manuscrit, *Le Gars*, trop vague, remplacé par *Les Chouans ou la Bretagne il y a trente ans*, abandonné, parce que trop proche de Scott, au profit de *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* dans l'édition originale de 1829, qui deviendra définitivement, à partir de la réédition de 1834, *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, étonnamment proche cette fois du titre de l'ami Latouche : *Fragoletta, Rome et Naples en 1799*.

Il n'en demeure pas moins que la prise en compte des réalités locales et la précision topographique aboutissent à ce que Pierre Barbéris nomme « la lecture du réel, révélé par l'effort même de la lecture comme essentiellement problématique¹⁴ ». C'est-à-dire que les personnages importants – et le lecteur par la même occasion – lisent le paysage, mais aussi, et c'est plus original, la femme. Les rapports de force entre personnages masculins et féminins deviennent par ailleurs le miroir de ce qui se passe dans l'Histoire¹⁵, mais de Scott à Balzac, un tour d'écrou supplémentaire est effectué grâce à la combinaison entre l'arrière-fond historique et le roman d'amour : le véritable roman historique, selon Barbéris, est peut-être celui qui se sépare de l'Histoire, ou plutôt celui qui, clairement, gère la rupture d'avec celle-ci¹⁶.

¹² R. J. B. Clark, « L'originalité du *Dernier Chouan* », dans *Les Lettres romanes*, août 1974, p. 252.

¹³ *Les Chouans*, dans *La Comédie humaine*, tome VIII, p. 905.

¹⁴ Pierre Barbéris, « Roman historique et roman d'amour. Lecture du *Dernier Chouan* », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 290.

¹⁵ *Ibid.*, p. 305.

¹⁶ *Ibid.*, p. 293.

Cette rupture n'existe-t-elle pas précisément déjà dans un des romans de jeunesse : *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif*, publié en 1822 sous le pseudonyme de Lord R'Hoone ? Rupture qui se ferait notamment par le biais de la parodie. Les commentateurs sont nombreux à évoquer les ressemblances entre cette œuvre et *Ivanhoé*¹⁷, ressemblances qui, pour Albert Prioult, confinent au plagiat : fiction du manuscrit retrouvé, ce qui n'empêche nullement les intrusions du narrateur, personnage du mystérieux chevalier noir (chez Scott, Richard Cœur de Lion déguisé, alors que chez Balzac il s'agit du comte de Provence), et surtout l'inversion de la situation de base : dans *Ivanhoé*, la Juive Rebecca tombe amoureuse d'un chevalier chrétien alors que, chez Lord R'Hoone, la chrétienne Clotilde s'éprend d'un prétendu proscrit juif. Même si le départ du roman des Lusignan apparaît extrêmement proche des conceptions scottiennes :

La féodalité, qu'il ne m'appartient pas de juger attendu que je suis vilain au premier chef, a semé la France de monuments dont l'ensemble, vraiment romantique, excite une foule de souvenirs¹⁸,

malgré les visions évocatrices renvoyant au prédécesseur :

[...] la belle Clotilde traversa les cours au son du cor, et au milieu de la haie respectueuse formée par la foule des domestiques et des Cypriotes de la maison¹⁹,

Lord R'Hoone récuse toute « charlatanerie pour produire de l'effet à bon marché comme tant de romanciers²⁰ » et n'hésite pas à utiliser presque systématiquement la dérision : parlant à propos d'un amoureux de « sourire encyclopédique²¹ » alors que la place accordée à l'amour marque précisément l'originalité de l'œuvre ; utilisant le registre rabelaisien annonciateur des *Contes drôlatiques* :

L'huile bouillante s'insinua dans les armures, et fit souffrir des tourmens affreux aux assaillans qui moururent à la barigoule : les pierres et les troncs d'arbres les écrasaient comme du linge sous le pilon [...]²² ;

¹⁷ On lira en particulier René Guise, *op. cit.*, pp. 5-6, et D. R. Haggis, « *Clotilde de Lusignan, Ivanhoe, and the development of Scott's influence on Balzac* », dans *French Studies*, Avril 1974, pp. 159-168.

¹⁸ *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif. Manuscrit trouvé dans les archives de Provence et publié par Lord R'Hoone*. Paris, Hubert, 1822, tome I, pp. 1-2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁰ *Ibid.*, tome III, pp. 1-2.

²¹ *Ibid.*, tome II, p. 254.

²² *Ibid.*, tome III, p. 44.

n'hésitant pas à se complaire dans la trivialité lorsque, dans une situation particulièrement dramatique pour la chaste héroïne, « les boyaux de la jeune fille retentirent de ce bruit qui précède l'extrême faim !...²³ »

Le simple plaisir de raconter l'emporte encore sur l'effort de compréhension du passé et le futur auteur de *La Comédie humaine* est encore bien loin lorsqu'il écrit : « On sent que la Philosophie, l'Histoire et la vérité ont trop de différences dans les humeurs pour cheminer ensemble²⁴ », mais certaines préoccupations pointent à l'horizon. On lit en effet au chapitre XIII du tome II cette courte digression :

Chaque jour l'on nous retrace des scènes de la vie humaine ; mais rarement on nous offre des scènes de la vie de ces grandes masses que l'on nomme nations, et de ces rois qui les conduisent bien ou mal. Ces demi-dieux s'enveloppent d'une toile d'opéra, sur laquelle sont imprimées les lois de lèse-majesté... Cette toile est comme le voile de plomb qui couvre l'avenir, en la levant on s'attire des chagrins : moi qui suis un vrai sans-souci, je brave le courroux et je me félicite d'avoir rencontré l'histoire d'un prince, et surtout d'un prince détrôné ; car je vais essayer de remplir la lacune des histoires, quant aux secrets de l'intérieur des conseils des rois, et je vous introduis sans façon, et sans pudeur aucune, dans le cabinet du roi de Chypre ; en déclarant, que je regarde cette scène comme le type, prototype, architype de toutes celles qui se sont passées, qui se passent ou qui se passeront dans le cabinet des rois morts, vivans ou à naître. Pour la rendre ressemblante, l'on n'aura qu'à l'étendre, y mettre plus de monde, et de plus grands intérêts, et la mienne sera comme une lanterne magique dans laquelle on met les verres que l'on veut²⁵.

Il n'avait pas tout à fait tort, le critique des *Débats* du 9 octobre 1835 qui écrivait :

On s'est trompé en France sur ce qui fait le principal intérêt des créations de Walter Scott. Ce n'était pas une forme de roman nouvelle, un plus habile mélange de la fiction et de l'histoire, une mise en scène originale... c'était par-dessus tout la reconstruction de nationalités qui finissent, la restauration de mœurs, de souvenirs qui tombent, la consécration de légendes qui se perdent...²⁶

Mais ce n'est pas tout. En 1822, imaginant l'histoire d'une dynastie cyprïote qui doit son origine au Richard Cœur de Lion d'*Ivanhoé* et d'une lignée provençale qui s'éteindra par le Louis XI de *Quentin*

²³ *Ibid.*, tome II, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, tome IV, p. 3.

²⁵ *Ibid.*, tome II, pp. 191-193.

²⁶ Cité dans F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 55.

Durward, Balzac voit surtout dans l'auteur de *Waverley*, les premiers romans écossais, dont l'action se déroule aux XVII^e et XVIII^e siècles étant les mieux appréciés par la critique moderne, celui qui s'intéresse aux bouleversements historiques²⁷. Le pas sera plus clairement accompli avec *Le Dernier Chouan* que dans *L'Héritière de Birague*, *Clotilde de Lusignan* ou *L'Excommunié*, les digressions restant dans ce dernier cas plutôt mal intégrées à l'ensemble du récit. Mais peu à peu, au fur et à mesure que mûrit le projet d'*Histoire de France pittoresque*, il semble, comme le note Thierry Bodin, que « Balzac cherche à mieux intégrer les données historiques à la narration romanesque²⁸ » et abandonne peu à peu la scène pour la fresque, ceci ne se vérifiant pas pour l'autre pan de l'œuvre qui unit les aphorismes de la *Physiologie du mariage* et la mode de l'observation des années 1830 telle qu'elle s'exhibera dans les *Scènes de la vie privée*.

Influence donc du romancier écossais, mais moins servile qu'on ne l'a pensé et les critiques adressées aux *Chouans*, si injustes qu'elles puissent paraître, ont au moins le mérite de ne pas avoir opéré la confusion. Face au critique du *Corsaire*, le 4 avril 1829 :

Il y a la matière de vingt ou trente romans dans les guerres de la Vendée, cette autre Écosse, non moins sauvage, non moins fanatique que celle qu'à peinte Walter Scott²⁹,

on trouve les lignes suivantes, le 22 juillet 1829, dans *Trilby*, *album des salons* :

malheureusement pour nous, l'illustre baronnet n'a point encore essayé de retrouver ces situations dramatiques, et, plus malheureusement encore pour lui-même, l'auteur du *Dernier Chouan* n'est point un Walter Scott.

Et les critiques ne désarmeront pas de sitôt. On lit encore dans *La Mode* de janvier 1835 sous la plume de Théodore Muret à propos de la réédition de 34 :

²⁷ Cf. D. R. Haggis, *op. cit.*, p. 166 : « Like Scott's *Waverley*, *Les Chouans* is a novel about historical change ».

²⁸ Thierry Bodin, « Balzac et l'apprentissage du roman », dans *L'Année balzacienne 1986*. Paris, P.U.F., 1986, p. 35.

²⁹ Pour ces échos critiques, voir P. Barbéris, « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1829-1830) », dans *L'Année balzacienne 1967*. Paris, Garnier, 1967.

Ce Dernier Chouan est un roman fort médiocre [...]. Ce ne serait pas trop du génie et des nobles croyances de Walter Scott, pour l'écrivain qui voudrait aborder l'histoire de ces grands dévouements, de ces morts héroïques cachés dans les landes de la Bretagne, véritable épopée qui jetterait de si riches couleurs sous le pinceau digne de la reproduire³⁰.

Mais comment ne pas tenir compte des énormes écarts de perception dans la réception de cette œuvre ? Au même moment, M^{me} A. Dupin, dans le *Journal des Femmes*, ne fait, à propos de la même réédition, aucune mention de l'Histoire, se limitant uniquement au romanesque³¹. Il faut rappeler que, en 1835 déjà, Balzac est devenu, pour la majorité du public, le romancier « féminin » par excellence.

Cela voudrait-il dire que ce qu'on appelle le grand tournant de 1830 a détourné Balzac de ses projets de roman historique ? Pas vraiment, mais la prise en compte de plusieurs facteurs s'impose.

René Guise a dressé la liste impressionnante de tous les projets – réalisés ou non – dans ce domaine. C'est donc en pleine connaissance de cause qu'il peut écrire :

[...] le roman historique ne fut pas pour Balzac qu'une tentation épisodique et marginale, mais [...] la lecture de Walter Scott et la réflexion critique sur son œuvre, dont témoignent les essais d'imitation, jouent un rôle essentiel dans l'élaboration de la formule balzacienne du roman de mœurs³².

Ce qui veut dire que, même si, peu à peu, la conception générale de l'œuvre s'est considérablement modifiée, celle-ci garde d'une des premières imprégnations l'empreinte indélébile.

On en possède une trace dans le fameux projet de *La Bataille de Wagram* présent dès la fin de 1829, soit quelques mois après la première publication des *Chouans*, projet qui, pour n'être pas réalisé, ne disparaîtra jamais des cartons du romancier. Les sujets militaires ne manqueront pas, mais toujours soumis à des thèmes plus fondamentaux et donc réduits à la fonction de prétextes. La parution de *La Chartreuse de Parme* en 1839 et son célèbre épisode de Waterloo susciteront, de son propre aveu, la jalousie de Balzac. Le catalogue des œuvres à publier établi en 1845 prévoit vingt et une

³⁰ Cf. René Guise, « Balzac et la presse de son temps », dans *L'Année balzacienne 1981*. Paris, Garnier, 1981, p. 15.

³¹ Suite de l'article précédent dans *L'Année balzacienne 1982*. Paris, Garnier, 1982, pp. 94-95.

³² René Guise, « Balzac et le roman historique. Notes sur quelques projets », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 353.

Scènes de la vie militaire (dont deux seulement sont réalisées), où apparaissent notamment *Les Vendéens*, qui devrait, depuis longtemps, constituer l'autre volet des *Chouans*, *La plaine de Wagram*, qui constituerait un des épisodes de *Sous Vienne*, et une *Bataille* qui, cette fois, serait celle de Dresde. Marcel Bouteron, celui qu'on a appelé le Pape des balzaciens, estimait déjà, en 1921, qu'on ne pouvait réaliser un tel projet sans véritable expérience de la chose. Ceci expliquerait la brièveté des évocations d'Iéna dans *Une ténébreuse affaire*, d'Eylau dans *Le Colonel Chabert*, de la Bérézina dans *Adieu*. Patrick Berthier estime toutefois que, si *La Bataille* demeure le livre impossible, c'est que ce n'est pas là l'essentiel : même le chef de guerre demeure inférieur à l'écrivain³³ ; c'est pourquoi le véritable « morceau » militaire de *La Comédie humaine* se confond avec le récit d'un grognard dans *Le médecin de campagne*, morceau de bravoure en forme d'image d'Épinal qui fait de Balzac « un des grands artisans littéraires du mythe impérial³⁴ ».

À côté de projets avortés, d'autres qui aboutissent continuent de problématiser le sens de l'Histoire, qu'il s'agisse, dans *l'Envers de l'Histoire contemporaine*, de tenter une médiation entre l'Ancien Régime et l'ère nouvelle inaugurée par la Révolution, ou de refus de l'évolution comme c'est le cas pour Laurence de Cinq-Cygne dans *Une ténébreuse affaire*³⁵. Il s'agit là toutefois d'œuvres dont les événements racontés demeurent relativement proches de l'époque de la création balzacienne et qui, par conséquent, ne demandent pas un énorme travail de documentation. La situation est fondamentalement différente dans le cas de *Sur Catherine de Médicis*. La vision historique évolue dans un sens où le pittoresque cède de plus en plus le pas au philosophique, ce qui ne contribue guère, Roland Barthes n'est pas le seul à l'avoir remarqué³⁶, à rendre les personnages réels particulièrement vivants, et Nicole Cazauran de poser une question cruciale :

N'est-ce pas en définitive au parti-pris obstiné de se faire historien que Balzac dut de ne pas pouvoir écrire un roman historique à la mesure de ses romans du XIX^e siècle³⁷ ?

³³ Patrick Berthier, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », dans *L'Année balzacienne 1984*. Paris, P.U.F., 1984, p. 245.

³⁴ *Ibid.*, p. 236.

³⁵ Cf. Arlette Michel, « Une femme devant l'histoire : Laurence de Cinq-Cygne ou la fidélité », dans *L'Année balzacienne 1977*. Paris, Garnier, 1977, pp. 51-70.

³⁶ Roland Barthes, *S/Z*. Paris, Seuil, 1970, pp. 108-109.

³⁷ Nicole Cazauran, *Catherine de Médicis et son temps dans La Comédie humaine*. Genève, Droz, 1976, p. 496 (Publications romanes et françaises, CXLI).

Nous voilà quelque peu éloignés de Walter Scott, et pour une raison bien simple : les influences étrangères subies par Balzac, même à ses débuts, sont fort variées. Si le morceau intitulé *Fêtes de la ville de Paris* dans le *Feuilleton littéraire* du 27 décembre 1823 pourrait bien être de la main du jeune Honoré, c'est Brantôme qui y est cité plusieurs fois³⁸. Du côté anglais, Ann Radcliffe et Byron, du côté allemand Hoffmann, Goethe et Schiller sont lus et considérés comme autant de rivaux à remplacer³⁹. Ce n'est donc pas un hasard si le libraire Doguereau recevant, dans *Illusions perdues*, le manuscrit de *L'Archer de Charles IX*, « œuvre historique dans le genre de Walter Scott », signale à Lucien de Rubempré qu'il eût préféré « un roman dans le genre de madame Radcliffe⁴⁰ ». Quant à l'ami incomparable Daniel d'Arthez, s'il accepte la prédilection du poète d'Angoulême pour le roman historique, il lui recommande de ne pas devenir le singe de Scott et d'accomplir ce que Balzac, en toute indépendance, a décidé de faire et qu'il fait d'ailleurs depuis quelques années : descriptions, dialogues, variété des plans, peinture des passions, féminines en particulier. Même si subsiste le projet d'une histoire de France pittoresque qui consacrerait au moins un ouvrage à chaque règne⁴¹. Bel exemple d'obstination malgré les profonds changements intervenus : les termes du roman de 1839 reprennent ceux du *Feuilleton littéraire* du 31 janvier 1824, où, anonymement, apparaissent les mêmes critiques avant que, le 3 juillet de la même année, soit annoncé : « La France romantique, ou un Roman historique par chaque règne des rois de France⁴² ».

Pourquoi ce projet n'a-t-il pas vu le jour ? Parce que peu à peu il a dû apparaître à l'auteur de *La Comédie humaine* ridiculement limité. Un auteur anglo-saxon – mais pas n'importe lequel –, il s'agit de Henry James, a admirablement perçu le tragique du génie balzacien :

³⁸ Cf. Bruce Tolley, « Les œuvres diverses de Balzac (1824-1831). Essai d'inventaire critique », dans *L'Année balzacienne 1963*. Paris, Garnier, 1963, p. 37, n° 1.

³⁹ Cf. Gérard Gengembre, *Balzac, le Napoléon des lettres*. Paris, Gallimard, 1992, p. 54 : « Il veut remplacer Byron, Walter Scott, Goethe, Hoffmann. » Cf. aussi Jacqueline Beck, « Balzac et Goethe », dans *L'Année balzacienne 1970*. Paris, Garnier, 1970 ; Edmond Brua, « Influences schillériennes dans les romans de jeunesse de Balzac », dans *L'Année balzacienne 1974*. Paris, Garnier, 1974.

⁴⁰ *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, tome V, 1977, p. 304.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 312-313.

⁴² Ch. Bruce Tolley, *op. cit.*, pp. 38-39.

L'artiste de *La Comédie humaine* est à moitié étouffé par l'historien. Mais le sujet entraîne alors la question de savoir si l'historien ne peut pas lui-même être un artiste – le désastre de Balzac semblerait dans ce cas privé de son excuse. La réponse est, bien entendu, que le reporter, si philosophique qu'il soit, obéit à une loi, et le créateur, quoique nourri de matière, à une autre loi ; pour un jugement délicat, aucune harmonie, aucun accord ne peuvent s'instaurer entre ces deux lois et les amener à faire bon ménage. Le désastre de Balzac, pour reprendre le même mot, consiste en ce conflit permanent et cette impossibilité sans appel, une impossibilité qui explique son échec sur le plan classique et qui va si loin par moments qu'elle nous ferait considérer son œuvre, du point de vue de la beauté, comme un tragique gaspillage de force⁴³.

Tirées de leur contexte, ces affirmations pourraient apparaître négatives ; elles ne sont en réalité que les corollaires de propositions antérieures dont voici les plus remarquables :

Le plan de Balzac n'était rien de moins que de faire tout ce qui pouvait être fait. [...] le grand jardin de la vie s'est présenté à lui sous l'aspect rigoureusement exact du grand jardin de la France, sujet suffisamment vaste et ample, avec cependant ses bords et ses recoins délimités. [...] Ce qu'il a fait avant tout, c'est une lecture de l'univers, à voix aussi haute et aussi forte qu'il le pouvait, en l'intégrant dans la France de son temps [...]⁴⁴.

Et ce n'est pas l'odeur de n'importe quel passé que Balzac respire avec délice, mais bien, comme l'a dit René Rémond dans une récente interview, celui qui, de la Révolution finissante, rejoint peu à peu le présent en n'atteignant pas vraiment la Grande République de 48. Et Henry James est à nouveau le plus perspicace :

Heureux sommes-nous donc qu'il ait joui de cette perspective avant la fin de la première moitié du siècle. À cette époque il pouvait encore traiter son sujet comme un tout relativement homogène. N'importe quel pays pouvait avoir une Révolution – en fait chaque pays avait eu la sienne. Une Restauration n'était ni plus ni moins que la conséquence d'une révolution, et l'Empire n'avait été pour la France qu'un incident révolutionnaire, tout en étant, par chance pour le romancier, extrêmement riche en illustrations⁴⁵.

Déjà dans *Jean-Louis*, un des tout premiers romans de jeunesse, ces soixante ans de bouleversements ont tendance à éclipser les siècles précédents. Comme le fait remarquer André Lorant :

⁴³ Traduction de Marcel-A. Ruff, dans *L'Année balzacienne 1980*. Paris, Garnier, 1980, pp. 248-249.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁵ Traduction de Joséphine Ott, dans *L'Année balzacienne 1981*. Paris, Garnier, 1981, p. 45.

Il ne s'agit plus de la chronique d'une féodalité reculée dont se gausse volontiers l'imitateur de Walter Scott dans *L'Héritière de Birague*, mais de l'histoire contemporaine. L'action se déroule [...] de 1788 à 1795, années décisives pour l'histoire de France et pour l'origine de *La Comédie humaine*⁴⁶.

Déjà à ce moment, onze ans avant la fameuse lettre à sa sœur et son mari, le romancier pourrait dire : « Saluez-moi, car je suis tout bonnement en train de devenir un génie. » Étudiant « le retour en arrière » chez Balzac, Geneviève Delattre note avec bonheur :

[...] le drame des personnages balzaciens ne se révèle dans toute son ampleur qu'au moment où le passé qui le prépare et le futur qui le réalisera se rejoignent dans le présent⁴⁷.

Alors, *La Comédie humaine* un document d'histoire ? À cette question souvent posée, Louis Chevalier répond avec bon sens que Balzac décrit avec beaucoup d'exactitude ce qu'il connaît le mieux⁴⁸. Voilà pourquoi le caractère véridique du témoignage romanesque augmente avec le développement des recherches sociales, spécialement quantitatives, ce qui ne rend pas l'œuvre balzacienne contingente pour autant. Henri Troyat se demandait récemment si le génie de Balzac ne résidait pas dans le fait d'avoir bâti une *Comédie humaine* inaltérable et intemporelle, tout en participant avec gourmandise à la comédie humaine de son temps. Gourmandise qui donne parfois l'impression à Jean Dutourd que, lorsque les balzaciens parlent des personnages qui leur tiennent à cœur, cela ressemble à des points concernant des gens réellement côtoyés. Distance et proximité : l'inachèvement des Mille et une nuits de l'Occident préserve l'indispensable caractère de discontinu, qui exige beaucoup de monde en scène. Les critiques de l'époque romantique ne l'ont guère compris. Ainsi, dans *Le Corsaire* du 28 janvier 1840 :

Le plus fécond de nos romanciers ne peut se permettre la plus petite nouvelle, le moindre conte sans y introduire une armée de figurants et de comparses. Il lui faut du monde, il lui faut des escadrons entiers de noms propres afin d'avoir plus de gloire à les faire manœuvrer.

⁴⁶ André Lorant, « Une lecture de Jean-Louis », dans *L'Année balzacienne 1990*. Paris, P.U.F., 1990, p. 113.

⁴⁷ Dans *Romanic Review*, avril 1966, p. 98.

⁴⁸ Louis Chevalier, « *La Comédie humaine* document d'histoire ? », dans *Revue historique*, juillet-septembre 1964, p. 32.

La Nouvelle Héloïse n'a que cinq figures ; Atala n'en a que trois ; Paul et Virginie, Manon Lescaut n'en ont guère plus. Leur charme tient peut-être à cette simplicité⁴⁹.

Aucun doute pour cette dernière remarque, mais les exemples sont bien mal choisis puisque, quand il ne s'agit pas de romans épistolaires, l'action de la plupart d'entre eux se situe en partie dans les déserts du Nouveau Monde ou des îles perdues au milieu de l'Océan. La relative restriction de champ au territoire français et l'unité de composition, n'excluant nullement la variété, ont été mieux perçues, semble-t-il, par le critique du *Journal de Paris* du 22 novembre 1839 :

Les romans de M. de Balzac ne relèvent pas d'une inspiration multiple qui se transporte ici et là et varie à tout instant son costume et ses allures comme la muse de Walter Scott par exemple. Non ; ils forment une série d'études consacrées entièrement à décrire la vie privée de la société actuelle, dans les deux cercles qui la partagent visiblement, Paris et la province⁵⁰.

Comment réconcilier tous ces jugements qui, souvent contradictoires, comportent à chaque fois une part de vérité ? Pourquoi ne pas donner la parole à un auteur de romans historiques venu après Balzac et qui, comme lui, présida la Société des Gens de lettres ? Paul Féval n'est certes pas un écrivain de premier plan, mais on peut admirer sa lucidité dans un texte de 1868 :

[...] si Richardson trouva l'idée du roman actuel, il était réservé à Walter Scott de lui donner sa forme dramatique ou, pour parler mieux, scénique. Walter Scott est en ceci, et à beaucoup d'autres égards encore, le vrai père de tous nos conteurs contemporains. Parmi les écrivains qui se sont créé une personnalité propre et très accentuée, les plus éloignés de lui en apparence, les plus antipathiques à sa manière sont encore ses héritiers ou ses débiteurs. [...] La différence entre le roman historique de Walter Scott et le roman historique de Balzac, générateur plus immédiat de notre école, est très apparente assurément, mais, au fond, presque puérile. Elle gît dans l'authenticité de certains noms et dans la date de certains faits. Balzac parle d'hier et Walter Scott de longtemps [...] le roman qualifié historique est le moins historique de tous les romans. Balzac avait vu, Walter Scott n'avait pu que lire. Walter Scott puise aux sources, Balzac est lui-même une source [...] Balzac est par excellence le romancier collecteur, faisant sienne, absolument, toute proie qui passe à sa portée, et possédant le don d'assimilation à un degré presque miraculeux. Historien aussi net que ceux-là même qui, se bornant à leurs impressions personnelles, pratiquent forcément la vertu de sobriété, observateur minutieux

⁴⁹ Cf. Nicole Billot, « Balzac vu par la critique (1839-1840) », dans *L'Année balzacienne* 1983. Paris. P.U.F., 1983, p. 252.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 264.

non seulement des phénomènes scrutés par lui-même, mais encore des nuances devinées, suggérées ou saisies au vol de la conversation, Balzac, riche entre tous, et n'ayant d'autre tort que de mettre en œuvre, un peu au hasard, le trésor de matériaux amassés par lui, a pu écrire cent romans de la vie actuelle, historiques au plus haut point possible, et dont l'ensemble, si incomplet qu'il soit resté faute de temps, excuse l'ambition immodérée de son titre : *La Comédie humaine*⁵¹.

Source lui-même, Balzac ne pouvait être qu'un faux disciple et cela, malgré les apparences, dès les romans de jeunesse. Sans doute, comme René Guise a raison de le soupçonner, la nostalgie de n'avoir pas pleinement rivalisé avec Scott sur son propre terrain a-t-elle toujours existé. « La seule supériorité qu'il se reconnaisse sur l'Écossais est d'avoir organisé ses œuvres en un ensemble⁵². » Même si, cette supériorité, il s'empresse à son profit d'en dédouaner Scott dans la préface, en 1838, de *La Femme supérieure*, première version des *Employés* :

Sir Walter Scott, homme riche, Écossais plein de loisirs, ayant tout un horizon bleu devant lui, aurait pu, s'il l'avait jugé convenable, mûrir ses plans et les composer de manière à y sertir les belles pierres précieuses trouvées durant l'exécution ; il pensait que les choses étaient bien, comme il les produisait et il avait raison⁵³.

Il n'empêche que la souplesse de l'organisation du cycle balzacien, souplesse qui, si l'œuvre avait pu atteindre son achèvement, eût aussitôt fait éprouver le besoin de l'intégrer à une structure plus englobante, donne l'impression d'une fluctuation ondoyante qui ne peut plaire à tout le monde. En 1843 déjà, dans le *Bulletin de censure* lié à *La lecture, revue catholique, littéraire, historique et scientifique*, « un ermite », telle est l'identité (?) du signataire, écrit à propos des œuvres qui passent, à l'intérieur du cycle, d'une catégorie à l'autre :

[...] le plan de M. de Balzac est d'une élasticité flagrante, et [...] il n'a pu lui-même, malgré ses préfaces pompeuses, qui ressemblent à des manifestes napoléoniens, assigner encore un ordre fixe et invariable à ses trop volumineuses productions⁵⁴.

⁵¹ Cf. René Guise et Jean-Pierre Galvan, « Témoignages sur Balzac », dans *L'Année balzacienne 1993*. Paris, P.U.F., 1993, pp. 358-359.

⁵² « Balzac et le roman historique », *op. cit.*, p. 372.

⁵³ Cf. *La Comédie humaine*, tome VII, 1977, pp. 880-881.

⁵⁴ Cf. René Guise, « Balzac et le *Bulletin de censure* », dans *L'Année balzacienne 1983*. Paris, P.U.F., 1983, p. 273.

Personne ne pouvait évidemment deviner que *La Comédie humaine* constituerait un paradoxal point d'équilibre entre la presque excessive souplesse des romans de Scott et la contraignante rigueur des *Rougon-Macquart*. On en revient toujours ainsi à la dialectique entre le continu et le discontinu, qu'un personnage de la nouvelle *Gambara* exprime à sa façon :

Dans les magnifiques compositions historiques de Walter Scott, le personnage le plus en dehors de l'action vient, à un moment donné, par des fils tissés dans la trame de l'intrigue, se rattacher au dénouement⁵⁵.

Si on considère, dans cette perspective, la liste des œuvres faisant partie de *La Comédie humaine* et dont la chronologie interne se situe avant la Révolution française, on découvre qu'elles ont presque toutes un rapport relativement étroit avec la partie du cycle qu'on pourrait qualifier de « moderne ». *Les proscrits*, dont l'action se situe en 1308, installent le parallèle avec l'autre *Comédie*, celle de Dante ; *Jésus-Christ en Flandre*, dont la première partie se déroule au début du XV^e siècle, installe ensuite la réflexion sur l'Église actuelle ; *Maître Cornélius*, en 1479, et *L'Élixir de longue vie*, au XVI^e siècle, se rapprochent plutôt de la veine drôlatique tandis que les deux futures premières parties de *Sur Catherine de Médicis* (1560-1573) et *Le chef-d'œuvre inconnu* (1612) assurent respectivement les soubassements politiques et esthétiques ; *L'enfant maudit* (1591-1617) relève les abîmes des enfants mal aimés ; quant à *Sarrasine*, si le récit enchâssé se situe dans la Rome pontificale du milieu du XVIII^e siècle, c'est bien avec le Paris de 1830 que le lien est assuré par le récit enchâssant. Ainsi ne subsiste à peu près de l'*Histoire de France pittoresque* que ce qui pouvait servir à l'architecture générale de *La Comédie humaine*. Et, pour paraphraser Roland Chollet qui, à propos des *Contes drôlatiques*, parle de « jouvence et d'archaïsme⁵⁶ », on pourrait dire que le grand tournant balzacien correspond au refus de l'archaïsme au profit de la jouvence, au refus des limites au profit d'un espace textuel ne visant que l'infini. C'est ce qu'a bien compris Henry James lorsqu'il compare Balzac aux grands romanciers anglais :

Tous les peintres de mœurs et de modes sont, si l'on veut, des historiens, même quand ils en portent le moins l'uniforme : Fielding, Dickens, Thackeray, George Eliot, Hawthorne chez nous. Mais la grande différence avec le grand Français et les autres talents, c'est qu'avec une imagination

⁵⁵ *La Comédie humaine*, tome X, 1979, p. 474.

⁵⁶ Dans *L'Année balzacienne 1995*. Paris, P.U.F., 1995.

d'une rare puissance, une intensité de vision sans égale, il regardait aussi son sujet à la lumière de la science, à la lumière de l'interaction de ses parties les unes sur les autres, et sous la pression d'une passion pour l'exactitude, d'un appétit, un appétit d'ogre pour les faits de *tous* ordres. [...] Débordant d'imagination d'une part, il était de l'autre un insatiable reporter de l'immédiat, du concret, de la complexité mouvante [...] ⁵⁷.

Et tant pis si, pour réaliser cela, il faut passer par ce que Aragon appelait joliment le « mentir vrai ». À l'écoute du monde... et de son cœur, le père du roman moderne est aussi ce qu'André Lorant appelle « un jeune Européen romantique ⁵⁸ ». 1799, l'année de sa naissance, détermine, avec l'action du *Dernier Chouan*, le démarrage d'une carrière de grand romancier ; c'est aussi le moment, à la fin de *Séraphita*, du passage du monde des Causes à celui des Principes : « Au dehors, éclatait dans sa magnificence le premier été du dix-neuvième siècle ⁵⁹. »

En 1843, le *Bulletin de censure* se croit drôle en faisant allusion à un séjour du romancier à Pétersbourg : « Il est probable qu'il va nous apporter du Nord un genre nouveau d'exploitation littéraire, le roman russe ⁶⁰ ! » Quelques dizaines d'années plus tard, l'ouvrage du vicomte de Vogüé favorisera cette acclimatation, et, en déterminant une nouvelle étape dans l'histoire du roman moderne, il permettra la réévaluation de l'étape précédente. Dans cette lointaine Russie où Balzac chercha le bonheur et trouva surtout ce qui accéléra sa fin, était né, la même année 1799, Alexandre Pouchkine, qui, lui, créa véritablement de rien la poésie russe. Aux deux extrémités de l'Europe culturelle, brillent au même moment des maîtres qui ne sont les disciples de personne. « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire », lit-on dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*. Un secrétaire qui doit des comptes à ses lecteurs depuis presque deux siècles, et à personne d'autre, pas plus à Walter Scott qu'à quiconque.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 248.

⁵⁸ Cf. André Lorant, « Un jeune Européen romantique : Honoré de Balzac », dans *L'Année balzacienne 1992*. Paris, P.U.F., 1992.

⁵⁹ *La Comédie humaine*, tome XI, 1980, p. 860.

⁶⁰ Cf. René Guise, « Balzac et le *Bulletin de censure* », *op. cit.*, p. 280.

Balzac et le théâtre : une attraction (presque) fatale

par M. Jacques DE DECKER

Aborder le théâtre de Balzac, c'est considérer un géant du point de vue de son talon d'Achille. Quand un artiste a poussé un genre littéraire au sommet de son accomplissement, et c'est d'évidence ce que fit Balzac dans le domaine du roman, vaut-il encore la peine d'être appréhendé pour la part la plus modeste et communément perçue comme la moins réussie de son activité ? C'est la question que l'on est en droit de se poser quand il s'agit de Balzac « dramatisé », selon l'expression qu'il aimait utiliser lui-même. À bien des égards, en effet, le théâtre de Balzac paraît dérisoire en comparaison du reste de son œuvre.

Par le volume, d'abord, puisque six pièces, mises en face de soixante-quatorze romans, ne font pas le poids. Par la qualité ensuite, parce qu'on ne peut pas dire que Balzac, arpentant les scènes, ce qui au demeurant ne lui est pratiquement pas arrivé, ait jamais produit des ouvrages qui soutiendraient la comparaison avec ses romans, même les moins célèbres. Par la notoriété enfin, puisque les pièces de Balzac sont, dans l'ensemble, inconnues au bataillon, à l'exception du *Faiseur*, mieux connue sous le titre de *Mercadet*, qui en est une version remaniée par un autre. Interrogez même un lecteur passionné de Balzac sur la question, il restera le plus souvent bouche bée, l'air de dire que l'interroger sur Balzac dramaturge reviendrait à demander si Proust a commis un vaudeville.

On a envie de répliquer à cela : Et pourtant, du théâtre dû à la plume de Balzac existe bel et bien. Et cette paradoxale occurrence a de quoi intriguer. Pourquoi, de fait, un créateur aussi exceptionnellement doué pour une expression artistique donnée s'est-il néanmoins essayé à un autre genre, s'y est-il, d'une certaine façon, brûlé les ailes, y a-t-il connu ses plus cuisantes déconvenues ? Le fait est d'autant plus troublant que le théâtre a préoccupé Balzac toute sa vie, qu'il a débuté avec une pièce, et qu'il expira à la veille de la création d'une autre, ce fameux *Mercadet* qui fut d'ailleurs, ironie du sort oblige, sa seule réussite publique évidente dans le domaine. Durant toute sa carrière, Balzac est hanté et tenté par le théâtre, il en attend tout ce que le roman ne lui apporte pas assez vite : la gloire et la fortune. Et l'on sait que ces deux chimères l'ont aimanté tout au long de son parcours.

À quoi attribuer cette hantise ? Au fait, peut-être, que le théâtre est la discipline exercée par les plus grands, les titans auxquels il aime se mesurer : Shakespeare, et surtout Molière, celui qu'il appelle « le législateur sublime ». Molière le fascine, et c'est compréhensible : ils sont tous deux des créateurs acharnés, des hommes passionnés, des âmes tourmentées, en butte aux affres de l'amour, aux injures du pouvoir, aux aléas de la carrière d'artiste. Balzac a beaucoup en commun avec Molière : son sens de l'observation des mœurs, sa capacité de transformer ses névroses en objets d'art, son énergie, sa puissance vitale, sa fragilité, sa course folle vers la mort, qui surprendra l'un et l'autre en plein travail, sa poursuite de l'amour absolu et sa déception devant l'amour immanent, sa douleur et son indéfectible faculté de se régénérer jusqu'à ce que la nature déclare forfait. On verra que, plus précisément, Balzac est un disciple attentif de Molière, dont il éditera les œuvres complètes pendant une expérience éditoriale avortée comme tant d'autres, qu'il tentera de se mesurer à lui, de l'égaliser, comme il rêvera longtemps d'écrire un *Orgon* qui aurait été le prolongement de *Tartuffe* et que cette émulation, on le verra, le mènera à ses meilleures réalisations théâtrales.

Mais le prestige des grands auteurs de théâtre n'est pas son seul aiguillon. Il y a aussi le mythe du succès, de l'argent vite gagné, de l'œuvre qui fait son chemin toute seule, et qui permet à celui qui l'a propulsée de se reposer sur ses recettes. Le bourreau de travail va beaucoup rêver à cette issue : ah, qu'il doit être doux d'avoir une pièce qui se joue à perpétuité sur le boulevard, tandis que l'on peut, tranquillement, vivre de ses dividendes ! Balzac a jalosé ceux à qui cette grâce survenait, qui étaient souvent de médiocres faiseurs,

qu'il dépassait de tout son génie, mais qui simplement avaient trouvé la bonne formule au bon moment, et n'étaient pas, comme lui, forcément trop purs ou trop en avance, comme dit l'artiste raté dans une chanson célèbre.

Enfin, il y a l'échappée à la solitude. Balzac est ce titan solitaire, qui se montre parce qu'il le faut bien, mais qui passe l'essentiel de son temps à son écritoire, à se débattre dans les débordements de son imaginaire. À ses yeux, écrire pour le théâtre, c'est se libérer de ce carcan qui est cependant son seul élément vital. Il a beau se dire que le théâtre « le dégoûte, à cause des ennuis qu'il y a entre l'œuvre et le public », tandis que « du livre au lecteur, il n'y a rien ». Il a beau être mis en garde, comme lorsque Henri Heine lui dit : « Celui qui est habitué à Brest ne s'accoutume pas à Toulon, restez dans votre baigne », il se cherche désespérément un autre baigne, dont il imagine qu'il est moins pénible que celui qui fait son quotidien. Il y a de quoi, en effet, imaginer que rien n'est plus douloureux que d'écrire ses romans à la cravache, d'y passer les nuits, de ruiner sa santé, d'accélérer la venue de la camarde, de noircir du papier qui ne sera jamais que du papier, qui ne se déploiera pas sous les feux de la rampe ; c'est l'anti-roman, et donc, d'une certaine façon, le salut.

La contradiction, c'est qu'il a dans la tête un théâtre mythique, et sous les yeux un théâtre qu'il méprise. C'est sans doute pour cela qu'il estime être capable de s'y attaquer. Les pièces à succès de son temps lui paraissent si indigentes qu'il estime pouvoir facilement rivaliser avec elles, puisque l'on dit que celui qui peut le plus peut fatalement le moins. Balzac est impitoyable sur le théâtre de son temps. Le drame romantique, qui triomphe à ce moment, ne lui paraît rien d'autre que cette « bouillie, où sont mélangés dix-huit cents plagiats, quatre cents réminiscences ». Balzac est un homme du bâtiment, on ne la lui fait pas, il est un analyste-technicien, un grand professionnel qui ne se laisse pas duper. Il démonte les pièces comme un mécanicien, en décèle les rouages, croit y voir clair, ne veut pas admettre, et c'est là qu'il se trompe, que le théâtre a sa magie propre, et qu'il n'est pas exact que tout n'y serait que ficelles et procédés. Lorsqu'il définit un projet personnel en la matière, il le résume à quelques tours de main, avec des revenus à la clé. C'est ce qu'il ne cesse de répéter à M^{me} Hanska : on gagne, à écrire des pièces, des droits « énormes, comparés à ceux des romans », lui dit-il. Et c'est ce qui le fascine.

Et, s'il lui arrivait de rêver des revenus substantiels que pourraient lui rapporter des pièces, c'est que des experts en la matière ne manqueraient pas de le confirmer dans son impression, son ami Victor Hugo en premier, qui vint un jour aux Jardies où il résidait lui célébrer les avantages de l'écriture dramatique. Il lui fit miroiter tant de richesses possibles qu'on est en droit de se demander, comme le fait Pierre Descaves, auteur d'un *Balzac dramatisé* important et pénétrant auquel je me réfère beaucoup, si le père des *Misérables* n'a pas voulu monter un canular à son ami, mettre littéralement en boîte le maître d'œuvre de la comédie, dont le titre général est déjà en soi un hommage au théâtre. Longtemps, les « conseils » du confrère dont il ignore qu'il prononcerait son éloge funèbre le poursuivirent. D'autant, répétons-le, que le théâtre de son époque ne l'impressionnait nullement. Même pas celui de Hugo, si l'on en croit la critique qu'il fait de *Ruy Blas* : « Une énorme bêtise », dit-il, « une infamie en vers. Jamais l'odieux et l'absurde n'ont dansé de sarabande plus dévergondée. » Est-ce ainsi que l'on traite ses amis ? Cette impitoyable lucidité sur l'activité théâtrale de son temps va être le principal motif de son relatif échec : on ne peut pas réussir complètement dans un domaine pour lequel on a, très intimement, aussi peu de considération.

Théâtre vache à lait, théâtre pompe à deniers ? Il n'est pas indifférent que chaque fois qu'il a recours à lui, c'est durant des périodes où il est particulièrement en mal de ressources, en 1837, en 1839, en 1847. À tous les coups, il se dit qu'il ve se tirer d'affaire avec une pièce, qu'un grand succès va le tirer d'embarras. De la même manière que comme écrivain il n'a de cesse de contrôler toute la chaîne de la production, de la conception à la distribution, il pense à tout lorsqu'il a un projet théâtral. Il monte l'opération comme une affaire, veillant jalousement par exemple à mettre au point le plan d'occupation des places le jour de la première. Le problème, c'est qu'il en oublie parfois l'essentiel, à savoir qu'il s'agit aussi d'écrire une pièce...

C'est ce qui arrivera lorsqu'il fera son *Vautrin*. Il a tout prévu : un théâtre, l'un des plus grands de Paris, la Porte Saint-Martin, une vedette, Frédérick Lemaître (Balzac, comme on le fait aujourd'hui, construit ses entreprises sur des stars ; c'est ainsi qu'il tentera en vain de s'assurer les services d'une Marie Dorval), une affiche prestigieuse dont il n'est pas le moindre atout. Il ne lui manquera qu'un élément non négligeable : la pièce elle-même. Le texte, à huit jours de la première répétition, n'est toujours pas là. On comprend que le

directeur s'inquiète. Balzac finit par s'aviser de la lacune. Il ne voit d'autre issue que de recruter cinq amis, dont Théophile Gautier, à qui il confie la mission d'écrire la pièce avec lui en une nuit. Un acte par participant à ce sauvetage ne lui paraît pas une contribution exagérée. Gautier, dans ses *Souvenirs romantiques*, dit qu'il a écrit deux scènes au cours de ce marathon qui ne porta pas ses fruits. Balzac dut tout de même écrire la pièce lui-même, il la termina en huit jours, on retarda d'autant les répétitions, mais on ne s'étonnera pas qu'elle ait paru quelque peu décousue aux critiques et aux spectateurs...

Le théâtre lui vaudra bien des moments de découragement. Il se rendra compte, à certains moments, qu'il n'a pas le tempérament d'un dramaturge, qu'il n'a pas la tête assez froide pour cela. Il écrit à M^{me} Hanska : « Je n'ai pas l'esprit assez tranquille pour faire du théâtre. Une pièce est l'œuvre la plus facile et la plus difficile de l'esprit humain : c'est un jouet, ou c'est une statue immortelle, un *Polichinelle* ou la *Vénus*, *Le Misanthrope* et *Figaro* (et là il cite ses deux modèles, Molière et Beaumarchais), ou *La Camaraderie* et *La Tour de Nesle* », et avec ce dernier titre il se moque de Dumas, sa bête noire. Il lui avait décoché un jour, passant non loin de lui, et assez fort pour qu'il l'entende : « Moi, quand je serai usé, je ferai un drame ! » Et Dumas, tout à trac, lui avait rétorqué : « Alors, commencez tout de suite, très cher ! »

En fait, on ne le sait pas assez, il n'avait pas attendu la perfidie de Dumas pour se lancer. Sa première œuvre divulguée a été du théâtre. Ce fut un *Cromwell* dont on n'a pas gardé grande trace, une tragédie en vers, écrite à vingt ans, qui eut droit à une seule représentation, devant la famille et quelques amis et relations. Cette lecture a été sa première blessure narcissique d'artiste. Elle se passe à Villeparisis, chez ses parents, et va servir d'épreuve du feu. Ou il convaincra, et l'on consentira à continuer à lui payer sa mansarde à Paris. Ou l'expérience sera un échec, et on ne lui permettra d'être écrivain qu'à ses moments perdus. Ce dimanche après-midi-là se joue son destin. Il met trois heures à interpréter sa tragédie en vers devant ce cercle qui n'est pas prêt à l'indulgence. Et la séance est désastreuse. On va soumettre son ouvrage, qui n'a pas emporté l'adhésion, à quelques experts, qui confirmeront le diagnostic de sa mère, à savoir que le jeune Honoré ne doit pas s'obstiner dans les lettres, tout au plus en faire un passe-temps, une façon de meubler ses loisirs.

Balzac a vécu là un traumatisme fondateur. Cette blessure nous fournit aussi une explication de son acharnement théâtral. Tous les succès romanesques ne suffiront pas à refermer cette plaie originelle. La froideur de cette assistance, la torpeur de certains, la mollesse de l'accueil : il y a là de quoi alimenter une obsession. Il faut à tout prix annuler ce souvenir. Mais l'angoisse va demeurer tout au long de sa carrière. Il devient un auteur renommé, connu internationalement, mais il n'aura de cesse qu'il n'ait surmonté le terrible handicap de n'avoir pas séduit ses êtres les plus proches, sinon les plus chers, avec son premier ouvrage. L'étrange, c'est qu'il ne se mettra jamais vraiment dans les conditions matérielles de relever ce défi, d'effacer cette déconvenue. Les pièces, il les maintient à l'état d'ébauche : on ne compte pas les drames, comédies, mélodrames, pièces historiques qu'il ne cesse d'esquisser, mais qu'il ne mène pas à bien. Singulière conduite d'échec, recherche compulsive d'une réédition de cette catastrophe domestique : ce qu'il vécut là dans le cercle de famille, il le rééditera à grande échelle, quand il s'exposera à de gigantesques fours au théâtre. Les plus terribles volées de bois vert auxquelles il fut exposé de la part de la critique, le théâtre les lui causa. Il avait, dans la gent journalistique, des ennemis jurés – il faut dire qu'il n'avait jamais ménagé la confrérie dans ses romans –, Jules Janin en tête, le critique des *Débats*, qui l'éreinta à diverses reprises avec une cruauté à répétition qui a tout du harcèlement dévastateur, et qu'il tenait pour son « bourreau ».

Lorsqu'il décide de revenir au théâtre, à la fin des années trente, il est déjà à l'affiche des grandes salles de Paris. Le succès de ses romans a alléché les directeurs, qui encouragent les adaptateurs à tirer des pièces de ses best-sellers. Bayart et Duport font d'*Eugénie Grandet* *La fille d'avare* ; aux Variétés on joue *Le père Goriot* ; *La Recherche de l'absolu* est à l'Ambigu Comique, et *César Biotteau* au Panthéon ; au Palais-Royal, on annonce même, sous le titre de *Dieu vous bénisse*, le spectacle qu'Ancelet et Duport, toujours lui, ont tiré de sa *Physiologie du mariage*. Il ne tint pas compte d'un élément majeur quand il décida de mettre lui-même la main à la pâte : aucune de ces productions ne cartonne vraiment, comme on dit aujourd'hui. Son nom, qui à ce moment garantit les grands tirages, ne fait pas se précipiter les foules vers les boîtes à sel. Lui ne voit qu'une seule chose : d'autres touchent des droits à sa place. Comme il n'aime pas être en reste, comme il se veut le meneur dans toutes les catégories, il trouve dans cette usurpation une bonne raison de tordre le cou à ce que Descaves, encore lui, appelle son « complexe de Cromwell ».

Et ses vrais débuts à la scène vont être à son image : déconcertants et contradictoires. Il a beaucoup réfléchi, il objective comme il peut ce que le théâtre réclame à celui qui veut s'y atteler. Il écrit à sa princesse lointaine : « Ce que j'aperçois en ce moment, c'est l'immense jugement qu'il faut au poète comique. Il faut que chaque mot soit un arrêt prononcé sur les mœurs de l'époque. Il ne faut pas choisir des sujets minces ou mesquins. Il faut entrer dans le vif des choses. Il y a mille pensées rebutées sur une expérience qui demeure. Le travail me confond. » Balzac sait très clairement qu'il doit combattre en lui, s'il veut exceller au théâtre, des tendances qui lui sont naturelles. Le goût du déferlement, cette manière qu'il a de submerger le lecteur par ses descriptions et ses commentaires, tout cela doit être banni. Le plus étrange, c'est qu'il va arriver à contenir ses propensions naturelles dans une pièce qui est son grand retour au genre qui aurait pu, s'il ne s'était obstiné après le lynchage feutré de *Cromwell*, étouffer dans l'œuf sa vocation d'écrivain. Il écrit *L'École des ménages*. Disons tout de go que c'est une magnifique pièce... qui ne fut montrée que 71 ans après sa rédaction.

Il l'avait destinée au Théâtre-Français en 1839, qui dans un premier temps l'avait acceptée, auquel cas Balzac serait revenu au théâtre par la grande porte. La première scène de France se ravise bientôt, et refuse, toute réflexion faite, de la monter. Que fait Balzac ? Il la propose en vain au Théâtre de la Renaissance, puis il l'emballe et l'enterre dans un tiroir. Crainte de revivre à grande échelle la catastrophe de Villeparisis. Fierté indignée plutôt : il sait les qualités de sa pièce, il estime le public, et les décideurs de théâtre surtout, incapables de la juger. Il l'a écrite en seize jours et seize nuits, ce qui veut dire, vu son rythme habituel, qu'il l'a particulièrement soignée. Cette tragédie bourgeoise compte cinq actes et la première doit durer, dans son intégralité, quelque cinq heures de représentation.

On est dans le sillage de Molière. Un commerçant, Gérard, revient de voyage et, comme Orgon n'interroge son entourage que sur Tartuffe, essaie de savoir ce qu'il en est de sa première demoiselle de magasin, dont il est éperdument amoureux. Il le fait discrètement, et apprend que son ménage, sa femme et ses deux filles, conscient de l'ascendant que la jeune fille a sur lui, compte l'éloigner. Adrienne, puisque c'est ainsi qu'elle se nomme, est le contraire de Tartuffe : elle est la franchise et l'honnêteté mêmes, d'une intelligence supérieure (toutes les femmes, dans la pièce, sont d'ailleurs plus lucides que les hommes), et fait comprendre à M^{me} Gérard que la chasser est la pire chose qu'elle puisse faire, puisque

M. Gérard risque de la poursuivre jusqu'en Amérique, dit-elle, ce qui entraînerait la ruine de la famille tout entière. Le désastre se produira pourtant, au terme de développements divers, et plongera le couple interdit de la pièce, Gérard et Adrienne, dans la folie.

C'est une pièce terrible sur l'hypocrisie, non pas individuelle, comme dans *Tartuffe*, mais collective, celle de la cellule familiale, qui est prête à tout pour maintenir ses prérogatives. On comprend que l'intrigue ait effrayé. Adrienne est le contraire d'une intrigante, elle est probe et consciente des enjeux en présence et des dangers encourus, elle est même prête à sacrifier l'amour qu'elle éprouve manifestement pour Gérard, mais propose la solution de la cohabitation pacifique, à laquelle la famille ne veut à aucun prix consentir. Il y a un amoralisme dans cette œuvre, une tranquille émancipation à l'égard des normes en vigueur qui avaient de quoi épouvanter les belles âmes. Si l'on devait chercher une preuve du caractère profondément subversif de la pensée de Balzac, en voilà l'évidente démonstration.

On est tellement saisi par la modernité de l'œuvre qu'on a envie de citer, à son propos, des auteurs contemporains, comme le Pinter du *Retour* ou le Fassbinder de *Liberté à Brème*. Il a fallu un homme de théâtre de première grandeur pour lui organiser un baptême des feux de la rampe. André Antoine la créera le 12 mars 1910 sur la scène de l'Odéon, et les critiques les plus avisés vont reconnaître ses mérites. Jean Schlumberger, dans la *NRF*, écrit : « *L'École des ménages* laisse entrevoir combien par sa puissance dramatique Balzac eût été un précurseur. Sa pièce ne fut pas acceptée et sans doute elle eût hâté de quinze ou vingt ans l'apparition du drame naturaliste. » Léon Blum, qui, avant d'embrasser la carrière politique, était critique à *Comoedia*, dit sans ambages que « dans *L'École des ménages*, les caractères sont poussés à bout avec une obstination logique que personne, depuis Molière, n'avait poussée si puissamment » et, plus loin, commentant la folie qui gagnera Gérard et Adrienne à la fin, il dit que « Balzac a voulu nous montrer à son dénouement un Gérard pareil au roi Lear et une Adrienne Guérin couronnée de fleurs comme Ophélie. Il a voulu faire un Shakespeare bourgeois ». Molière, Shakespeare ! Excusez du peu. Le seul hic, c'est que Balzac dramatisse était mort depuis soixante ans lorsqu'on lui adressa ces éloges...

Au lendemain de la fin de non-recevoir opposée à cette pièce, Balzac se lance dans le projet de *Vautrin*. Un peu comme Woody

Allen, lorsqu'un de ses films « sérieux » ne rencontre pas l'accueil escompté, concocte vite, pour se refaire, une comédie sans prétention. *Vautrin*, c'est l'application de quelques formules sûres. Il rameute l'un des personnages les plus fascinants de ses romans – cet emprunt-là, il ne le fera qu'une seule fois –, s'assure le concours de Frédérick Lemaître, mais bâcle la pièce, qui est un bide. Jules Janin s'en donne à cœur joie : « N'est-ce pas l'erreur de nos sens communs ?... A-t-on bien nommé M. de Balzac comme l'auteur de cette œuvre de désolation, de barbarie et d'ineptie ? C'est un lamentable chapitre à ajouter aux égarements de l'esprit humain. »

Une fois encore, Balzac va réagir en donnant une nouvelle pièce, plus dans le goût du temps, qui n'est pas mûr, dit-il, pour admettre que le théâtre puisse mettre en joue les usages de l'époque. Sa pièce suivante sera historique et pleine de péripéties spectaculaires. Ce sera *Les ressources de Quirola*, pièce à rebondissements qui se passe en Espagne au temps de Philippe II. On sait les préventions de Balzac contre le théâtre historique : il fut de ceux qui vouèrent *Hernani* aux gémonies. Il glisse allusivement dans la pièce le personnage d'un inventeur incompris, plaidoyer pro domo qui rejoint les argumentations d'auto-justification que l'on trouve dans les préfaces de ses pièces. La première représentation, cette fois, a été perturbée par une initiative de Balzac qui s'est retournée contre lui : il a refusé qu'il y eût un seul invité à la première ; même les journalistes ont dû payer leur place. Dans cinquante journaux, le lendemain, ont paru des comptes rendus qui étaient une façon de se faire rembourser au centuple.

Ce nouveau rendez-vous manqué va l'obliger à corriger le tir une fois de plus. Avec *Paméla Giraud*, il s'assagit, écrit une sorte de mélodrame traditionnel. Cette courbe rentrante, dont on prétendra longtemps qu'il n'est pas l'auteur, jusqu'à ce que l'on découvre un manuscrit entièrement de sa main, ne désarme pas la critique. Janin va jusqu'à parler de suicide : « D'où vient que cet homme se veut à tout prix suspendre à cette source abominable du théâtre ? Déjà, deux fois, la corde charitable a cassé sous le poids de cette renommée bien acquise : mais enfin, à force de tentatives, notre suicidé rencontrera une potence à laquelle il restera attaché sans force et sans vie. » D'autres que Balzac seraient allés se cacher après un traitement pareil...

Il n'en a pas le loisir, parce qu'il sait maintenant qu'il peut épouser M^{me} Hanska, que ce mariage va lui coûter, d'autant que les voyages

en Russie sont ruineux. Alors il continue à croire que le théâtre va le financer. Il écrit *La Marâtre*, péniblement. Il espère que Marie Dorval acceptera le rôle, ce qu'elle fait dans un premier temps, avant de se retirer du projet. Il aboutira pourtant et la pièce connaîtra sa première au Théâtre Historique, le 25 mai 1848. La date est fatidique : c'est un peu comme s'il avait voulu rameuter le public en plein mai 68. Il faudra attendre une reprise, en juillet suivant, pour qu'elle attire du monde. Mais il aura, pour une fois, su séduire, et, ironie du sort, la critique, pour une fois, fait chorus avec Théophile Gautier, qui était son défenseur de toujours. « Nous croyons », dit-il lors de la création, comme il le répètera lors de la reprise de 1859, « qu'avec Balzac la France a perdu un auteur dramatique égal au romancier. La mort a borné son répertoire à deux chefs-d'œuvre, *Mercadet* et *La Marâtre*. »

En dehors de *Mercadet* ou *Le Faiseur*, cette œuvre posthume qui est la seule qui n'ait pas quitté le répertoire depuis sa divulgation de 1851, Balzac a laissé un autre chef-d'œuvre, c'est *L'École des ménages*. Si un metteur en scène pouvait s'en aviser, on assisterait peut-être à l'une des plus retentissantes exhumations du théâtre français. Tout ce que je souhaite, c'est que ce colonel Chabert se hisse hors du charnier textuel où il repose, et accomplisse pleinement son destin. Balzac dramatisse, comme il disait, est décidément à redécouvrir.

La quête des origines dans les *Premiers romans* de Balzac (1822-1825)

par M. André LORANT

Quelles sont les deux ou trois choses que nous savons sur l'enfance d'Honoré qui nous permettraient de mieux comprendre ses *Premiers romans* ? C'est par ce titre que nous désignons désormais les « romans de jeunesse » enfin disponibles dans la collection Bouquins, écrits à l'intention des Cabinets de lecture et publiés sous divers pseudonymes, Lord R'hoone et Horace de Saint-Aubin ?

Dans sa biographie, Roger Pierrot nous livre, pratiquement sans commentaire, quelques faits. À mes yeux, son exposé objectif peut être perçu par le lecteur soit comme une chronique triste de la petite enfance d'un grand auteur, soit comme un acte d'accusation. Honoré est né le 20 mai 1799, une année, jour pour jour, après le décès de son frère Daniel. Enfant de substitution pour effacer un deuil familial, enfant du devoir ou du hasard ? la postérité ne peut guère deviner les secrets du ménage des Balzac. Placé en nourrice pendant quatre ans chez une paysanne au caractère de gendarme à Saint-Cyr-sur-Loire, il s'y retrouve quelque seize mois après en compagnie de sa sœur Laure. À quatre ans, il retrouve la maison paternelle. De 1804 à 1807, il est interne à la pension Le Guay, où il s'initie à la lecture, à l'écriture, au dessin et au catéchisme. En cette même année 1807, ses parents le confie au collège de Vendôme, dirigé par des Oratoriens défroqués. L'enseignement est d'un bon niveau et Honoré y est saisi par une frénésie de lecture.

Mais le régime est carcéral comme l'atteste un prospectus de l'année 1808, cité par Roger Pierrot :

Les Élèves ne sortent point en Ville. Les Parents sont priés de ne point appeler à eux leurs enfants, même en temps de vacances. Quand, pour des motifs indispensables, on cédera sur ce point important, la pension courra toujours. [...] Le prix de la pension (600 livres Tournois plus le 20^e dû à l'Université impériale) est payable par trimestre, et toujours d'avance. Les élèves sont priés d'écrire à leurs parents tous les mois [...]¹.

Une de ses lettres mensuelles, datée du 1^{er} mai 1809, nous révèle un garçonnet culpabilisé par les punitions qu'on lui inflige, soumis à ses parents, qui lui rendent visite une ou deux fois par an. C'est probablement à Vendôme qu'il apprend la naissance de son frère Henry, venu au monde le 21 décembre 1807, en réalité son demi-frère, fils de Jean de Margonne. M^{me} Bernard-François Balzac, née Laure Sallember, mariée à dix-neuf ans à un époux qui est dans sa cinquante et unième année, reçoit dans son salon des notables de Tours, et même des gens qui y résident provisoirement, comme le jeune Ferdinand Heredia, comte de Prado-Castillan, réfugié espagnol et prisonnier « sur parole » lors de la guerre d'Espagne en 1808, à qui elle n'arrive pas à résister².

Les enfants savent tout, devinent tout, ils sont au courant des mésententes conjugales. La malheureuse Laurence, née le 18 avril 1802, poussée dans les bras d'un jeune aristocrate insouciant et endetté, délaissée par son mari, souffrant du manque de compassion de sa mère, écrit à celle-ci au mois de décembre 1822 : « Tu as épousé mon père par raison presque. Tu as pour lui un attachement d'amitié inviolable ; mais tu ne l'as peut-être pas aimé ? Ah ! malgré les chagrins que tu as eus tu as été heureuse si tu n'as pas aimé³. »

Nous ne disposons d'aucun témoignage concernant l'enfance d'Honoré. En revanche, en lisant aussi bien ses œuvres de jeunesse que ses œuvres de maturité, ses lettres à sa mère et les souvenirs qu'il inclut dans sa correspondance avec M^{me} Hanska, nous nous rendons compte de ses traumatismes infantiles.

¹ Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, [1994] 1999, p. 25.

² Voir Madeleine Fargeaud, *Henry le trop aimé, L'Année balzacienne [AB] 1961*, pp. 209-210, Nicole Mozet, *AB 1979*, pp. 209-210 et N. Mozet, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac*, Sedes, 1982, pp. 48 et 84.

³ Madeleine Fargeaud-Ambrière, *Laurence la mal-aimée, AB 1961*, p. 22.

À quel talent nourri de larmes devons-nous un jour la plus émouvante élogie, la peinture des tourments subis en silence par les âmes dont les racines tendres encore ne rencontrent que de durs cailloux dans le sol domestique, dont les premières frondaisons sont déchirées par des mains haineuses, dont les fleurs sont atteintes par la gelée au moment où elles s'ouvrent ? Quel poète nous dira les douleurs de l'enfant dont les lèvres sucent un sein amer, et dont les sourires sont réprimés par le feu dévorant d'un œil sévère ? La fiction qui représenterait ces pauvres cœurs opprimés par les êtres placés autour d'eux pour favoriser les développements de leur sensibilité, serait la véritable histoire de ma jeunesse. Quelle vanité pouvais-je blesser, moi nouveau-né ? quelle disgrâce physique ou morale me valait la froideur de ma mère ? étais-je donc l'enfant du devoir, celui dont la naissance est fortuite, ou celui dont la vie est un reproche⁴ ?

Bien sûr, il serait tentant d'apprécier une pareille déclaration de caractère incontestablement autobiographique, à la lumière des écrits psychanalytiques de Mélanie Klein, théoricienne du clivage des images parentales, ou de ceux de D. W. Winnicott, particulièrement attentif au jeu du petit enfant en rapport avec ses relations avec la mère et la réalité environnante. Je me suis intéressé pendant de longues années à la mise en œuvre du fantasme de la « mauvaise mère » chez Balzac. Dans ses livres récents, *Le Fils prodige* (1993) et *Balzac ou l'auguste mensonge* (1998), Anne-Marie Baron s'attache plus particulièrement à interpréter la fiction balzacienne à la lumière du concept de « roman familial » défini en ces termes par J. Laplanche et J.-B. Pontalis : « Expression créée par Freud pour désigner des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant par exemple, qu'il est un enfant trouvé). » Ce fantasme m'intéressera également à propos de *Premiers romans* (1822-1825).

Avant d'aborder le problème de la quête des origines, de *ses* origines, dans ses romans de jeunesse *publiés* – j'oppose ses écrits conservés dans des cartons à ceux par lesquels il provoque et défie indirectement son entourage familial, et qui lui permettent de nourrir une illusion de gloire – , je m'interroge sur ce que pouvait éprouver cet enfant abandonné : fut-il un enfant trouvé, un bâtard mis au ban de la famille ? Quelles étaient ses sensations corporelles ? bercé par sa nourrice, oubliait-il sa misère de petit être demeuré *seul* ? Par quelles étapes s'éveillait-il à l'intelligence du monde ? Comment ce génie boulimique de la langue française apprit-il à parler, à écrire ? Par quel miracle a-t-il pu conserver sa capacité créative ? Dans *Jeu et réalité*, Winnicott apporte probablement un élément de réponse à cette question :

⁴ *Le Lys dans la vallée*, éd. J.-H. Donnard, *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1978, t. IX, p. 970.

Quand on lit des témoignages d'individus qui ont été réellement dominés dans leur foyer, ou qui ont passé toute leur existence dans des camps de concentration ou encore qui ont subi, leur vie durant, des persécutions politiques, on comprend très vite que seules quelques-unes de ces victimes parviennent à rester créatives et, bien entendu, ce sont celles qui souffrent⁵.

Suggestion combien intéressante et féconde concernant la souffrance protectrice, préservatrice, inspiratrice – thème éminemment romantique – et qu'exaltent aussi bien les premiers écrits que les grands romans de *La Comédie humaine*.

Il me semble que la quête de ses origines s'exprime sous une forme spécifique dans ses premiers *Essais philosophiques*, dont le tome I des *Œuvres diverses* nous fournissent, grâce à Roland Chollet et au regretté René Guise, une édition que je considère comme définitive. Je souhaiterais suggérer ici que les remarques de Balzac sur le processus d'idéation, d'acquisition de l'intelligence, du développement intellectuel pourraient être en rapport avec son propre éveil au monde. Comme s'il reconstituait à l'âge de dix-neuf ans un processus vécu, et comme s'il avait besoin de cette réflexion ontogénique pour aborder l'activité créatrice. À titre d'exemple, je cite quelques réflexions sur le langage, qui font partie intégrante de l'*Essai sur le génie politique* :

Il est naturel de croire que les premiers mots inventés furent ceux qui représentent les objets de nos sensations, tels qu'un cheval, un arbre, une plante. Ces mots ont pour fondement des substances apercevables ; je les nomme mots simples. Puis on aura cherché des termes pour indiquer les rapports qui existent entre les objets comme le font les adjectifs, grand, petit, et les verbes périr, naître, aimer, etc. Ces rapports sont encore apercevables, sans néanmoins établir cette sorte de mots sur une réalité aussi matérielle que celle des premiers, parce que ces rapports sont sujets à varier selon les organes des hommes, ensuite ils demandent une opération intérieure que l'on ne voit pas physiquement. Et c'est la nécessité même de cette opération qui démontre que ces mots ne furent qu'après les autres trouvés. On peut appeler cette seconde espèce, mots mixtes. Enfin le dernier effort de cet art fut la création d'une troisième espèce de mots, l'aliment éternel des disputes. Ces mots n'ont pour cause aucune substance réelle, aucun rapport visible. Ils éveillent en nous des collections plus ou moins nombreuses de rapports, mais des rapports bien éloignés de la simplicité des fondements des mots simples et mixtes. Ce sont les termes génie, vertu, science, infini, Dieu, etc.⁶.

Le jeune Balzac est préoccupé par la pensée humaine qui s'exerce sur elle-même, par la formulation des « réalités morales » indépendantes

⁵ Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1991, p. 95.

⁶ *Œuvres diverses*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, t. I, p. 595.

des « réalités physiques ». Je suis également frappé que le futur auteur du *Traité de la prière* décrive dans son *Discours sur l'immortalité de l'âme* un enfant sensible, animé d'aspirations spirituelles, entrant en contact spontanément avec la divinité, et dans lequel je retrouve un portrait idéalisé du jeune Balzac :

Celui qui dès le jeune âge a conçu les idées d'amour et de beauté, dont l'âme a reçu, comme une bonne terre, les semences du goût des belles proportions et de l'harmonie dans toute la nature, cet être qui pleurera aux pleurs d'un indigent, qui frémira à l'aspect d'une barbarie gratuite exercée sur un animal qui souffre et se tait, cet être privilégié, toute douceur comme il est toute bravoure, aura le délicieux avantage d'entrer dans un temple en frémissant, il comprendra Dieu, et son âme, comme détachée de ce principe éternel, tendra sans cesse à s'y réunir. De telles créatures n'ont jamais besoin de preuves pour croire à Dieu, elles se sont emparées dès longtemps de cette grande idée⁷.

Je remarquerai finalement que Raphaël de Valentin, dont la personnalité comporte quelques traits incontestablement balzaciens, et qui dans sa mansarde s'adonne à « l'exercice de la pensée, [à] la recherche des idées, [aux] contemplations tranquilles de la Science », trouve « l'étude [...] si maternellement bonne⁸ ». Se pencher sur son propre apprentissage intellectuel n'est pas un mouvement régressif chez Balzac. Il est le point d'ancrage de sa vocation d'écrivain qui s'ouvre sur l'avenir. Finalement, je voudrais inscrire sa tragédie néo-classique *Cromwell*, ce « bréviaire des rois et des peuples » de 1819, dans ce contexte autobiographique de la quête des origines. Cette pièce ne se réfère-t-elle pas, à travers le personnage de Charles I^{er}, qui pardonne à ses bourreaux, à Louis XVI décapité par les révolutionnaires de la Montagne auxquels aurait pu appartenir B.-F. Balzac lui-même ? Balzac éprouve la nécessité de reconstituer l'histoire de son enfance, comme il ressent le besoin de considérer l'événement tragique qui marque les origines de la France moderne et contemporaine. Balzac imagine, nous semble-t-il, Louis XVI disculpant la nation d'un crime collectif ; il justifie les efforts de Louis XVIII pour concilier les acquis de la Révolution et de l'Empire avec le retour de la Monarchie. Cependant, les premiers *Essais philosophiques* et le projet abouti, mais demeuré inédit, de *Cromwell*, n'ont fait que contenir ces fantasmes qui devaient se libérer dans les romans de jeunesse. Certes, je ne saurais ignorer ici les premiers essais romanesques, *Falthurne*, *Agathise* et surtout *Sténie*, roman par lettres étudié par Raymond

⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁸ *La Peau de chagrin*, éd. Pierre Citron, *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, t. X, pp. 135 et 137.

Trousseau, auteur d'un ouvrage d'avant-garde sur *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau* (Genève, 1983). Cependant, ces œuvres sont restées impubliées, alors que les huit *Premiers romans* ont été imprimés, sous une forme quelque peu négligée, par la volonté de leur auteur, qui, certes, revêt le masque de divers pseudonymes. Ce laisser-aller typographique et même stylistique pose de délicats problèmes à résoudre à l'éditeur moderne ; il fait ressortir la spontanéité de l'auteur, qui donne libre cours à ses passions dans ses romans de caractère expérimental. Il est à l'écoute de son cœur et, jeune homme contestataire, défie la censure sociale.

Avant d'illustrer les fantasmes qui pouvaient hanter Balzac pendant ses jeunes années et jusqu'à l'âge adulte par des extraits tirés de ses *Premiers romans*, je remarque que ses obsessions personnelles d'enfant abandonné, ses ressentiments contre la mère coupable et les parents criminels sont celles de son époque et se formulent par des clichés, par exemple dans les romans de Viellerglé. Sur le chemin de l'individuation, l'enfant est amené à se forger une image de la mère qui le comble par sa présence et qui le frustre par ses absences et par le sevrage, séparation douloureuse pour le nourrisson. Le clivage de l'image maternelle (« bon sein » et « mauvais sein ») devait être un processus durement ressenti par le jeune Honoré du fait même de l'absence de la mère et de l'état confusionnel provoqué par son état d'abandon apparent. Est-ce un hasard de la création balzacienne que des figures de mères tyranniques et des personnages de vieilles filles se complaisant dans des rôles de mères « factices » peuplent l'imaginaire aussi bien des *Premiers romans* que ceux de la maturité, de M^{lle} Gamard à la cousine Bette ?

Dans *L'Héritière de Birague*, le premier des romans de jeunesse, roman noir écrit sur un ton de distanciation ironique, c'est probablement la parodie même qui permet à Balzac de peindre le sinistre personnage d'une châtelaine, complice de son mari dans le meurtre du père de celui-ci, voulant pousser sa fille à épouser l'homme qu'elle lui destine et qui n'est autre que son propre amant. Cette femme, toujours prête à sévir, est une réincarnation de Lady Macbeth. Elle méprise son mari faible, tourmenté par le souvenir de l'assassinat perpétré ensemble, et décide de disperser les cendres de leur victime. La scène se déroule dans un couloir souterrain hérissé de pointes de pierre. Les attitudes, la progression de la femme criminelle sont épiées par son amant. Ce voyeurisme confère à l'épisode un caractère malsain et pervers.

Elle arrive ; elle se place entre la citerne et lui, et disparaît au milieu d'un bruit traînant semblable au mugissement d'une porte massive... Le marquis se décide à la suivre ; il tremble en apercevant la longueur d'un vaste souterrain qui se prolonge au-delà de Birague. Il voit la comtesse, qui semble voler avec rapidité ; les fentes du rocher laissent passer de faibles rayons de la lune, qui ne servent qu'à faire paraître la nuit éternelle de ce lieu plus sombre et plus horrible ; le passage est souvent intercepté par l'amas de pierres tombées de la voûte, les pieds de la comtesse sont froissés par leurs pointes aiguës et mouillés par les eaux qui découlent goutte à goutte des parois humides... Fatiguée, elle s'arrête, et s'assied sur une pierre froide ; Villani n'ose en faire autant ; il retient son haleine, reste dans la même position ; et, malgré son épée, il tremble devant une femme. Au milieu de ce silence le plus extrême, les gouttes d'eau tombent, et font un bruit répété par intervalles égaux : cette espèce d'avertissement du temps qui s'écoule inspirerait la mélancolie à une âme vertueuse : à la comtesse et à Villani, il dépeint les remords qui frappe sans cesse un cœur coupable. Elle frémit et de cette idée lugubre, et du chemin qui reste à parcourir, et des obstacles qu'il reste à surmonter. Les pointes triangulaires des pierres, les herbes qui croissent, les redans et les enfoncements rocaillieux du souterrain, sont diversement éclairés par de rares interstices qui produisent des effets nocturnes très imposants. Cette voûte basse l'attriste. Elle tourne alors ses regards vers la route qu'elle vient d'achever ; elle croit apercevoir dans le lointain, faiblement coloré, un témoin, un démon, ou plutôt l'ombre de la victime qui la poursuit : ses cheveux, en se dressant, chassent le peigne qui les retient ; il se brise en tombant. La comtesse est en proie à une violente stupeur, et ses yeux égarés se fatiguent à chercher un être dans les formes fantastiques que l'obscurité prête à Villani. Mathilde a froid et tremble ; ses cheveux sont éparés ; à la voir de loin dans sa robe blanche, et dessinée en ses contours par la lumière tremblante qui fait briller l'or de son corset, on la prendrait pour le génie des ruines effrayé de ses propres destructions. Elle a l'audace de continuer sa route avec ardeur, poussée par sa nécessité cruelle, et Villani la suit, poussé par l'avarice et l'ambition⁹.

À la fin du roman, la châtelaine, en fuite en compagnie de son amant, est assassinée par celui-ci avec l'aide du valet qui les escorte :

L'Italien et son valet saisissent Mathilde, qui, sans se défendre ni se plaindre, se laissa tenir par Villani ; Jackal ôta préalablement le collier de perles de la comtesse, et ses doigts judiciaires défaisant lentement le nœud du collier, se promenaient avec une avidité sur ce cou pétri de neige et de lait.

« Te dépêcheras-tu ? s'écria l'Italien, alors inaccessible à la jalousie.

– Allons, madame, dit le valet, changez-moi cela... collier pour collier... »

Et il passa le nœud coulant au cou de la comtesse... Mathilde y porta les mains, et reconnaissant ces guides... « Marquis, dit-elle avec un sourire délirant, c'est la bride que j'ai tissée moi-même pour le cheval dont je vous fis présent.

– De quoi diable vous plaignez-vous ? repartit Jackal... on vous la rend !... »

⁹ *Premiers romans*, 1822-1825, éd. André Lorant, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 1999, t. I, p. 136.

La comtesse leva les yeux au ciel en s'écriant : « Dieu juste ! tu permets...
– Ha !... ha !... ha !... des prières !... entendez-les donc, messire bon Dieu !... ajouta Jackal avec un rire qui dut flétrir toute espérance.
– Vite, Jackal, pas de paroles... tire... tire donc plus fort. »
Le valet s'y prenait mal ; alors, sans être guidé même par une cruelle pitié, l'Italien mit son pied sur le sein de Mathilde, et tournant la bride autour de sa main, il fit un violent effort, tandis que Jackal pesait du poids de tout son corps sur les épaules de la comtesse, qu'il profanait de ses regards lascifs.
L'infortunée Mathilde pencha la tête et rendit le dernier soupir !...
« Ouf !... s'écria Jackal.
– Qu'elle est belle encore ! » dit l'Italien : attiré par une force irrésistible, il déposa un dernier baiser sur les lèvres de sa victime¹⁰.

Le fantasme du meurtre de la mère, adultère, criminelle, tyrannique, est réalisé dans ces pages dont la noirceur est tempérée par l'ironie qui subvertit le genre même de ce roman gothique. Dans *L'Héritière de Birague*, le style frénétique, caractéristique de ce type de littérature, se conjugue avec la frénésie de l'auteur, qui s'adresse autant à sa famille qu'au public des Cabinets de lecture.

La figure de la « mauvaise mère » resurgit dans *Annette et le Criminel* (1824), publié sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin, en la personne de Sarah Sophy, présentée de la manière suivante :

Elle pouvait avoir soixante à soixante-six ans ; son visage était très bien conservé, mais elle se coiffait de manière à se vieillir : en effet, elle portait toujours un bonnet en baigneuse de soie noire et garni de dentelle noire ; ses cheveux étaient poudrés et crêpés comme à l'ancienne mode ; ses yeux gardaient une vivacité et une expression difficiles à rendre. On voyait qu'elle avait dû être extrêmement belle, mais bonne, ... en aucune façon ; seulement on devinait qu'elle pouvait l'avoir été pour un seul être. Un grand caractère était écrit sur sa figure : il y régnait de l'orgueil, de l'envie, et surtout une profonde dissimulation ; néanmoins, à travers l'expression de ces diverses passions, apparaissait une inquiétude vague qui annonçait comme un remords ; et un observateur aurait reconnu que cette fille cherchait à racheter quelque faute envers la nature par la stricte exécution des petites et minutieuses pratiques de la religion¹¹.

Il se révèle dans le courant de l'histoire que Sarah Sophy a *abandonné* son enfant, qui n'est autre qu'Argow le Pirate repent et marié à la pieuse Annette. Argow sur le point d'être arrêté est livré à la justice par Sarah Sophy, sa propre mère, qui ne reconnaît pas en lui son propre fils. Elle est maudite par l'amie du couple qui implore sa protection.

¹⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹¹ Édition citée, t. II, p. 567.

– Va, s'écria Jeanneton furieuse, vieille et laide diablesse incarnée, horrible sauvagesse et infâme scélérate, puisses-tu retrouver le fils que tu as méconnu et le voir massacrer sous tes yeux sans pouvoir le sauver !... les tigres ont plus d'humanité que toi !...¹²

Au cours du procès, mademoiselle Sophy reconnaît son fils et meurt de saisissement :

- Où êtes-vous né ?... demanda le président à Argow.
- À Durantal, en 1786.
- Où est la preuve de cette assertion ?...

Jacques fit parvenir au président un parchemin crasseux, et mademoiselle Sophy, y ayant jeté les yeux, s'écria d'une voix altérée : « Mon fils !... oh ! je t'ai livré !... » Elle tomba comme une masse privée de vie ; et, en tombant, son crâne, portant sur le coin du bureau des juges, s'ouvrit, et le sang jaillit même sur le président.

Elle était morte raide autant par la violence du coup que par l'horrible révolution qui s'était faite en elle¹³.

L'avatar le plus élaboré, le plus tourmenté du personnage de la « mauvaise mère » est certainement M^{me} d'Arneuse, héroïne nerveuse, agitée, jalouse, possessive du dernier des « romans de jeunesse », *Wann-Chlore*, paru en 1825. Précisons qu'il s'agit du dernier *publié*, car le roman est en chantier depuis 1822, et le manuscrit conservé à la Collection Lovenjoul, qui reflète les étapes successives de la création, témoigne du souci de Balzac d'élaborer patiemment un chef-d'œuvre. *Wann-Chlore* est l'histoire d'un jeune homme entre deux femmes. Horace Landon, qui se croit trahi par l'Irlandaise Wann-Chlore, qu'il aime passionnément, épouse Eugénie d'Arneuse, terrorisée par sa mère, par pitié, par compassion seulement. Il la quitte dès qu'il se rend compte que Wann-Chlore, calomniée, est demeurée digne de sa confiance, de son amour. Balzac écrit à propos de son personnage maternel, qui se considère comme la victime d'un mariage de convention :

Madame d'Arneuse, aigrie par ses malheurs, devint extrêmement difficile à vivre ; et comme son âme, quoique frappée de sécheresse, n'en était pas moins agitée par une vivacité toute nerveuse, elle se trouvait toujours en proie à des sentiments extrêmes : ne sachant qu'espérer beaucoup ou tomber dans le désespoir, sa vie devint un mélange continu de bonheur et de malheurs fictifs : à force d'exagération, son caractère avait de l'âpreté ; tout était en dissonance avec ses idées. Enfin, le besoin de domination qui semble en première ligne dans ces âmes hautaines et rudes, ne trouvant pas à s'exercer au sein

¹² *Ibid.*, p. 611.

¹³ *Ibid.*, pp. 625-626.

d'un village tel que Chambly, s'étendit sur les personnes qui l'entouraient ; ainsi, sa fille, qu'elle aurait dû chérir, fut l'être auquel elle fit sentir le plus durement son empire ; il fut terrible : c'était le modèle de gouvernement despotique. Eugénie à ses yeux avait mille défauts : le premier, celui d'être née ; aussi la pauvre petite semblait-elle vouloir, à chaque instant, en demander pardon par le regard suppliant qu'elle jetait à sa mère : le second, c'était de devoir le jour à M. d'Arneuse¹⁴.

M^{me} d'Arneuse, soulignons-le, reproche à son enfant « d'être née ». Ce fragment ne reflète-t-il pas, plus ou moins directement, l'interrogation du jeune Honoré : sa venue au monde fut-il souhaitée ou acceptée tout simplement ? Dans le roman, la mère, impatiente, jalouse du bonheur qui pourrait attendre sa fille, la pousse « involontairement » dans un ravin. Balzac n'accusa-t-il pas sa propre mère d'être responsable de la mort de sa sœur Laurence, sacrifiée, par son mariage, aux ambitions nobiliaires de la famille ? Cependant, il ne faudrait pas simplifier ou schématiser la création balzacienne, qui est complexe, dramatique et qui découvre la richesse du caractère des personnages qu'elle ne renie jamais. À la fin du roman, Landon, bigame, ayant épousé Wann-Chlore, son premier et son unique amour, vit sous le même toit en compagnie de ses deux femmes. La première, Eugénie, épouse légitime, qui est entrée dans le foyer en se déguisant en servante, est sur le point de quitter la maison à la demande pressente de Wann-Chlore. M^{me} d'Arneuse entre à ce moment précis en scène :

– Pourquoi donc partir ? Est-ce à elle ! est-ce à ma fille à quitter cette maison, si elle appartient à monsieur le duc de Landon ?...

Il y eut un moment de silence.

– Dans quel état vous retrouvé-je, Eugénie ? Êtes-vous donc servante ici ?... Et vous, monsieur, vous, l'auteur de tous ses maux ! l'auriez-vous souffert ? Pourquoi, malheureux ! lui inspirâtes-vous de l'amour ? ce fut donc pour perdre d'un souffle sa jeunesse, sa beauté, son innocence ? l'œil d'une mère a peine à la reconnaître... N'ayant dans l'âme rien de fixe, ni d'honnête, pourquoi contracter des liens sacrés ? Vous avez été sourd à ce qu'il y a de plus saint parmi les hommes !... Vous avez semé la mort sur votre passage dans la vie : ma mère est mourante, monsieur, et moi ! j'ai séché après la vue de ma fille !... Enfin, dans l'état où est Eugénie, je l'aimerais mieux morte !... Pauvre enfant !

Là, frappant fortement ses mains qu'elle éleva comme pour appeler la vengeance du ciel, elle s'avança brusquement vers sa fille qui, plongée dans un état de stupeur, se laissa prendre par sa mère, Madame d'Arneuse la serra vivement dans ses bras et, la pressant d'une main sur son cœur, elle agita l'autre comme une prophétesse¹⁵.

¹⁴ *Ibid.*, p. 716.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 963-964.

Le personnage est théâtral à souhait. Du point de vue de la morale ses arguments sont irréprochables contre son gendre bigame. Néanmoins, dans le climat passionnel des dernières pages, ses propos *raisonnables* paraissent faux, car elle *joue* une scène et se complaît dans son rôle.

Aux « mauvaises mères » des *Premiers romans* s'opposent des « mères bonnes » imaginées par Balzac, engagé dans la quête fictive de ses origines. *La Dernière Fée* de 1823, réécrit peu de temps après, est une tentative peu réussie d'évoquer la réalité contemporaine dans le cadre d'un conte de fées, comportant des scènes qui exaltent l'entente platonique d'amants réunis d'une manière artificielle. Abel, le héros, est la future victime d'une duchesse capricieuse ; elle abuse de la crédulité du jeune homme, qui, sous l'influence maternelle, croit en l'existence des fées. Abel vit en véritable symbiose avec sa mère – le mari, un chimiste tient sa famille éloignée de toute civilisation –, qui lui montre les estampes du *Cabinet des Fées*. Le jeune romancier parle en ces termes de la femme du chimiste :

La femme du chimiste, toujours assise sur son fauteuil vermoulu, faisait sauter sur ses genoux maternels le marmot qu'elle couvrait de baisers aussitôt qu'il souriait. Elle excitait son rire et s'il cassait une fiole, le chimiste riait en se disant qu'il avait déjà été cause de la perte de plus d'une fiole. La chimiste, cette femme que le chimiste avait épousée pour sa naïveté et le peu d'étendue de ses connaissances, déployait toute son âme sur son enfant, devenait spirituelle pour tout ce qui le concernait ; elle vivait du souffle de ce petit être qui jouait sur son sein, après en avoir extrait un lait pur comme l'âme de sa mère, et le bienheureux chimiste s'apercevait que la nature avait des creusets plus beaux que les siens, et une méthode de combiner les mixtes bien supérieure à la sienne¹⁶.

Certes, il s'agit ici d'une véritable mère-Madone. Cette « mère bonne » est-elle bénéfique au développement de son fils, qui la recherche dans sa vie amoureuse, car il n'arrive pas à retrouver sa véritable identité ? Balzac ne pose pas la question en ces termes, mais l'échec de la vie d'Abel semble être en rapport, aux yeux du lecteur attentif, avec l'incapacité du fils de se forger une individualité propre.

Dans *Le Centenaire*, M^{me} de Béringheld est l'épouse d'un mari faible et stérile. C'est l'errant qui a traversé quatre siècles, et qui doit sa survie au souffle vital de ses victimes qu'il plonge dans un

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

état d'« extase magnétique » avant de les tuer, qui la féconde lors d'une nuit magique. C'est de cette union que naît le général de Béringheld, personnage napoléonien qui, fasciné par son ancêtre, consacre sa vie à découvrir les secrets des dons, la toute-puissance et l'ubiquité, de celui-ci. Saint-Aubin écrit :

Madame de Béringheld nourrit elle-même son enfant ; elle déploya pour lui toutes les forces de l'amour maternel porté au dernier degré : il semblait que cette âme, faible et nulle dans tout le reste, eût été dédommée par la nature en recevant une dose de tendresse, où s'était réfugié tout l'esprit et le sentiment qui peut animer l'âme d'une femme. Son fils lui tenait lieu de tout, elle l'adorait, se contentait d'un geste, d'un regard, et une douce correspondance semblait s'établir entre les yeux de la mère et du fils.

Elle jouissait, par une jouissance continue, suave et délicieuse, de tous les plaisirs des mères. Elle assistait au développement de ce petit être comme à un spectacle, et elle en savoura toutes les peines. Elle eut tous les sourires de son fils, son premier mot, son premier pas, heureuse et mille fois plus heureuse que l'âme qui s'envole des limbes vers le séjour céleste !...¹⁷

Et à propos du jeune Béringheld, il déclare :

Son amour pour sa mère allait à l'excès, si toutefois on peut imaginer qu'il y ait de l'excès dans ce sentiment qui, tel énergique qu'il devienne, n'aura jamais le nom de *passion*, parce qu'il ne s'y trouve rien de ce qui ravale les passions. Il ne renferme que ce qu'il y a de pur et de grand. C'est presque le seul sentiment parfait chez l'homme¹⁸.

M^{me} de Béringheld est une mère idéale. Elle favorise l'aventure de caractère purement sensuel de son fils avec M^{me} de Ravenssi, qui devait avoir son âge. Le jeune Béringheld s'engage dans les armées napoléoniennes. Il s'est libéré des liens qui l'attachaient à la mère. Inconsolée, elle en meurt.

L'écrivain à la recherche de ses origines devait nécessairement songer à sa propre naissance, et *se donner le jour* par la création littéraire. Divers épisodes de la vie de ses héros sont en rapport à la fois avec cette nostalgie et le désir d'autonomie. Une place particulière doit être réservée de ce point de vue au *Vicaire des Ardennes*, dont l'histoire quelque peu embrouillée met en œuvre des fantasmes incestueux. M^{lle} de Vauxelles, une jeune aristocrate, orpheline et élevée par une tante sévère et dévote, séduite par un abbé qui vit caché sous le même toit, pendant la tourmente révolutionnaire, donne naissance secrètement à un fils, nommé Joseph. L'enfant lui

¹⁷ *Ibid.*, p. 932.

¹⁸ *Ibid.*, p. 934.

est dérobé par l'ecclésiastique avec la complicité du frère, un amiral de vaisseau, de celui-ci. Joseph et Mélanie, fille de l'amiral, vivent à la Martinique, et bien qu'ils se croient frère et sœur, s'aiment de plus en plus ardemment. De retour en France, Joseph se réfugie dans la prêtrise, ne se croyant plus capable de résister à ses pulsions amoureuses. Il devient curé de village dans la région où il est né. Après maintes péripéties – un élan irréprensible porte sa mère, mariée à un gentilhomme, vers le curé, en qui elle se ne reconnaît pas son fils –, des malentendus, lourds de conséquences, car en rapport avec des pulsions apparemment incestueuses, se dissipent, sans pour autant empêcher les personnages de connaître une fin tragique. Joseph se rend à la chaumière misérable où s'était réfugiée sa mère pour le mettre au monde :

Ô ma mère ! c'est de la chaumière qui retentit de vos cris de douleur que je vous écris, c'est le cœur pénétré de cette reconnaissance suave que l'on nomme du nom d'*amour filial* que je m'adresse à votre cœur... Je conçois, maintenant, le motif de vos prévenances, de vos attentions !... et, je vous ai rebutée !... Oh !... je reviendrai à Aulnay !... je brûle de couvrir votre visage sacré, de mes baisers !... mon âme est en proie à un déluge de sensations douces et charmantes. Souffrez que je vous salue du doux nom de mère, de loin, il est vrai, mais la fatalité l'exige... Un jour, appuyé sur votre sein, j'y verserai le secret de mes maux, qui, maintenant, ont un cruel remède,... j'admire la bizarrerie des événements qui m'ont séparé de vous ! Croyez, qu'après un désir qui tient, malgré moi, la première place dans mon cœur, le plus sincère de mes souhaits, est de vous embrasser !... Si le destin ne m'entraînait, j'aurais volé dans vos bras aussitôt que j'ai appris le secret de ma naissance, et votre admirable dévouement. En ce moment, cependant, *tout en moi, se tait* au souvenir de vos douleurs, et à l'aspect du toit chéri où, furtivement, vous m'avez donné le jour !... cet événement de votre jeunesse vous rend plus chère à mon cœur, parce que je sens tout ce que mon amour vous doit de plus qu'à une autre mère !... entendez, en lisant cette lettre, entendez la voix de votre fils qui vous remercie, qui vous voit, qui dépose tout son être sur ce papier. Songez qu'à cette place, j'ai attaché l'idée du baiser le plus respectueux et le plus tendre que fils ait jamais donné ; votre image est à mes côtés, je vous vois sur ce lit, je pleure, en croyant vous entendre gémir, et cette mesure me semble un palais !... Adieu !... ¹⁹

Essayons de faire abstraction des réminiscences des propos de Figaro que nous pouvons relever dans ce fragment. On ne saurait méconnaître le désir de Balzac de réinstaller dans sa pensée l'image d'une « mère bonne » et de témoigner de son affection à son égard.

Le thème de la naissance est mis en œuvre dans un contexte fantastique dans *Le Centenaire*. L'un des cinq sous-titres du

¹⁹ *Ibid.*, p. 343.

chapitre X est l'« Accouchement extraordinaire ». M^{me} de Béringheld, enceinte des œuvres de l'ancêtre protecteur, est saisie par des « douleurs extraordinairement vives » et n'arrive pas à mettre au monde l'enfant qui risque de s'étouffer lors de la phase ultime du travail. Apparaît le vieillard centenaire, et en pratiquant une épisiotomie, il se révèle un père obstétricien. Néanmoins, sa personnalité est ambivalente, à la fois bénéfique et maléfique. Il a tué une jeune fille et toléré que le fiancé de la sage-femme du village fût condamné à mort à sa place. (Le souvenir de l'oncle paternel, accusé de l'assassinat d'une fille de ferme, guillotiné à Albi, en 1819, n'affleure-t-il pas ici ?) Cependant, il le sauve du supplice, le libère de la prison. Les propos du fiancé, qui va retrouver sa bien-aimée, comporte des expressions en rapport avec l'accouchement d'un nouveau-né : « il me prit par les pieds et m'éleva dans le vide [...]. Nous rampâmes dans un boyau très étroit qui nous conduisit dans un des égouts de la ville [...]. » L'innocent condamné et secrètement libéré est magiquement transporté en Inde et confié à une communauté de brahmanes. Il y séjourne pendant de longues décennies. « Enfin, il y a environ *neuf mois, vers le 1^{er} mars 1780*, mon brahmine me dit que le Centenaire venait de lui ordonner de me laisser partir », déclare-t-il en conclusion de son récit.

La figure de la nourrice est évidemment en rapport avec celle de la mère et la thématique de la naissance. Je n'oublie pas Manon-Viel de Saint-Cyr, brutalisée par son mari, que Job Del-Ryès voudrait retrouver lors de son retour dans son pays natal, la Touraine, dont Balzac exalte les beautés dans *Sténie*, texte inconnu jusqu'en 1936. Ici, je m'intéresse plus particulièrement à la nourrice de Clotilde de Lusignan, roman de Lord R'hoone, dédié à « Vous », c'est-à-dire, à sa maîtresse qui aurait pu être sa mère, M^{me} de Berny.

Une femme seule animait alors par sa présence ce gracieux vallon... La disposition de sa chevelure et ses vêtements étrangers annoncent une Grecque. Il règne dans sa personne un désordre portant une trop forte empreinte d'habitude, pour être l'effet du hasard. Cette femme, d'une maigreur presque hideuse, roulant des yeux hagards, le visage sillonné de rides venues avant le temps, et produites sans doute pour son rire forcé, conservait encore sur sa figure des vestiges de jeunesse et de beauté²⁰.

Marie Stoub est une personne folle de douleur, car elle a vu son fils percé d'un coup d'épée, lors de l'assaut par les Vénitiens de la forteresse de Nicosie. N'est-ce pas la mère idéale qui sombre dans la démence à la suite de la mort de son fils, une « Niobé tout en

²⁰ *Ibid.*, p. 536.

pleurs » dont parle Hamlet dans son premier monologue. Niobé ? Plutôt Hécube, rappelant dans le roman la mère vengeresse imaginée par Euripide et Sénèque. Marie reconnaît son fils dans Le Barbu, lieutenant du terrifiant Enguerry qui ravage les villages de Provence et fait tuer les habitants récalcitrants. Ce seigneur de guerre veut faire plonger son subordonné dans un chaudron rempli d'huile bouillante, car il a libéré le « Beau Juif », amoureux de Clotilde, qui défend la cause des Lusignan. Marie est saisie de délire meurtrier :

Alors Marie, sans prononcer une parole, et plus rapide qu'une flèche, s'élance sur Enguerry, lui enfonce ses ongles crochus dans la gorge, ouvre une artère et la déchire... Le sang coule à gros bouillons, et le Mécréant tombe en portant la main sur son épée... il expire. La folle, semblable au vautour qui s'acharne sur Prométhée, continue à se baigner dans le sang de sa victime : elle jette un coup d'œil égaré sur l'assemblée épouvantée et, plongeant ses mains rougies dans le flanc du brigand, elle l'écorche, le creuse, brise les chairs et en retire son cœur encore tout palpitant. Elle le montre avec une joie pleine d'ingénuité, et le remue par un geste qui peignait le délire de la vengeance et de l'amour maternel ; elle saute et jette de petits cris inarticulés... sa chevelure éparse, ses yeux hagards, ses convulsions, le sang qui souille ses vêtements en désordre, lui donnaient l'air d'une furie poursuivant Oreste !... Une certaine horreur se répandit dans toute l'assemblée, profondément émue²¹.

De toute évidence, la scène est frénétique à souhait. Il me paraît particulièrement intéressant qu'elle ait suscité une réaction vive de la part de M^{me} Bernard-François Balzac :

J'avais engagé Honoré à revoir sévèrement son manuscrit, je l'avais engagé même à le soumettre à quelqu'un qui eût plus que lui l'habitude d'écrire ; je l'avais prié de faire quelques retranchements ; je lui avais dit que les tortures qui y sont décrites feraient horreur, que la mort du mécréant était dénuée de vérité et impossible pour l'exécution. Honoré me répondait, lorsque je voulais lui persuader que sans avoir les moyens nécessaires pour juger un livre, une femme avait toujours un certain tact, pour savoir ce qui était bien et ce qui était mal (témoin certaine cuisinière). Honoré avait l'air de trouver que ce que je disais ne valait rien, me répondait que ce que je blâmais, ferait une beauté pour un autre ; que vingt avis, vingt choses différentes, que les uns trouvaient beau ce que les autres trouvaient mauvais, qu'un auteur devait être *lui* et voilà tout²².

Des raisons d'ordre esthétique motivent-elles seules les remarques critiques de la mère du romancier, ou bien, se sentait-elle visée par

²¹ *Ibid.*, p. 777.

²² Lettre de Mme B.-F. Balzac à sa fille Laure, datée du 5 août 1822 (orthographe modernisée). (Collection Lovenjoul, A 381 fol. 115-118), à paraître dans R. Chollet et S. Vachon, *Échos des romans de jeunesse*, Champion, 2000.

cette scène, avait-elle l'intuition qu'elle la concernait aussi ? Quoi qu'il en soit, le dialogue engagé entre mère et fils au sujet de cette scène de terreur permet au jeune romancier d'affirmer son autorité de créateur, et de refuser l'ingérence maternelle dans son activité d'écrivain.

Dans le cadre de ces réflexions concernant le romancier à la quête de ses origines et qui se fait naître, on peut faire remarquer qu'il se projette dans des personnages imaginaires qu'il anime de ses sentiments contradictoires. Il est Abel de *La Dernière Fée*, qui se verrait bien revêtu des vêtements d'un prince des *Mille et une nuits*. Argow le Pirate, l'excommunié repenté, saisi par des sentiments de piété, émane encore de lui. À ses yeux, la Touraine s'est transfigurée en une contrée exotique, où il a vécu son enfance en exil, à la manière de Joseph, le futur vicaire. Pendant ses premières années, ce dernier a été éloigné de force de son pays natal, et, en compagnie de Mélanie, a revécu l'histoire de *Paul et Virginie*, à la Martinique. Honoré, l'enfant démuné, bâtisseur de châteaux de sable, endosse l'uniforme du général Béringheld ; il est à la fois le fils d'un ancêtre quatre fois centenaire et d'un tueur d'enfant. L'enfant Balzac est un paria, portant le signe infamant des juifs mis au ban de la société, mais il s'imagine aussi dans le rôle de Raoul, comte de Provence, qui s'unit à Clotilde. Cependant, ces héros traversent des crises de mélancolie et Horace Landon, qui l'accompagne de 1822 à 1825, en meurt. Balzac est-il heureux dans les bras de M^{me} de Berny ? J'ai l'impression que le bonheur demeuré clandestin pendant un court laps de temps ne le satisfait pas. L'« inceste légitime » avec la femme d'âge mûr n'arrive pas à apaiser ses fantasmes. Des thèmes frénétiques se déchainent sous sa plume. Finalement découragé par l'insuccès de ses romans – il n'arrive pas à atteindre ce public qui apprécierait son invention, ses hardiesses, sa *modernité* –, il dépose sa plume.

La quête de *ses* origines, telle que la reflètent sur un mode fantastique ses premiers romans publiés et artistement organisés, aboutit apparemment à une impasse. En réalité, cette conjuration incontestablement narcissique de son passé lui a permis de dire son amour et de crier sa haine sans tenir compte de la censure sociale. Dans les années à venir, il découvrira que la passion est conditionnée par l'Histoire, et qu'elle peut être également dégagée d'événements contemporains. Au tournant de 1830, Balzac est prêt à aborder la création des grands chefs-d'œuvre de *La Comédie humaine*.

***Eugénie Grandet* ou le temps arrêté**

par M^{me} Nicole MOZET

Conservation, dévoration, restauration, rétention ou restitution – l'univers de *La Comédie humaine* est traversé de forces qui s'acharnent à lutter contre l'empire du temps. Loin que tous les personnages balzaciens soient des Rastignac partant à la conquête de Paris, certains s'enterrent encore un peu vivants, comme les rescapés de l'ancienne monarchie qui hantent les salons de *Béatrix* ou du *Cabinet des Antiques*. Mais la province balzacienne ne s'oppose pas d'un bloc à Paris. Il y a tous les degrés de différenciation, qui sont tous liés à la vitesse plus ou moins grande avec laquelle le Temps passe, c'est-à-dire au plus ou moins grand nombre de mutations dans les façons de vivre et de penser. Dans *La Vieille Fille*, mieux que sa jument, Rose Cormon mériterait le nom de Pénélope. Dans *La Peau de chagrin* aussi, Raphaël de Valentin tente d'arrêter le temps en faisant de sa demeure un domaine entièrement automatisé où les portes s'ouvrent d'elles-mêmes devant lui.

Dans *Eugénie Grandet*, on est en 1819, à Saumur, en France. Félix Grandet a 70 ans. Par esprit de revanche, pour se venger des humiliations qu'il a subies lorsqu'il était jeune et pauvre, il a transformé sa maison en machine à arrêter le temps. Le père Grandet est peut-être le moins oublié des personnages balzaciens. Mais le propre de la vengeance est de n'être jamais complète et d'exiger toujours plus, faisant piétiner le temps. Tout est toujours à recommencer. Même s'il entasse beaucoup d'or, c'est pour rien que Grandet s'impose, à lui et aux siens, un régime de forçat, consommant le moins possible et s'épuisant à effacer les méfaits du temps. La besogne

des Grandet est purement négative, ne visant à rien d'autre qu'à empêcher les corps et les choses de se transformer, de s'user. On trouve dans *Eugénie Grandet* une forme de provincialité économe jusqu'à l'avarice, méchante et mortifère, qui n'a peut-être pas complètement disparu de nos jours. C'est la caricature de la France qui ravaude, rafistole et rapièce sans relâche, à jours et à heures fixes. On se chauffe peu, on s'éclaire à peine. L'apparence ne compte pas chez les Grandet, parce que l'on se soucie encore moins de séduire que de consommer. Avide de tout ce qui est inaltérable, à l'instar de l'or, Grandet est l'homme du sel, qui conserve, plutôt que du sucre, qui fond. Pour lui, le prix de cette denrée exotique (et féminine) n'a pas changé depuis le blocus de l'Empire, et il ne conçoit pas qu'on en mange ni qu'on en mette dans le cirage pour donner du brillant au cuir. Saumur aussi, par un étonnant jeu sur les mots, devient la ville de **la saumure**. *Eugénie Grandet* est un roman dans lequel le temps est aussi immobile qu'au début d'un conte de fées, sans prince charmant. En réalité, c'est un conte de fées à l'envers, dont le « prince », en la personne de Charles, est un imposteur. Au lieu de la réveiller, Charles a transformé sa cousine en pierre. Il est finalement le meilleur allié de son oncle, puisque au dénouement, bien que libre et riche, Eugénie vit selon les mêmes règles et les mêmes horaires que du vivant de son père. Ce roman, dont on a souvent voulu faire une fable édifiante, me paraît plutôt écrit sous le signe de la mort et du cauchemar d'un passé qui ne passe jamais.

On connaît l'histoire : Eugénie, princesse endormie et résignée, est brusquement sortie de son engourdissement par l'arrivée de son cousin parisien ; c'est la seule intervention d'un hasard qui eût pu être un bienfait pour l'héroïne, mais qui se retourne contre elle. Car de cet unique événement de sa pauvre vie, la jeune fille profite certes pour s'animer un instant et essayer de résister à son père, mais c'est pour son malheur à elle : « [...] elle s'était élancée vers le bonheur en perdant ses forces, sans les échanger » (p. 1178). Le prince ayant fait défaut, cette résistance sans projet l'enferme davantage dans l'attente, la solitude et l'immobilité. Eugénie a été dressée plutôt qu'éduquée. Une fois le cousin parti, son père entreprend de la re-dresser. Il y parvient finalement, quoique en partie à titre posthume, grâce à la trahison du jeune homme, qui n'a cure de la promesse qu'il a faite à Eugénie. Dans cette histoire où personne n'oublie rien, ni les dettes ni les baisers les plus furtifs, Charles est doué de la vertu d'amnésie. Il n'est sans doute pas très sympathique, mais du moins est-il vivant, quand les autres autour de lui sont des morts ou des fantômes : son père s'est suicidé, victime

d'une honnêteté d'un autre âge, mais les Grandet de Saumur sont eux aussi des enterrés vivants.

Dans la sombre maison de Saumur, chaque être et chaque objet obéissent à la loi de la Conservation imposée par Grandet. « Ne faut rien user » (p. 1100) est sa formule. À l'instar des corbeaux, son idéal est de se nourrir de cadavres : « Est-ce que nous ne vivons pas de morts ? Qu'est-ce donc que les successions ? » (P. 1080.) C'est parce que son neveu est ruiné qu'il éprouve « une sorte de compassion » (p. 1092) à son égard, alors qu'il juge normal que « Les pères meurent avant les enfants » (*ibid.*). La mort n'est un drame pour lui que lorsque risque de s'ouvrir le chapitre d'une « succession¹ » qui le déposséderait. En tant que rupture de continuité, elle devient alors une métamorphose scandaleuse pour cet avare qui a eu un jour l'imprudence de faire un enfant : « Conservez-moi ma bonne femme [...] » (p. 1170), dit Grandet au médecin. M^{me} Grandet meurt néanmoins, mais tout est bien puisque Eugénie renonce à l'héritage de sa mère.

Le temps ne passe pas chez les Grandet, tout occupés qu'ils sont à boucher les trous et colmater les brèches, à effacer les marques de l'usure et compenser les moindres pertes : on dirait des acteurs feignant de marcher sur une scène de théâtre. Son or, c'est pour l'avare l'occasion de le « choyer, caresser, cuver, cercler » (p. 1070), en bon tonnelier qu'il est resté. La passion de l'or est une forme d'auto-érotisme. Obsédé par le prix du sucre sous l'Empire, Grandet refuse de savoir que les cours ont baissé depuis. L'économiser est « la plus indélébile de ses habitudes » (p. 1079). Le thème du sucre, signe d'un luxe obscène, qu'on le trouve sur la table, dans le cirage ou dans le cassis, parcourt toute la première partie du roman.

Alors que son neveu, aussi peu regardant que son oncle sur les moyens de faire fortune, saura jouir de son retour triomphal à Paris, à la fin du roman, tous les habitants de la maison Grandet, même le maître, comme cloués par le paradoxe de Zénon, sont enfermés dans un temps pétrifié. Dans sa simplicité, la servante est heureuse de revivre chaque jour le miracle de sa rencontre avec Grandet, qui la recueille à son arrivée à Saumur, mais il n'en va pas de même

¹ « Malgré les souhaits fervents que Grandet faisait pour la santé de sa femme, dont la succession ouverte était une première mort pour lui [...] » (p. 1170). Une grande partie de la fortune de Grandet lui vient de la triple succession dont a bénéficié sa femme (p. 1031).

pour Eugénie, dont la vie s'est bloquée sur une vague promesse de mariage. La passion de la fille est aussi « inextinguible » (p. 1193) que celle de son père. Comme lui incapable d'oublier – c'est-à-dire d'accepter une perte, un deuil ou une humiliation –, Eugénie demeure enchaînée par le traumatisme de la trahison de Charles. Pour l'un comme pour l'autre, leur supplice ressemble à celui de Sisyphe, obligé tous les jours de refaire le même parcours en supportant le même fardeau, au poids immuable. Déjà morts, ils sont prisonniers de la sphère du quantitatif, où l'accumulation ne produit rien, ne crée rien. Toute création suppose un saut dans l'inconnu, avec acceptation d'une rencontre, en assumant le risque de faire confiance à quelqu'un, ce qu'Eugénie n'a osé qu'une seule fois, brûlant d'un coup tous ses vaisseaux. Rien n'a pu se construire sur le baiser sous l'escalier, qui n'était rien d'autre qu'un malentendu. C'est l'entrée dans un circuit de communication, lequel n'a rien à voir avec l'échange monétaire, qui sépare l'amour du délire et l'invention de la copie. Comme son père, Eugénie s'efforce d'arrêter le temps. Comme sa mère, elle choisit le repos et la mort :

Malgré les huit cent mille livres de rente, elle vit comme avait vécu la pauvre Eugénie Grandet, n'allume le feu de sa chambre qu'aux jours où jadis son père lui permettait d'allumer le foyer de la salle, et l'éteint conformément au programme en vigueur dans ses jeunes années. Elle est toujours vêtue comme l'était sa mère (p. 1198).

Le comportement d'Eugénie rappelle celui de l'anorexie mentale flirtant avec la mort et se détruisant par protestation. Son attitude a quelque chose de suicidaire qui n'est pas sans rapport avec la noyade désespérée d'Athanase Granson, dans *La Vieille Fille*. Dans le roman saumurois comme dans le roman alençonnais, c'est Paris qui est synonyme de jouissance, mais uniquement pour Charles et les deux hommes de la famille des Grassins, partis se perdre dans la capitale. Eugénie est vouée à la claustration, qui peut devenir détention pure et simple lorsque son père va jusqu'à l'enfermer dans sa chambre pour la punir. La petite bourgeoise de Saumur n'a pas l'insouciance un peu cynique de la belle Suzanne d'Alençon, jeune ouvrière sans le sou, qui a feint d'être enceinte pour se faire donner l'argent nécessaire pour aller se prostituer à Paris. Roman de la province et de la féminité recluse, *Eugénie Grandet* est également le roman de la mélancolie, mot qui revient en leitmotiv d'un bout du livre à l'autre².

² Le mot *mélancolie* revient 11 fois dans *Eugénie Grandet* : pp. 1027 (2 fois), 1030, 1073, 1082, 1132, 1135, 1160, 1163, 1173, 1177 ; on trouve 4 fois *mélancolique* – pp. 1074, 1144, 1183, 1198 – et une fois *mélancoliquement*, p. 1079. Ce

Plus banales sont les conserves d'aliments, comme le raisin qu'Eugénie offre à son père et à son cousin (p. 1091) : le pouvoir conservatoire de la province balzacienne est bien connu. Mais le jeu de mots du marchand de sel que j'évoque plus haut – Saumur vaut saumure³ –, est tellement énorme qu'il ouvre la porte au grotesque dans ce récit en demi-teintes, faisant basculer dans un bain de saumure la ville de Saumur tout entière :

Elle est capable de faire des enfants, dit le marchand de sel ; elle s'est conservée comme dans de la saumure, sous votre respect (p. 1177).

On pourrait développer à l'infini le paradigme du dessèchement et de la minéralisation qui constitue la trame narrative du roman. Il n'est pas jusqu'à ses peupliers, pourtant d'excellent rapport, que le père Grandet ne trouve trop gourmands, parce qu'ils lui « mangeait » (p. 1081) cinq cents pieds de foin qu'il aurait pu planter à leur place. Après la mort de sa femme, Grandet initie méthodiquement sa fille à « ses façons d'avarice » (p. 1173) :

Il lui apprend lentement et successivement les noms, la contenance de ses clos, de ses fermes (*ibid.*).

La monotonie de leur vie est telle que quelques lignes suffisent au narrateur pour englober la période qui va de la mort de M^{me} Grandet à celle de son mari :

Cinq ans se passèrent sans qu'aucun événement marquât dans l'existence d'Eugénie et de son père. Ce fut les mêmes actes constamment accomplis avec la régularité chronométrique des mouvements de la vieille pendule (*ibid.*).

Dans le huis clos de l'avarice, dans cette demeure verrouillée où l'on engrange sans dépenser, la seule chose qui puisse faire de

relevé est issu du *Vocabulaire* de La Comédie humaine établi par le professeur Kazuo Kiriū. On peut aussi se reporter au CD-Rom édité par le Groupe international des recherches balzaciennes et Acamédia (15 rue Monsigny, F 75 002 Paris <acamedia.fr>, ainsi qu'au site d'Étienne Brunet : <lolita.unicez.frl-brunet/balzac>).

³ Sauf erreur de ma part, c'est Jean Ricardou qui l'a relevé le premier : *Nouveaux problèmes du roman*, 1978, Seuil, p. 74. J'ai commenté ce passage dans ma thèse, en même temps que la relation explicitement « féodale » (p. 1042) qui lie Grandet et Nanon : *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, SEDES, 1982, pp. 151-153. Intéressante aussi est la postérité flaubertienne de Nanon, étudiée par Raymonde Debraye-Genette dans « Simplex et Simplicissima : de Nanon à Félicité », *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, sous la direction de Philippe Hamon et de Jean-Pierre Leduc-Adine, Nathan, 1993.

« rapides progrès » (p. 1174) est la paralysie du père Grandet, lui-même transformé en statue avant de mourir. Au dénouement, dans le salon de celle qui n'est devenue M^{lle} de Froidfond que pour les flatteurs qui la cernent, la seule différence entre jeunesse et vieillesse – le seul « progrès » (p. 1180), dit le texte –, c'est que le bouquet du Président est devenu quotidien :

[...] la scène par laquelle commence cette histoire était à peu près la même que par le passé. La meute poursuivait toujours Eugénie et ses millions ; mais la meute plus nombreuse aboyait mieux, et cernait sa proie avec ensemble. Si Charles fût arrivé du fond des Indes, il eût donc retrouvé les mêmes personnages et les mêmes intérêts (p. 1180).

Ainsi, faisant sur le tard un mariage blanc, Eugénie essaie de dire non au despotisme paternel en refusant la maternité, mais elle se condamne à n'être rien, sinon une sorte de clone de ses parents. De l'avarice dont elle a hérité, elle garde toutes les marques constitutives, forcée de subir malgré elle l'influence corrosive de la pulsion de mort qui habitait son père et qui ne conserve, selon la définition freudienne, que pour anéantir : « Le but de toute vie est la mort⁴. » En effet, la pulsion de mort est foncièrement conservatrice, mais elle enferme l'individu dans une contrainte de répétition. Le repos recherché finit alors par se confondre avec le néant.

*
* * *

Je voudrais pour conclure tenter une lecture plus historique et moins psychologique de cette histoire d'avare. Ce rapport pathologique au Temps a aussi, dans le contexte balzacien, une signification précise dans le domaine historique et politique : avec toute son époque, Balzac s'est longtemps demandé si l'on pouvait *restaurer* le passé et faire renaître ce qui avait disparu. Le changement qui s'est opéré en quelques années est tellement grand qu'il n'entre dans aucune catégorie de la pensée. D'où la prolifération des interrogations angoissées, comme celle de Bonald : « Que s'est-il donc passé dans la société, qu'on ne puisse plus faire aller qu'à force de bras une machine démontée qui allait autrefois toute seule, sans bruit et sans effort⁵ ? » On pourrait aisément faire la typologie de

⁴ Freud, « Au-delà du principe du plaisir », trad. franç., in *Œuvres complètes*, PUF, 1996, t. XV, p. 310.

⁵ Louis de Bonald, *Pensées sur divers sujets*, 1817, tome 3, p. 295. Cité par Gérard Gengembre, *La Contre-Révolution ou l'histoire désespérante*, Imago, 1989, p. 67.

tous ces récits balzaciens de la réparation, qui vont de la vendetta sanglante aux restitutions chevaleresques de fortunes jadis mal acquises par un ancêtre. C'est la soif de revanche, strictement individuelle et d'autant plus impossible à assouvir, qui sert de mobile à l'ancien tonnelier de Saumur. Celui-ci n'en finit pas de vouloir faire payer ses anciennes humiliations au monde entier :

Il avait ourdi une trame pour se moquer des Parisiens, pour les tordre, les rouler, les pétrir, les faire aller, venir, suer, espérer, pâlir, pour s'amuser d'eux, lui, ancien tonnelier, au fond de sa salle grise, en montant l'escalier vermoulu de sa maison de Saumur (p. 1105).

Dans son rapport au temps et à la filiation, Grandet combine à lui seul deux sortes de monstruosité, toutes les deux liées à une volonté de pouvoir niant toutes sortes de limites, d'où qu'elles viennent. Il n'a ni père ni mère (ni enfants). Il ne dépend de rien ni de personne. Grâce à la révolution, il s'est auto-engendré, et par son avarice, il a cherché à s'immortaliser en arrêtant le cours du temps : lui suffit le temps des saisons et du baromètre, immédiatement traduisible en pertes ou profits. Le hasard n'existe pas pour lui, qui ne joue à aucun jeu. Ces pathologies sont d'ailleurs complémentaires, puisque l'une nie le passé et l'autre refuse l'avenir. Mais, comme tous les grands obsessionnels, Grandet réussit trop bien et se prive des bénéfices de ses exploits. Se voulant plus fort que le Temps, l'avare est un homme pressé. Il poursuit sans répit son travail de rouleau compresseur. Aucun obstacle, aucun spectacle ne l'arrêtent. Il fait le vide autour de lui, transformant ceux qui l'entourent en choses et en outils.

Il n'est donc pas difficile de transposer cette histoire domestique au plan politique : le père Grandet, bien que devant son ascension à la Révolution, est un conservateur. On peut même dire qu'il a réussi sa « restauration » à lui, sans charte ni constitution, en annulant les effets « révolutionnaires⁶ » du passage de son neveu à Saumur. Mieux que la Révolution, mieux que Napoléon, mieux surtout que Louis XVIII, il a fait table rase. Il en profite de surcroît pour s'épargner la peine de chercher un mari pour Eugénie : comment aurait été résolu le problème de la dot ? Il a donc gagné : plus rien ne se passera. Ce genre de victoire, plus désastreuse qu'une capitulation, est évidemment dérisoire. Par cette caricature, quelques mois après s'être lui-même rallié au camp légitimiste, Balzac semble vouloir

⁶ « [...] quand ce mirliflor aura pleuré tout son soûl, il décampera d'ici ; je ne veux pas qu'il révolutionne ma maison » (p. 1094).

explorer les tenants et les aboutissants de l'idée de restauration. La fiction, qui autorise le grossissement et l'exagération, se prête bien aux simulations expérimentales. L'écrivain, consciemment ou non, se sert comme repoussoirs des personnages qu'il rend immobiles pour mieux avancer lui-même et se délivrer de la malédiction qu'il leur impose dans cette fable de l'ensorcellement qu'est *Eugénie Grandet*. Il effectue ainsi le début de son propre travail de deuil par rapport à sa nostalgie d'un pouvoir absolu et de droit divin, qu'il n'achèvera peut-être jamais.

Ce qui me fait dire que dans *Eugénie Grandet* le processus de prise de conscience ne fait que commencer, c'est l'absence totale de 1830, même comme simple date inscrite dans la chronologie de la fiction. *Eugénie Grandet*, roman de 1833, est curieusement muet sur 1830, qui n'introduit aucune mutation ni à Saumur ni dans la vie d'Eugénie. Cette omission, peu conforme aux prises de position coutumières au narrateur balzacien, est sans doute à mettre en parallèle avec l'ambivalence du dénouement, qui hésite entre religion, pathologie et ironie. C'est qu'en ce début de siècle, encore sous le choc de la coupure révolutionnaire, penser l'Histoire impliquait de repenser le concept du temps. L'alternance classique des moments de grandeur et de décadence – dont Balzac proposera une transposition moderne dans *César Birotteau* – ne suffit pas, même dans sa version ballanchienne, intégrant partiellement l'idée de progrès. Or, dans le passage d'un temps religieux transcendantal à l'évolutionnisme historique, ce n'est pas tant la notion de providence⁷ qui fait difficulté que celle de *commencement*. Partant de *rien*, la Création biblique est absolue, souveraine, inexplicable mais indiscutable. Il en va autrement pour les hommes du XIX^e siècle, confrontés à des mutations politiques, sociales et économiques qui obligent à accepter une discontinuité, laquelle est à la fois rupture et création. Recommencement, par conséquent, c'est-à-dire une notion en elle-même contradictoire : comment concevoir une redite qui serait inédite ? Cette contradiction, ou plutôt ce balancement entre répétition et création est bien celle de Balzac, mais aussi, sans doute, celle de toute notre modernité, écartelée entre le besoin de tradition et l'obligation d'inventer.

⁷ Cf. la vision providentialiste de la Révolution par Joseph de Maistre.

Balzac et « le roi Voltaire »

par M. Raymond TROUSSON

De son aurore à son tardif crépuscule, le XIX^e siècle a été grandement préoccupé par son prédécesseur. « La queue du XVIII^e siècle se traîne encore dans le XIX^e, écrit Hugo, mais ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bonaparte, qui la lui porterons. » Cette oraison funèbre date de 1827. Sautons quelques décennies : « Le XVIII^e siècle, qui voudrait durer encore, dit Maurice Barrès en 1913, achève de mourir. Nous avons bien fini de lui demander des conseils de vie. » Le moribond était récalcitrant.

Pas d'écrivain, de poète, de penseur du XIX^e siècle qui n'ait dit son mot sur Voltaire et Rousseau. Pour les hommes de la première moitié du siècle, ils ne sont pas des classiques embaumés par la tradition, des souvenirs scolaires ou les pièces d'un musée culturel, mais des pensées vivantes et à l'œuvre. Lamennais ne s'en prend pas à un mort quand il foudroie Rousseau dans *l'Essai sur l'indifférence* ou Joseph de Maistre quand il anathématise Voltaire dans les *Soirées de Saint-Pétersbourg* ; Frayssinous ne pourfend pas des ombres quand il exorcise Rousseau et Voltaire dans ses conférences à Saint-Sulpice ; ce ne sont pas des souvenirs poussiéreux qu'évoque Michelet quand il les célèbre dans sa *Révolution française*.

C'est bien pourquoi, sous l'Empire ou la Restauration, prendre position pour ou contre les penseurs du siècle précédent, c'est aussi adopter certaine attitude idéologique et même politique. Les libéraux se réclament volontiers de Voltaire, dont ils ont actualisé le message en le déformant pour donner naissance au voltairianisme, mais en

soulignant la continuité entre philosophie des Lumières et Révolution. Il en va autrement pour les ultras. À en croire Balzac dans *Sur Catherine de Médicis*, le temps est loin où Calonne, ministre de Louis XVI, pouvait, bonhomme, s'apprêter à entendre les sorties antigouvernementales d'un jeune robin d'Arras : « Allez, dit-il à Robespierre, Voltaire, Diderot et consorts ont assez bien commencé l'éducation de nos oreilles¹. » Dans *Les Chouans*, Marie de Verneuil déplore les effets d'une « philosophie moqueuse » à l'égard de « tout ce qui était religieux et vrai » (CH VIII, 1143) et l'aristocratie renie ceux qu'elle choyait naguère dans ses salons. Scepticisme et irréligion ne sont plus de mode, même si l'on consent encore quelque indulgence à des libertins surannés comme le chevalier de Valois, « qui usait du privilège qu'ont les vieux gentilshommes voltairiens de ne point aller à la messe, et l'on avait une excessive indulgence pour son irréligion, en faveur de son dévouement à la cause royale » (CH IV, 812). Le trône sans l'autel : on a reconnu le royalisme voltairien de la mère de Hugo et du jeune Hugo lui-même. La contre-révolution, cela va sans dire, est hostile aux philosophes fauteurs de désordre et de subversion. « Nos plus grands malheurs, dit Geoffroy en 1803, sont venus de l'ambition des gens de lettres, qui, pour faire les hommes d'importance, se sont jetés dans la morale et dans la politique et se sont fait un jeu de ruiner la société et l'État pour se donner un relief de philosophie. » Aux yeux de Joseph de Maistre aussi, ils se sont arrogé un rôle qui revenait aux classes dirigeantes : « De toutes parts ils ont usurpé une influence sans bornes. [...] Il appartient aux prélats, aux grands officiers de l'État d'être les dépositaires et les gardiens des vérités conservatrices, d'apprendre aux nations ce qui est mal et ce qui est bien, ce qui est vrai et ce qui est faux dans l'ordre moral et spirituel : les autres n'ont pas le droit de raisonner sur ces sortes de matières². »

Ces réactions n'empêchent pas – ou au contraire provoquent – un net regain d'actualité du vieillard de Ferney. De 1804 à 1814, une attentive surveillance policière a écarté les auteurs subversifs, mais, sous la Restauration, les éditions de leurs œuvres allaient connaître un succès sans précédent. Entraînés dans le mouvement de spéculation commerciale, imprimeurs et éditeurs publient du Voltaire en quantité industrielle. En 1817, un malencontreux mandement des

¹ Nous citons *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, t. XI, p. 449.

² J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, 2^e éd., Paris, Blanchard, 1825, t. I, p. 70 ; J. de Maistre, *Soirées de Saint-Petersbourg*, Paris, Garnier, 1922, t. II, p. 103.

vicaires généraux du diocèse de Paris foudroie « la conspiration permanente contre le trône et l'autel » représentée par « une permanente émission d'écrits et de libelles pervers », mandement aussitôt persiflé, avant Béranger et Hugo, par le Genevois Chaponnière dans une première version de la chanson fameuse *C'est la faute à Voltaire*³... C'est l'impertinent refrain « mis alors à la mode par les Libéraux », que fredonne Oscar dans *Un début dans la vie* (CH I, 767) et qui disait sans détour que les hommes de pouvoir se plaisent à rendre les écrivains responsables des catastrophes historiques dont ils se refusent à admettre les causes véritables. Les chiffres inquiètent⁴. En 1825, *L'Étoile* compte, de 1817 à 1824, douze éditions de Voltaire, soit 31 800 exemplaires ou 1 598 000 volumes ; en 1853, Alfred Nettement se livrera à des calculs identiques pour la période 1785-1824 et totalisera 4 698 000 volumes, « espèce de déluge voltairien déversé sur la société⁵ ». Ce n'est pas par hasard que Balzac peut mentionner « le Voltaire des chaumières », c'est-à-dire l'édition Touquet, compacte et bon marché, qui traîne, dans les *Illusions perdues*, sur le bureau de Finot (CH V, 332). Parallèlement, le nombre des brochures, pamphlets et livres bien pensants témoigne de cette recrudescence du « philosophisme ».

Rien donc de surprenant si Balzac, comme tous les hommes de sa génération, a pu rencontrer très tôt Voltaire. Autodidacte, son père a été formé à l'école des écrivains du XVIII^e siècle⁶, sans juger d'ailleurs son rousseauisme incompatible avec l'héritage des « philosophes » ni se refuser à croire au progrès, à la raison, aux sciences, aux lumières, au luxe. En 1816, Honoré va sagement dans le même sens. Une dissertation exalte le Grand siècle et célèbre le progrès des sciences et des arts : « L'ignorance, chassée de toute part par le génie, expire⁷. » Sans doute a-t-il abordé Voltaire au

³ Voir J. Vercruyse, « C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau », *SV* XXXIII, 1963, pp. 61-76.

⁴ Le 7 janvier 1824, *La Quotidienne*, feuille légitimiste, dresse un bilan consternant. De septembre 1820 à février 1822, soit en dix-huit mois à peine, ont vu le jour à Paris sept éditions des œuvres complètes de Voltaire et de Rousseau.

⁵ Voir J. Roussel, *Jean-Jacques Rousseau en France après la Révolution*, Paris, A. Colin, 1971, pp. 429-431 ; A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1975, t. I, pp. 35-36 ; A. Nettement, *Histoire de la littérature française sous la restauration*, Paris, Lecoffre, 1853, t. II, pp. 342-343.

⁶ Ph. Bertault, *Balzac et la religion*, Genève, Slatkine reprints, 1980, p. 7 ; A. Prioult, *Balzac avant la Comédie humaine*, Paris, Courville, 1936, p. 6.

⁷ Voir R. Trousson, *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983, p. 31.

cours de ses études. À Vendôme, la bibliothèque était riche et les philosophes modernes y avaient leur place. Y a-t-il assouvi ce que André Wurmser nomme sa « goinfrerie intellectuelle » ? L'a-t-il lu encore à l'époque où il était externe au collège de Tours⁸ ? En tout cas, c'est en voltairien que le jeune homme écrit en 1821 à sa sœur Laure : « Vas-tu donc aller à la messe et plier le genou devant les préjugés et les plâtres de l'Église ? Hier encore, j'ai vu jeter en moule cent saints qui vont recevoir l'hommage de cent mille dupes⁹. »

Toujours est-il qu'on peut retrouver sa trace dès ses œuvres de jeunesse. Les *Notes philosophiques* de 1818-1819 célèbrent, à la suite du *Mondain* de Voltaire, « les conquêtes du génie humain », « les chefs-d'œuvre rivaux de ceux de la nature », « le luxe qui renferme tous les arts¹⁰ » et dénoncent « l'épouvantable fleuve de la superstition humaine ». Ce Voltaire de tout le monde se décèle aussi dans ses premiers essais romanesques. *Falthurne*, où l'on s'en prend aux miracles, est attribué à un abbé Savonati, procédé qui rappelle Voltaire signant « l'abbé Tilladet » ou « l'abbé Bazin » et, comme Voltaire se plaisait à se moquer d'un abbé Tamponet, le jeune écrivain raille un abbé Frayssinoussi – « magnus conferencius » qui prêche « dans l'église de San Sulpitio à Rome ». Dans *Sténie*, sous-titré « ou les erreurs philosophiques », Job del Ryès s'acharne à ruiner la foi de l'héroïne et ses arguments contre un Dieu personnel, l'éternité des peines ou l'immortalité de l'âme proviennent souvent du *Dictionnaire philosophique*. Du reste, sur le manuscrit de la longue lettre 42, une main inconnue a noté : « C'est du Voltaire tout pur. » Plus tard, dans *L'Héritière de Birague*, Chanclos – dont le nom rappelle le Chandos de *La Pucelle* –, prend « la route de ce qu'il nommait un peu trop emphatiquement le château de ses aïeux », lequel pourrait bien évoquer celui, autrement fameux, de Thunder-ten-Tronckh. Dans *Jean-Louis*, il est dit qu'« un époux glorieux toute la nuit ne peut guère sortir brillant et radieux le matin, à moins d'être un Hercule ou un Jean-Louis », réflexion qui pourrait renvoyer, dans *L'Ingénu*, à la légende de l'Hercule qui avait, dit Voltaire, « changé cinquante filles en femmes en une seule

⁸ J.-E. Weelen, *Balzac au collège de Tours*, Imprimerie centrale de Touraine, 1952, p. 7 ; G. Delattre, *Les opinions littéraires de Balzac*, Paris, PUF, 1951, p. 110.

⁹ *Correspondance*, éd. par R. Pierrot, Paris, Garnier, 1960-1969, t. I, p. 98, juin 1821.

¹⁰ R. Fortassier, *Les mondains dans La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 24.

nuit ». Dans *Le Corrupteur*, Fulbert cite Voltaire et d'Holbach, puise dans *Le Bon sens du curé Meslier*¹¹. C'est Voltaire encore qui fournit les épigraphes de deux chapitres de *L'Héritière de Birague*, de cinq chapitres de *Jean-Louis*, de cinq chapitres encore de *Clotilde de Lusignan*¹². Les réminiscences ou allusions, il est vrai, se mêlent à beaucoup d'autres. Ces traces sont diffuses, les jugements inexistant : ce Voltaire fait partie d'un bagage.

Par la suite, les allusions à l'homme seront peu nombreuses et peu flatteuses. Même si l'on ne trouve pas sous la plume de Balzac les habituelles allusions à un Voltaire courtisan, chien couchant de Frédéric ou de Catherine et flagorneur des puissants¹³, le portrait n'est pas trop sympathique. Que serait, demande Modeste Mignon, un poète sans muse ? « Il serait sans cœur, il ferait des vers secs comme ceux de Voltaire qui n'a jamais aimé que Voltaire, répondit Canalis » (*CH I*, 647). Égoïste, le grand homme ne pouvait souffrir la réussite des autres : « Voltaire était jaloux de l'esprit d'un roué que Paris admira deux jours, de même qu'une duchesse s'offense d'un regard jeté sur sa femme de chambre » (*CH I*, 641). Habile, il avait retenu l'avertissement du centenaire Fontenelle sur la nécessité d'éviter les « sottises » pour vivre vieux. On retrouve bien ici les théories de Balzac sur l'économie vitale et la pensée destructrice qu'il développera dans *La Peau de chagrin*. Aussi dit-il dans la *Théorie de la démarche* : « Voltaire n'oublia ni le mot, ni l'homme, ni le principe, ni le résultat. À quatre-vingts ans, il prétendait n'avoir pas fait plus de quatre-vingts sottises¹⁴ » (*CH XII*, 294). Il est vrai que c'est pour se contredire quelques pages plus loin et faire de Voltaire l'exception qui confirme la règle : « Pourriez-vous me trouver un grand résultat humain obtenu sans un mouvement excessif, matériel ou moral ? Parmi les grands hommes, Charlemagne et

¹¹ *Falthurne*, texte inédit publié par P.-G. Castex, Paris, Corti, 1950, pp. XIII, XLIII ; Ph. Bertaut, *op. cit.*, p. 96 ; I. Vörös, « L'héritage du XVIII^e siècle dans les romans de jeunesse de Balzac », *Annales Universitatis Budapestinensis, Philologica moderna*, VII, 1976, p. 98 ; *Sténie ou les erreurs philosophiques*, texte inédit établi par A. Prioult, Paris, Courville, 1936, pp. XVII, XVIII, 73, 166, 173 ; A. Prioult, *Balzac avant la Comédie humaine*, p. 63.

¹² *L'Héritière de Birague*, t. II, chap. 4 et 7 ; *Jean-Louis*, t. II, chap. 3 ; t. III, chap. 2 (*La Henriade*) et 3 ; t. IV, chap. 2 (*La Henriade*) et 8 (*Les Pélopidés*) ; *Clotilde de Lusignan*, t. I, chap. 1, 7 (*La Henriade*) ; t. II, chap. 17, 21, 22.

¹³ Avec une exception pour M^{me} Hanska : « "C'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière", a dit Voltaire pour flatter l'Impératrice ; moi je le dis pieusement » (juillet 1839, *Lettres à Madame Hanska*, éd. par R. Pierrot, Paris, éd. du Delta, 1967-1971, t. I, p. 651).

¹⁴ Balzac reprend l'exemple dans *La Duchesse de Langeais* (*CH V*, 950).

Voltaire sont deux immenses exceptions. Eux seuls ont vécu longtemps, en conduisant leur siècle » (*CH XII*, 293, 301-302)¹⁵.

La description physique relève des clichés de l'époque. On connaît le Voltaire au « hideux sourire » de Musset, incarnation de l'esprit railleur et destructeur. Pour les romantiques, l'esprit voltairien, comme celui de Méphisto, est négation et dérision, il tue l'idéal et stérilise le rêve ; intelligence, mais corrosive, qui sème un scepticisme désolant. Le patriarche, à qui Germaine de Staël prêtait « une gaieté infernale », devient symbole de destruction et d'absolue négation. Son visage creusé, émacié, comme travaillé déjà par les feux de l'enfer, inspire à certains une répulsion physique, comme à Joseph de Maistre en face du buste façonné par Houdon, effrayé par « ce rictus épouvantable, ces lèvres pincées par la cruelle malice ». Le rire du démon – ce « rire de singe assis sur la destruction », disait Barbier – devient un trait caractéristique. Hugo frémira devant « le rire diabolique », devant « l'effrayant éclat de rire de Voltaire », Stendhal déteste ce « rire sardonique » et Flaubert encore le décrira comme un « grincement ». Balzac n'est pas en reste. Pour celui qui croyait aux théories de Gall et de Lavater, « le cercle petit, dur, serré, trop plein [du front] de Voltaire » (*CH IV*, 996) annonce une intelligence froide et sans générosité. C'est celui, dans les *Splendeurs et misères des courtisanes*, du sbire Contenson : « Le crâne, semblable à celui de Voltaire, avait l'insensibilité d'une tête de mort » (VI, 523). Chez le vieillard, le faciès en dit long sur l'ironie méchante, comme chez M^{me} de Lansac dans *La Paix du ménage* : « Son nez pointu annonçait l'épigramme. Un râtelier bien mis conservait à sa bouche une grimace qui rappelait celle de Voltaire » (*CH II*, 115). Comme Voltaire, Ferragus est « railleur et mélancolique, plein de mépris, de philosophie » (*CH V*, 817). Le sourire froid de l'inhumain avare Gobseck ressemble « assez à celui de Voltaire ». Lui aussi, comme Fontenelle, « économisait le mouvement vital, et concentrait tous les sentiments humains dans le moi ». Impassible et décharné, il ressemble « à la statue de Voltaire vue le soir sous le péristyle du Théâtre-Français » (*CH II*, 986, 990).

Quelle place est faite à l'œuvre ? Voltaire poète est à peu près ignoré. Dans *La Rabouilleuse*, à propos de Philippe Bridau qui se débarrasse

¹⁵ Voir aussi la *Lettre aux écrivains français* (*Œuvres diverses*, publ. sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, t. II, p. 1237), où Voltaire compte parmi les rares auteurs qui ont vécu assez longtemps pour voir « soleiller leur gloire de leur vivant ».

de sa femme en la poussant à la débauche et à l'alcoolisme, Bixiou observe : « Le Vice ! Le Vice ! Mes amis... Savez-vous ce qu'est le Vice ? C'est le Bonneau de la Mort ! » (*CH IV*, 535) – allusion aujourd'hui obscure, à l'époque évidente, au personnage de *La Pucelle* qui sert les amours de Charles VII et d'Agnès Sorel¹⁶. Auprès de M^{me} Hanska, Balzac évoque plaisamment « une des plus fameuses poésies légères de Voltaire », c'est-à-dire l'épître *Sur les vous et les tu*, composée pour M^{me} de Gouvenet (24 mai 1847, *IV*, 17)¹⁷. Si Voltaire rimeur est définitivement éclipsé par le romantisme, de telles citations continuaient cependant à faire partie d'une culture générale qui ne supposait pas une connaissance réelle des textes. L'historien ne sera pas mieux loti. En 1809, l'élève Balzac, titulaire d'un accessit, a reçu l'*Histoire de Charles XII* (à sa mère, 1^{er} mai 1809, *I*, 15), dont nous ne saurons pas s'il l'a lue. *L'Essai sur les mœurs* fait l'objet d'une mention beaucoup plus tardive. Balzac l'a lu ou du moins parcouru le 4 août 1847, mais, accablé par la fatigue et le découragement, il confesse, le lendemain, qu'il s'est « endormi dessus » (à M^{me} Hanska, 4-5 août 1847, *IV*, 140-141). Il reconnaît pourtant qu'à l'encontre de bien des historiens qui ne sont que « des menteurs privilégiés », Voltaire « porta souvent la lumière de son esprit sur des préjugés historiques » (*CH XI*, 167)¹⁸.

À leur tour, les contes inspirent peu de réflexions. *L'Ingénu* est bien cité à deux reprises, mais seulement pour la comparaison d'un personnage avec « l'interrogant bailli » (*CH II*, 270 ; *III*, 461). Nous saurons aussi que *Zadig* est écrit « spirituellement » (*CH II*, 530 ; *XI*, 640), tandis que *Micromégas* est donné – rapprochement surprenant – pour l'ancêtre du fantastique d'Hoffmann (à Charles de Bernard, *I*, 571). Voltaire conteur n'a guère séduit Balzac, dont l'esthétique est radicalement différente. Les personnages de Voltaire sont avant tout des idées et des types. Scarmentado, Candide, Zadig ou le Huron sont des marionnettes ramenées à un trait principal, des silhouettes rapides, sans vie intérieure, destinées à la démonstration dans des récits où le détail concret ne sert plus que d'argument à la

¹⁶ Balzac citait déjà *La Pucelle* à sa sœur Laure, à propos de la Renommée (*Correspondance*, février 1822, t. I, p. 133).

¹⁷ Balzac cite aussi, dans *Le Père Goriot*, un distique de Voltaire à propos de l'amour : « Qui que tu sois, voici ton maître : / Il l'est, le fut, ou le doit être. » Ce distique, composé pour le jardin du président de Maisons, se trouvait aussi à Cirey et à Sceaux.

¹⁸ Voir aussi T. J. Farrant, « Le Voltaire de Balzac », dans *Voltaire et ses combats*, éd. par U. Kölving et C. Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. II, pp. 1179-1181.

thèse. Au contraire, Balzac revendique authenticité et vraisemblance, situe ses créatures dans un milieu, fait place à de minutieuses descriptions explicatives, accumule les faits sociaux, politiques, économiques. Dès le premier roman publié sous son nom, il donne comme une originalité le fait que ses personnages parlent, non une langue convenue, mais celle qui leur est propre : « Beaucoup de personnes de goût et de petites maîtresses regretteront sans doute que l'auteur ne leur ait pas fait des Chouans et des soldats républicains costumés et parlant comme les sauvages de la tragédie d'*Alzire*, [...] mais il avait des problèmes plus sérieux à résoudre que celui de chercher à passer une robe à la Vérité » (*CH VIII*, 899). Balzac n'avait donc aucune leçon à prendre chez Voltaire¹⁹ et l'on conçoit qu'il se soit davantage intéressé aux récits d'un Diderot, modèles de réalisme, et en particulier à *Ceci n'est pas un conte*, « ce magnifique conte vrai » qui, disait-il, « sue le vrai par toutes ses phrases », et aux *Deux amis de Bourbonne*²⁰. S'il n'apprécie pas *Jacques le Fataliste*, « misérable copie de Sterne », du moins y retient-il « deux diamants » : l'histoire de M^{me} de la Pommeraye et celle de Bigre, et ces textes, fort différents des contes de Voltaire, sont en effet, à bien des égards, balzaciens avant la lettre. Un seul récit fait exception, précisément parce que Balzac y découvre le tableau sans complaisance et l'expression d'une époque. Aussi le met-il, en 1831, en parallèle avec sa propre création : « Les *Contes philosophiques* sont l'expression au fer chaud d'une civilisation perdue de débauche et de bien-être. [...] C'est ainsi que *Candide* est l'histoire d'une époque où il y avait des bastilles, un parc-aux-cerfs et un roi absolu. [...] *La Peau de chagrin*, c'est *Candide* avec des notes de Béranger ; c'est les misères, c'est le luxe, c'est la foi, c'est la moquerie, c'est la poitrine sans cœur et les crânes sans cervelle du XIX^e siècle²¹. »

Il est vrai aussi que le Voltaire de la première moitié du XIX^e siècle n'est plus le nôtre. En particulier son théâtre, pour nous la part morte de son œuvre, est à l'époque toujours bien vivant. De 1751 à 1790, le Théâtre-Français a donné 485 représentations de Voltaire pour 208 de Racine et seulement 162 de Corneille, et *L'Orphelin de la Chine* se maintiendra jusqu'en 1833, relayé par *Tancredi*, dont la

¹⁹ P. Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, Didier, 1961, p. 128.

²⁰ Sur Balzac et Diderot, voir R. Trousson, *Images de Diderot en France 1784-1913*, Paris, Champion, 1997, pp. 191-196.

²¹ *Œuvres diverses*, t. II, pp. 1193-1194. On trouve un rapprochement semblable avec *L'Âne mort* de Jules Janin, « *Candide* sous une autre forme » (*Œuvres diverses*, t. II, p. 1225).

Revue des deux monde, le 1^{er} novembre 1838, salue le succès assuré par le talent de la jeune Rachel²². Stendhal, Lamartine, Michelet, Hugo surtout se sont bientôt détournés de cette dramaturgie surannée qui garde cependant, avec Delacroix ou Musset, ses admirateurs. En 1845 encore, Nerval se réjouit de la reprise de *Mahomet*, de *Zaïre* et de *Tancrède* et dit le Voltaire de *Méropé* « vraiment grand et inimitable²³ ».

Lorsqu'il prépare, dans sa mansarde de la rue Lesdiguières, ce *Cromwell* qui devait lui ouvrir la carrière du théâtre, le jeune Balzac ne pouvait donc manquer d'être confronté à l'exemple voltairien. À propos d'une *Marie Stuart* dont lui parle sa sœur Laure, il observe que les sujets modernes sont plus difficiles à traiter que les sujets antiques, quoique les personnages historiques aient l'avantage de se prêter aisément au théâtre. Au contraire, poursuit-il, « les tragédies d'imagination sont horriblement difficiles, il y a tout à créer ; le spectateur est neuf sur tout. Voltaire, qui est le seul presque qui ait réussi dans ce genre, a tombé à presque toutes excepté *Zaïre*, *Alzire*, etc. » (30 octobre 1819, I, 50). Du moins range-t-il alors le tragique Voltaire parmi les exemples impressionnants et dont il redoute de ne pas se montrer digne : « Ah ! sœur, si je suis un Pradon, je me pends ; lorsque tu verras de mauvais vers, mets en marge : Gare à la potence ! Je dévore nos quatre auteurs tragiques : Crébillon me rassure, Voltaire m'épouvante, Corneille me transporte, Racine me fait quitter la plume » (novembre 1819, I, 58)²⁴.

Les tragédies sont aussi, même s'il ne s'y attarde guère, les œuvres les plus souvent évoquées par Balzac²⁵ et même le brave César Birotteau ânonne un vers d'*Olympie* (CH VI, 220). *Mahomet* est cité dans *Gambara* (CH X, 491), *La Vieille fille* contient une réminiscence d'*Œdipe* (CH IV, 818), dont un vers est parodié dans *La Cousine Bette* : rappelant qu'un faux bruit peut être habilement répandu par la presse, Balzac observe : « Aussi peut-on dire, en

²² A. Billaz, *Les écrivains romantiques et Voltaire*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1975, t. II, p. 151.

²³ Voir R. Trousson, « Gérard de Nerval et Voltaire », *Studi francesi*, XLI, 1997, pp. 331-338.

²⁴ Il n'est plus de cet avis, en 1830, dans *La Comédie du diable* : « Messieurs, je viens plaider devant vous la cause de Corneille, de Racine et de Voltaire. — Elle est jugée, jugée, archi-jugée » (*Œuvres diverses*, t. II, p. 1095).

²⁵ Dans un de ses essais philosophiques des débuts, le *Discours sur l'immortalité de l'âme*, évoquant la décrépitude de l'esprit qui accompagne le vieillissement, Balzac écrit : « Je demanderai si *Le Triumvirat*, si *Irène*, si *Olympie* ressemblent à *Mahomet*, à *Méropé*, à *Zaïre*, à *Œdipe* » (*Œuvres diverses*, t. I, p. 554).

travestissant Voltaire : *Le fait-Paris n'est pas ce qu'un vain peuple pense* » (CH VII, 348) – rappel du vers fameux : *Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense*. Un vers de *Tancredé* figure aussi dans *Le Député d'Arcis* (CH VIII, 795) et la même pièce servira à une parodie irrespectueuse dans une lettre familière à M^{me} Hanska : « Si vous saviez ma joie d'avoir encore du linge blanchi à Wierzchownia. Ce matin je parodiais le vers de Voltaire : *À tous les corps bien nets que le lavage est cher* » – formule où l'on reconnaîtra le bien connu : *À tous les cœurs bien nés que la patrie est chère* (29 juin 1848, IV, 403). Ce théâtre constitue surtout un réservoir de citations devenues proverbiales et n'appelle jamais de commentaires, Balzac se contentant d'y puiser une expression qui lui paraît s'appliquer aux circonstances. Ainsi, lorsqu'il s'agit de rassurer M^{me} Hanska sur l'avancement de son travail et surtout sur la liquidation toujours prochaine de ses dettes, il recourt – à dix reprises – au célèbre « Es-tu content, Coucy ? » d'*Adélaïde du Guesclin*²⁶. Quant au triomphe de Voltaire, l'émouvante *Zaïre*, elle semble surtout exciter son ironie. Dans *Modeste Mignon*, Canalis bénéficiaire des largesses de Charles X est comparé à Nérestan comblé par Orosmane (CH I, 516), tandis que, dans *La Peau de chagrin*, Bixiou clame le *Soutiens-moi, Châtillon* depuis longtemps proverbial (CH X, 209) et que, dans *La Cousine Bette*, Héloïse Brisetout est la *Zaïre* d'un Crevel-Orosmane (CH VII, 158) dans une dégradante assimilation du couple de débauchés au couple héroïque. Le nom même d'un personnage qui avait fait rêver peut devenir le prétexte à des jeux de mots qui témoignent à la fois de la renommée de la pièce et de sa décadence : dans *La Vieille fille*, le chevalier de Valois est appelé Nérestan parce qu'il a la goutte au nez (CH IV, 922) et, dans *Le Médecin de campagne*, pourtant peu propice aux plaisanteries, on appelle *Nez restant* « un vieux fourrier qui avait eu le nez gelé » (CH IX, 516). Mais jamais n'apparaîtra l'hémistiche illustre qui avait fait sangloter trois générations, l'inoubliable *Zaïre, vous pleurez...* Une fois seulement l'identification prendra ses lettres de noblesse au profit de M^{me} Hanska câlinée par un Balzac-Orosmane un peu pressé : « Il faut travailler, allons un baiser, et à demain. Aujourd'hui, j'ai peut-être trop donné à *Zaïre* ! » (17 juillet 1846, III, 281)²⁷. En définitive, la seule pièce de Voltaire à susciter quelques réflexions est la sanglante satire de *L'Écossaise*, où

²⁶ À M^{me} Hanska, 13 décembre 1845, III, 98 ; 2 juin, 25 septembre, 1^{er} octobre 1846, III, 196, 392, 402 ; 4, 11 janvier, 2 juillet 1847, III, 602, 612 ; IV, 81 ; 31 mai, 24 juillet 1848, IV, 372, 459.

²⁷ En 1819, Balzac appelle aussi « *Zaïre* » sa sœur Laurence (*Correspondance*, t. I, pp. 49-53).

l'impitoyable philosophe a traîné dans la boue son ennemi Fréron par des procédés que Balzac, refusant de se défendre dans le procès intenté par Buloz à propos du *Lys dans la vallée*, juge inadmissibles :

Que peut la pensée contre une calomnie ? [...] En accusant Fréron d'avoir été au baigne, Voltaire, que je n'approuve point en ceci, voulait donner une horrible leçon aux calomnieux de la pensée. *Vous prêtez des infamies à mon esprit, que diriez-vous si j'en prêtais à votre personne ?* C'est le sens de *L'Écossaise*. Il m'est permis de parler de ces choses, à moi qui ne juge point mes contemporains ; à moi qui, nuit et jour emporté par le travail, n'ai jamais écrit ni dit un mot de blâme sur les œuvres de ceux dont je pourrais envier les talents. [...] Je ne défendrai jamais mes œuvres, [...] malgré l'exemple de Voltaire, malgré la jurisprudence de la vieille école où chaque œuvre donnait lieu à d'insultantes polémiques. [...] Si le soleil engendre des nuées de mouches, il en est de même de toute éclatante poésie. [...] Chaque succès, légitime ou surpris, a ses ennemis (*CH IX*, 919).

Tout cela est pour le moins rapide : aux yeux de Balzac, c'est manifeste, il ne demeure pas, sur le plan esthétique, grand-chose à sauver de l'œuvre voltairienne, même s'il admet que Voltaire est seul, avec Racine, Molière et, curieusement, Rabelais, à avoir conquis « la double gloire de poète et de prosateur » (*CH I*, 517). Ne pense-t-il pas, au surplus, que le vrai roman est une invention de son temps ? « Le roman est la création moderne la plus puissante », dit Blondet à Lucien. Et il continue, toujours dans les *Illusions perdues* : « Le roman, qui veut le sentiment, [...] est bien supérieur à la discussion froide et mathématique, à la sèche analyse du dix-huitième siècle. [...] Le dix-huitième siècle a tout mis en question, le dix-neuvième est chargé de conclure ; aussi conclut-il par des réalités, mais par des réalités qui vivent et qui marchent ; enfin il met en jeu la passion, élément inconnu à Voltaire » (*CH V*, 459). Sans doute est-ce cette carence d'un poète sec qui lui fait attribuer à Voltaire plus d'esprit que de génie (*CH VI*, 164) ou, en faisant observer que « la force étouffe la sensibilité », qui le pousse à nuancer son diagnostic : « Il avait du génie, mais dans la masse totale du caractère la dose d'esprit étouffait, était plus forte que celle du génie, tandis que d'un autre côté, il n'y avait presque pas d'esprit chez Rousseau et beaucoup de génie » (à la duchesse d'Abrantès, 1825, I, 263). Esthétiquement parlant, Voltaire est daté, vieille garde et désormais anachronique. Dans *Madame Firmiani*, M. de Rouxellay, ancien mousquetaire, lit *La Quotidienne*, journal de l'opposition de droite, et affiche les goûts du siècle révolu : « Il pouvait tenir sa place près des gens de cour, pourvu qu'on ne lui parlât point de *Mosè* [*Mosè in Egitto*, opéra de Rossini, 1822], ni de drame, ni

de romantisme, ni de couleur locale, ni de chemins de fer. Il en était resté à M. de Voltaire, à M. le comte de Buffon, à Peyronnet et au chevalier Gluck, le musicien du coin de la reine » (*CH II*, 149).

Ces réserves n'empêchent pas Balzac d'être conscient de l'importance historique de Voltaire et de son influence sur les temps modernes. Pour bien des esprits étroits, ancêtres du pharmacien Homais, il est devenu l'étendard des anticléricaux. C'est le cas, dans *Un début dans la vie*, de l'oncle Cardot : « Ce digne monsieur haïssait particulièrement les prêtres, il faisait partie de ce grand troupeau de niais abonnés au *Constitutionnel*, et se préoccupait beaucoup des *refus de sépulture*. Il adorait Voltaire » (*CH I*, 836). Voltairianisme étriqué, alibi qui permet aussi au bourgeois louis-philippard de se proclamer libre penseur par libertinage bien plus que par conviction. Dans *La Cousine Bette*, le noceur Crevel acceptera-t-il un prêtre à son lit de mort ?

Jamais, répondit Crevel. Que voulez-vous, j'ai sucé le lait de la Révolution, je n'ai pas pas l'esprit du baron d'Holbach, mais j'ai sa force d'âme, je suis plus que jamais Régence, Mousquetaire gris, abbé Dubois, et maréchal de Richelieu ! Sacrebleu ! Ma pauvre femme, qui perd la tête, vient de m'envoyer un homme à soutane, à moi, l'admirateur de Béranger, l'ami de Lisette, l'enfant de Voltaire... (*CH VII*, 434).

C'est qu'en dépit de la grande prière du *Traité sur la tolérance* ou de l'apologie de la religion naturelle dans le souper de *Zadig*, Voltaire est synonyme d'incroyant. « Avez-vous lu Voltaire ? demande Lucien à Carlos Herrera. – J'ai fait mieux, répondit le chanoine, je le mets en pratique. – Vous ne croyez pas en Dieu... ? » (*CH V*, 707.) M. de Bomère, dans *Les Martyrs ignorés*, « ne croyait point à Dieu, en bon voltairien qu'il était » (*CH XII*, 748). Félix Phellion, « modèle du petit bourgeois » et « produit d'une science qui a mis Dieu de côté », est dit « voltairien, c'est-à-dire incroyant ou déiste, si vous voulez » (*CH VIII*, 166). Sous la Restauration, être voltairien, c'est refuser le Dieu des mystères, l'Église, le clergé, le régime politique qui allie le trône et l'autel, sans cependant s'avouer athée, parce que l'athéisme fait peur²⁸. On aurait tort de croire que Balzac s'en scandalise. Au fond indifférent en matière de foi – sa « conversion » au catholicisme, après 1830, est politique, non religieuse –, il tient la religion pour un nécessaire instrument de gouvernement. Sur ce point d'ailleurs, il emboîterait volontiers le pas à Voltaire qui disait : « La croyance des peines et des récompenses après la mort

²⁸ Les voltairiens ne croient pas non plus à ce qui les dépasse, comme le magnétisme ou la matérialité de la pensée (*CH III*, 822 ; *VIII*, 339).

est un frein dont le peuple a besoin. » L'abbé le dit au début du troisième entretien du *Dîner du comte de Boulainvilliers*, après de rudes sorties contre la religion : « Raillerie à part, Madame, il faut une religion aux hommes », c'est-à-dire « le culte d'un Dieu juste qui punit et qui récompense ». Il n'en a jamais démordu : le Dieu gendarme, « rémunérateur et vengeur » reste le fondement de la morale pour la masse et la garantie de l'ordre social. Le dialogue A, B, C le dit sans détours : « Je veux que mon procureur, mon tailleur, mes valets croient en Dieu ; et je m'imagine que j'en serai moins volé » et il le répète à l'article « Athée » du *Dictionnaire philosophique*. Est-ce si éloigné des propos du *Médecin de campagne* : « Le dogme de la vie à venir est non seulement une consolation, mais encore un instrument propre à gouverner » ? Ou de ceux de Thuillier dans *Les Petits bourgeois* : « Il n'y a que la peur de l'Enfer qui nous protège du vol domestique » (CH VIII, 69) ? Et l'Avant-propos de *La Comédie humaine* rappelle que « le catholicisme [est] un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, le plus grand élément d'Ordre social » (CH I, 12).

Ce redoutable Voltaire, les bourgeois l'achètent, mais le lisent-ils ? Dans *l'Épicier*, en 1830, Balzac évoque ces libéraux de comptoir qui achètent un Voltaire complet au moment de leur retraite et meurent avant d'avoir achevé le premier volume (OD, II, 724). Dans *Un début dans la vie*, il demande : « Qui jamais ouvre son Voltaire ou son Rousseau ? Personne » (I, 780). Les bourgeois de Paris acquièrent en effet « leurs œuvres sans les lire » (CH VI, 164) et c'est bien en vain que la gentille Césarine Birotteau dépense ses économies de jeune fille à acquérir « cette bibliothèque vulgaire qui se trouve partout et que son père ne lirait jamais » (CH VI, 166). Bref, le bourgeois a un Voltaire comme il a un salon Louis-Philippe, et, comme Matifat, des expressions toutes faites pour toutes les gloires : « Jamais il ne disait Corneille, mais le sublime Corneille ! Racine était le doux Racine. Voltaire ! oh ! Voltaire, le second dans tous les genres, plus d'esprit que de génie, mais néanmoins homme de génie ! » (CH VI, 174.) Flatte l'abandonné, conseille Lousteau à Lucien : « Ici, tu places, pour le bourgeois, un éloge de Voltaire... » (CH V, 443).

Reste que l'auteur du *Dictionnaire philosophique* est dangereux et que son ironie, son esprit mordant furent destructeurs, car, dit Balzac dans *La Peau de chagrin*, d'accord en cela avec Hugo, « la raillerie est la littérature des sociétés expirantes » (CH X, 55). Dès le XVI^e siècle, Luther et Calvin ont entrepris un travail de sappe dont

le XVIII^e a vu l'achèvement, il le précise dans *Le Catéchisme social* : « Toutes les fois que les destructeurs de société ont voulu miner un état de choses quelconque, ils ont toujours été précédés de sophistes habiles qui ont essayé d'établir table rase. Ils ont pour renverser le pouvoir établi créé des préjugés philosophiques : le libre arbitre, la liberté de conscience, la liberté politique, qui se sont traduits par des révolutions²⁹. » C'est la théorie du complot développée par l'abbé Barruel, celle aussi de la filiation du protestantisme à la Révolution³⁰ : « Les idées de Luther ont engendré Calvin, qui engendra Bayle, qui engendra Voltaire, qui engendra l'opposition constitutionnelle, enfin l'esprit de discussion et d'examen » (CH XII, 776). L'individualisme corrupteur des vraies valeurs a prévalu et grangrène toujours le XIX^e siècle : « Est-ce que nous ne vivons pas, écrit Balzac dans *Les Comédiens sans le savoir*, par les idées de Voltaire ? » (CH VII, 1205.) Il dit aussi, dans la *Lettre à Hippolyte Castille* : « Voltaire, Rousseau, tous les encyclopédistes étaient profondément immoraux aux yeux du pouvoir, de la religion de leur temps ; et, néanmoins, ils sont les pères du XIX^e siècle » (Conard, XL, 652). De telles idées ne sauraient convenir à celui qui écrit à la lueur de ces deux Vérités éternelles que sont la religion et la monarchie.

En définitive, les deux hommes ne pouvaient vraiment se rejoindre que sur la conception de l'écrivain et de sa fonction. Plus qu'aucun autre, Balzac a été sensible à la condition des créateurs maintenus dans la dépendance des éditeurs. Quand Lucien de Rubempré tente de faire publier ses *Marguerites* et son *Archer de Charles XI*, il rencontre un de ces requins des milieux d'édition, Doguereau, un « libraire de la vieille école, un homme du temps où les libraires souhaitaient tenir dans un grenier et sous clef Voltaire et Montesquieu mourant de faim³¹ » (CH V, 305). Sans doute est-il beau de faire l'éloge de Calvin, Robespierre, Spinoza ou Rousseau, qui ont eu « ce désintéressement, qui manque à Voltaire » (CH XI, 338), mais Balzac s'accommode mal de la gêne et de l'économie qui le contraignent à refuser les ports de lettres, lui, « pauvre diable, qui

²⁹ *Le Catéchisme social*, publ. par B. Guyon, Paris, La Renaissance du Livre, 1933, p. 122.

³⁰ Voir R.-A. Courteix, *Balzac et la Révolution française*, Paris, PUF, 1997, pp. 23-24.

³¹ Même réflexion dans *La Cousine Bette* : « Vous me faites l'effet [...] de ce libraire d'avant la Révolution, qui disait : " Ah ! Si je pouvais tenir Montesquieu, Voltaire et Rousseau, bien gueux, dans ma soupente et garder leurs culottes dans une commode, comme ils m'écriraient de bons petits livres avec lesquels je me ferais une fortune !" » (CH VII, 115-116.)

[n'a] ni Ferney, ni 200 000 francs de rente » (à M^{me} Hanska, 19 octobre 1834, I, 263). Une société mercantile exploite le génie et se sert du mythe romantique de la misère pour l'asservir. Balzac refuse de se laisser prendre au leurre du créateur pauvre et méconnu. Le marquis de Custine ayant fait l'éloge d'un Rousseau demeuré indépendant en copiant de la musique pour vivre, Balzac répond avec ironie que lui-même, s'il ignore cet art, possède au plus haut degré le talent de faire des fleurs en papier. Tout « livre de haut style » exige du temps, de la liberté d'esprit, sans parler – Balzac en savait long sur cet article – d' « immenses frais de correction » que seuls peuvent se permettre les écrivains fortunés. Heureux Voltaire, qui disposait de cette indépendance si enviée !

Rubens, Van Dyck, Raphaël, Titien, Voltaire, Aristote, Montesquieu, Newton, Cuvier, ont-ils pu monumentaliser leurs œuvres sans les ressources d'une existence princière ? J.-J. Rousseau ne nous a-t-il pas avoué que *Le Contrat social* était une pierre d'un grand monument auquel il avait été obligé de renoncer ? Nous n'avons que les rognures d'un J.-J. Rousseau tué par les chagrins et par la misère. [...] Voltaire n'a jamais vendu ses ouvrages : *il avait des procès avec les libraires auxquels il les donnait*. L'origine de la fortune de Voltaire vient d'un emprunt viager fait, sous la Régence, à vingt pour cent, dans lequel le contrôleur général des finances lui conseilla de placer les dons du Régent et sa fortune personnelle : Voltaire avait le pressentiment de sa longue vie, et il eut dès sa jeunesse de très beaux revenus. Il fut comblé par la cour. À quarante-cinq ans, le roi de France le fit gentilhomme ordinaire de sa chambre, il était chambellan du roi de Prusse, il protégeait Catherine II qui le récompensa magnifiquement à propos de l'*Histoire de Charles XII*, il avait les cent louis de l'Académie, des pensions sur plusieurs cassettes royales, etc. (CH VIII, 883).

Voltaire eût-il été Voltaire dans une mansarde ? « Cessez donc, conclut Balzac, de nous montrer la misère comme la mère du génie » (OD II, 1252). En réalité, dit-il dans sa *Lettre aux écrivains français* (OD II, 1251), « les plus beaux ouvrages ont été fils de l'opulence ». Depuis que la littérature est devenue un métier, transformation inséparable de l'ascension bourgeoise, d'une mutation sociale qui a remplacé la naissance par le talent ou le génie³², le dénuement n'est plus une vertu et l'écrivain revendique sa dignité et la reconnaissance sociale. Ici encore il rencontrera l'exemple voltairien.

Avant tout, le grand écrivain ne saurait se résigner, comme il dit dans sa *Lettre à Hippolyte Castille*, à « n'être qu'un amuseur de gens ». L'écrivain dispense un enseignement et une morale, même lorsqu'il fait rire, comme ceux, dont Voltaire, qui savent « cacher la

³² P. Barbéris, *Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 55.

profondeur sous une légèreté gracieuse » (*OD II*, 742). Le créateur se distingue, non seulement par son talent, mais par sa faculté de conception d'un ensemble mené par une pensée directrice. Dans l'introduction aux *Études de mœurs*, Balzac fait dire à Félix Davin que sa *Comédie humaine* n'eût été qu'une « collection de contes, de nouvelles, de récits comme il en existe déjà, sans la pensée qui en unit toutes les parties les unes aux autres ». C'est là, ajoute-t-il, la faiblesse d'un Walter Scott :

« Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système, disait-il. Voltaire a été une pensée aussi bien que Marius, et il a triomphé. Quoique grand, le barde écossais n'a fait qu'exposer un certain nombre de pierres habilement sculptées, où se voient d'admirables figures, où revit le génie de chaque époque, et dont presque toutes sont sublimes ; mais où est le monument ? [...] Il y manque une synthèse. [...] Le génie n'est complet que quand il joint à la faculté de créer, la puissance de coordonner ses créations » (*CH I*, 1151-1152).

Chez Voltaire aussi se décèlent l'intention globalisante, le projet, en dépit de la diversité, d'organiser un tout structuré par une pensée. Semblable ambition n'est pas à la portée du premier venu. Écartons d'abord l'objection des écrivains paresseux ou stériles qui soutiennent « que la fécondité exclut la réflexion et le faire », alors qu'un Voltaire, entre autres, a donné « d'éclatants démentis à leurs niaises assertions » (*CH IV*, 27). C'est seulement qu'ils tentent de dissimuler leurs propres insuffisances. À LoustEAU, créateur indolent et dévirilisé, Balzac fait la liste, où Voltaire figure en bonne place, de ceux qui ont compris qu'« il n'existe pas de grand talent sans une grande volonté », car « les hommes d'élite maintiennent leur cerveau dans les conditions de la production, comme jadis un preux avait ses armes toujours en état » (*CH IV*, 759). À cette volonté, le grand artiste doit unir un travail acharné, sans repos ni trêve : « Canova vivait dans son atelier, comme Voltaire a vécu dans son cabinet. Homère et Phidias ont dû vivre ainsi » (*CH VII*, 246). La littérature est affaire de professionnel, la perfection du style et de la technique ne s'atteint que par un effort jamais relâché, comme le savaient Voltaire et « tous ceux qui se battent pour la langue française » (*CH VI*, 342), dont la connaissance seule requiert « une douzaine d'années de travaux herculéens » et il en faut autant pour apprendre « l'histoire privée des nations » : « Les grands conteurs – et de nouveau Voltaire est du nombre – sont tous des hommes de génie autant que des colosses d'érudition » (*CH XII*, 107). Car l'écrivain ne saurait se borner à l'introspection, son champ d'investigation est la société tout entière. Prétendra-t-on que cette érudition l'empêchera d'être original, puisque, on le sait depuis La Bruyère,

tout est dit ? Absurde, répond Balzac. On l'a accusé d'avoir imité Hoffmann dans *La Peau de chagrin*. « Croyez-vous que le fantastique d'Hoffmann n'est pas véritablement dans *Micromégas*, qui lui-même était déjà dans *Cyrano de Bergerac*, où Voltaire l'a pris ? [...] Qui peut se flatter d'être inventeur ? » (À Charles de Bernard, août 1831, I, 571.) Ce qui ne revient pas à légitimer le plagiat. Si les idées sont à tout le monde, il n'en va pas de même de leur mise en œuvre : « Oui, toutes les pensées préexistent ! [...] Il n'est pas un conte de Voltaire dont les racines ne se retrouvent, les critiques le lui ont cruellement prouvé » (Conard, XL, 425-426). Que reste-t-il alors ? L'essentiel, c'est-à-dire une poétique : « L'Exécution, la Manière, le Faire ! » – soit ce qui n'appartient qu'à l'individu créateur. L'écrivain véritable, enfin, sera, non celui qui suit docilement le courant, mais celui qui s'oppose et s'impose dans la lutte. C'est le combat qui fait le chef et le grand homme : « La Révolution n'a pas donné un seul chef-d'œuvre parce qu'on pouvait tout faire et tout dire, et que les littérateurs ne brillent que par l'attaque ou la résistance. Voltaire et Diderot, Rousseau, Courier livraient des batailles morales » (OD II, 882). La marque du génie, forcément en avance sur son temps, est d'être contesté par la petitesse et l'opinion commune : « En France, dit-il après l'insuccès de *Vautrin* et de *Quinola*, il n'y a de grand que ce qui est nié. Rousseau, Voltaire, Montesquieu, La Fontaine, Racine et Molière même, tous ont été niés, discutés, combattus. Si j'avais un succès, je tremblerais ! » (À M^{me} Hanska, 11 mai 1843, II, 214.)

De telles remarques conduisent Balzac à rencontrer ce que Paul Bénichou a appelé le sacre de l'écrivain, l'hypostase de l'homme de lettres guide et mentor de son époque, un rôle où, une fois encore, Voltaire a brillé plus qu'aucun autre. M^{me} de Bargeton l'enseigne à Lucien, le génie est toujours gentilhomme, c'est lui qui confère gloire et richesses : « Elle dit que si les gentilshommes ne pouvaient être ni Molière, ni Racine, ni Rousseau, ni Voltaire, ni Massillon, ni Beaumarchais, ni Diderot, il fallait bien accepter les tapissiers, les horlogers, les couteliers dont les enfants devenaient des grands hommes » (CH V, 171). C'est d'une nouvelle aristocratie qu'il est désormais question et qui n'a pas moins que l'ancienne le droit à la particule. Quand on l'accuse de l'ajouter indûment à son nom roturier, Balzac répond donc fièrement : « Avec ou sans particule, mon nom a la même valeur. [...] M. Arouet s'appela M. de Voltaire. [...] Quand Arouet s'est appelé Voltaire, il songeait à dominer son siècle, et voilà une prescience qui légitime toutes les audaces » (CH IX, 930). Et la postérité a fait plus encore : « L'univers a fini par le

nommer seulement Voltaire » (à Roger de Beauvoir, 14 septembre 1840, IV, 188).

Dès 1830, avec sans doute cette prescience qu'il prête à Voltaire, Balzac a défini l'artiste comme le véritable maître du monde et annoncé ce qui lui semblait devoir être son destin : « Un homme qui dispose de la pensée est un souverain. Les rois commandent aux nations pendant un temps donné ; l'artiste commande à des siècles entiers ; il change la face des choses, il jette une révolution en moule ; il pèse sur le globe, il le façonne » (*OD II*, 708). Parmi ces artistes souverains siège évidemment Voltaire.

Aussi Balzac l'inscrit-il dans la courte liste de ceux avec qui il prétend rivaliser. Un Eugène Sue et son « tapage », ses « œuvres en détrempe [qui ne] sont [que] des devants de cheminée » ne sont pas dignes de lui : « Dieu merci, mes rivaux sont Molière et Walter Scott, Lesage et Voltaire, et non pas ce Paul de Kock en satin et paillettes » (à M^{me} Hanska, 17 septembre 1844, II, 510). Un Voltaire, comme un Balzac, n'a sa place que dans le Panthéon des hommes d'exception. Un Nucingen a le génie des affaires, mais celui-là seulement : « Sorti de son cabinet, s'il était encore remarquable, un banquier serait alors un grand homme. Nucingen multiplié par le prince de Ligne, par Mazarin ou par Diderot est une formule humaine presque impossible, et qui cependant s'est appelée Périclès, Aristote, Voltaire ou Napoléon » (*CH VI*, 605).

Balzac le dit dans la *Théorie de la démarche* : « Il y a dans tous les temps un homme de génie qui se fait le secrétaire de son époque », qui tient « la plume sous la dictée » de son temps : pour le XVIII^e siècle, cet homme fut Voltaire (*CH XII*, 278). Il le répète, catégorique, dans *Le Curé de Tours* : « Voltaire a résumé son époque » (*CH IV*, 216), tout comme Balzac, dans l'Avant-propos de *La Comédie humaine*, entendra bien se faire le secrétaire de la société du XIX^e siècle³³. Aussi le triomphe du patriarche, en 1778, à la représentation d'*Irène*, fut davantage que l'apothéose d'un homme : « Le triomphe de Voltaire sur les planches du Théâtre-Français n'était-il pas celui de la philosophie de son siècle ? » (*CH V*, 653.) C'est bien « le roi Voltaire », comme le nommera en 1858 Arsène Houssaye. Un siècle plus tôt, le poète Antoine-Léonard Thomas l'avait déjà dit : « Ce Voltaire n'a point d'état ; soit, mais il a celui

³³ Lamartine le dira aussi en 1841 dans *Ressouvenir du lac Léman* : « Voltaire ! Quel que soit le nom dont on le nomme, / C'est un siècle vivant, c'est un siècle fait homme ! »

d'être un grand homme ; il a celui d'être, pour le moins, l'égal des rois³⁴. » De tels hommes ont conféré à la pensée et aux lettres une dignité suprême, ils ont fait de l'écrivain, jadis amuseur de cour ou quémandeur auprès des puissants, le seul véritable pouvoir capable de changer le monde. Il faut, conclut Balzac dans ces *Illusions perdues* où il a fait le procès de son temps,

Il faut que les quatre cents législateurs dont jouit la France sachent que la littérature est au-dessus d'eux. Que la Terreur, que Napoléon, que Louis XIV, que Tibère, que les pouvoirs les plus violents, comme les institutions les plus fortes, disparaissent devant l'écrivain qui se fait la voix de son siècle. [...] Voltaire et les encyclopédistes ont brisé les jésuites qui recommençaient les Templiers, et qui étaient la plus grande puissance parasite des temps modernes. Si quinze hommes de talents se coalisaient en France, et avaient un chef qui pût valoir Voltaire, la plaisanterie qu'on nomme le gouvernement constitutionnel, et qui a pour base la perpétuelle intronisation de la médiocrité, cesserait bientôt (*CH V*, 120).

Si l'influence de Voltaire a été infiniment moins profonde que celle de Rousseau, Balzac est loin pourtant d'avoir ignoré le patriarche de Ferney. Ne devait-il pas aussi admirer chez lui la remarquable combinaison du sens pratique, de l'intelligence et du talent ? Il a dû apprécier les aptitudes de l'homme d'affaires et, toutes proportions gardées, Benassis à Voreppe se comporte un peu comme Voltaire à Ferney : c'est le même optimisme et, en somme, la même conviction que, pour rendre les gens heureux, il faut les enrichir. L'un et l'autre sont des patrons éclairés, organisateurs clairvoyants mais nullement démocrates. Le modèle de Benassis à Voreppe, c'est Wolmar à Clarens, mais la méthode et l'esprit sont ceux de Voltaire à Ferney. Ils se rencontreraient aussi dans leur conception de la propriété. Consubstantielle à l'individu pour Balzac, elle n'était pas moins sacrée pour Voltaire, qui jugeait, en champion d'une bourgeoisie productive et active opposée à une noblesse oisive et parasitaire, que liberté et propriété étaient liées. Adversaire résolu du parlementarisme et des pouvoirs discutés, donc faibles, Balzac est, comme Voltaire, royaliste par raison et ennemi de la « médiocratie » et ni l'un ni l'autre n'ont le moindre désir d'une participation populaire au pouvoir. Mieux vaut, disait Voltaire dans *l'Essai sur les mœurs*, un absolutisme éclairé, car rien de grand n'a jamais été accompli « que par le génie et la fermeté d'un seul homme ». C'est bien pourquoi le parlementarisme lui semblait peu souhaitable et peu efficace : « Sous quelle tyrannie aimeriez-vous

³⁴ Cité par P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris, Corti, 1973, p. 40.

mieux vivre ? demandait-il à l'article *Tyrannie* du *Dictionnaire philosophique*. Sous aucune ; mais s'il fallait choisir, je détesterais moins la tyrannie d'un seul que celle de plusieurs. » Benassis lui fait écho : « Le principe de l'élection est l'un des plus funestes à l'existence des gouvernements modernes » (CH IX, 508). Les points de rencontre des deux hommes sont plus nombreux peut-être qu'on ne croirait³⁵.

Il est vrai que Balzac a porté peu de jugements et manifesté peu d'admiration pour Voltaire écrivain. Rien de surprenant : il lui paraît, comme à Hugo, le représentant d'une poétique surannée et c'est pourquoi il ne lui demande pas de modèles et ne construit pas avec lui son esthétique. Jamais non plus il n'a fait allusion à celui que Michelet nomme « le rieur plein de larmes », le défenseur des Calas, de Sirven, de La Barre et il ne saurait devenir pour lui, comme il le sera pour Hugo à partir de l'exil, un mythe mobilisateur. Le Voltaire qu'il a admiré, c'est celui dans lequel il prétendait se reconnaître : l'homme de lettres par excellence, qui a imposé la royauté de l'esprit.

³⁵ G. Delattre (*op. cit.*, p. 130) parle du « peu d'intérêt » et du « manque évident de familiarité » de Balzac avec l'œuvre de Voltaire. C'est, nous semble-t-il, un jugement à revoir.

SÉANCE PUBLIQUE DU 27 NOVEMBRE 1999

Littérature francophone au Maghreb

L'Académie et la francophonie

par M. André GOOSSE

La francophonie n'est pas une réalité récente. Elle date de l'époque où le besoin s'est fait sentir d'une langue écrite plus accessible que le latin. Cette langue, le français, s'est superposée, sans se confondre avec eux, à la poussière des patois continuateurs fidèles et populaires du latin parlé. Elle est apparue à peu près simultanément dans les diverses régions qui constituent actuellement la moitié nord de la France et la Wallonie (auxquelles il faut ajouter l'Angleterre, où s'est développée après 1066 une riche littérature dite *anglo-normande*, à base française). C'est ce qu'on appelle le domaine d'oïl, mot que, chose bizarre, beaucoup de gens prononcent comme s'il s'agissait d'un mot anglais, alors qu'il comptait pour deux syllabes en ancien français, qu'il vient du latin *hoc ille*, qu'il s'écrit avec un tréma, et qu'il se continue dans le *oui* actuel ; le contraire était *non il*, qui n'a pas eu la même chance, puisque *nenni* est aujourd'hui son avatar dégradé.

Dès le XIII^e siècle, cette francophonie était rayonnante. Le témoin le plus souvent cité est le Florentin Brunetto Latini, qui, sous le nom de Brunet Latin, pour son encyclopédie le *Livre du trésor*, a choisi le français parce que c'était, dit-il, la langue la plus *délectable*, c'est-à-dire *délectable*, et la plus commune à toutes gens. Si Dante a mis Brunet Latin dans son *Enfer*, c'est, prétend-on, pour le punir d'avoir renié son italien maternel. On pourrait mentionner des textes plus obscurs, mais plus proches de nous, comme les comptes et règlements des métiers d'Ypres à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e.

Deuxième francophonie, qui suit l'extension du pouvoir du roi de France, le français s'étend aux dépens de parlars qui ne font pas partie du groupe d'oïl : groupe d'oc dans le Midi de la France, breton, alsacien, etc. Troisième francophonie, celle qui est due à la colonisation française et belge et qui superpose le français aux langues locales. Le Canada est à part, puisqu'il s'agit de gens de la première francophonie qui ont transporté en Amérique leur langue maternelle.

La quatrième est celle de Brunet Latin, celle des cours européennes au XVII^e et au XVIII^e siècle, moment du rayonnement maximal, où les traités entre nations s'écrivent en français. Elle n'a pas disparu, mais c'est celle qui subit le plus durement au XX^e siècle la concurrence de l'anglais. Elle reste pour beaucoup la francophonie du cœur, dont témoigna de façon émouvante en 1995 le roman d'Andreï Makine *Le testament français*.

Les mots nouveaux n'apparaissent pas nécessairement avec des choses nouvelles. Ils servent à désigner aussi des concepts dont on prend conscience, éventuellement au moment où la réalité est sentie comme menacée. C'est le cas de *francophonie*. Sans doute des géographes s'en étaient-ils servis de façon purement descriptive, dès 1871. Mais c'est surtout après la deuxième guerre mondiale, notamment à partir d'un numéro spécial de la revue *Esprit* (1962), que le mot s'intègre à l'usage général en même temps que les francophones deviennent conscients de ce qui les unit.

*
* *

En 1920, notre fondateur, Jules Destrée, qui était alors ministre des Sciences et des Arts, fut novateur en ouvrant aux femmes notre Académie de langue et de littérature françaises plus de soixante ans avant l'Académie française. Il fut aussi novateur et précurseur en prévoyant à côté des membres belges dix places réservées aux étrangers, comme véritables membres, égaux aux Belges, et non comme simples correspondants ou associés.

Voici l'argumentation de l'*Exposé des motifs* :

La principale de ces innovations est la création de membres étrangers. L'Académie pourra appeler à elle un nombre limité d'écrivains ou de philologues de nationalité étrangère choisis non seulement en France, mais aussi au Canada, en Suisse romande, en Italie, en Roumanie, en Tchéco-Slovaquie,

dans tous les pays où le français est parlé, honoré, cultivé, et qui sont comme les provinces intellectuelles de la civilisation française. Aucun lien ne rattache les uns aux autres, à l'heure actuelle, ces divers centres de culture ; il a paru que la Belgique, tant par sa situation géographique qu'à raison du prestige que lui ont valu les épreuves de la guerre, était spécialement qualifiée pour essayer de réaliser un groupement international de cette espèce.

Et le discours prononcé par Destrée à la séance inaugurale de l'Académie affirme avec d'autres mots la même conviction :

La langue française dépasse singulièrement les frontières de la France. Non seulement dans les pays de latinité, Italie, Espagne, Roumanie, mais encore à Prague, à Varsovie, à Stockholm, en Suisse et au Canada, elle a ses fidèles, et des gens pour la comprendre, la parler et l'honorer. Pourquoi, entre tous ceux-là que réunit un lien si doux et si puissant, ne point créer un contact et une occasion de rapprochement ?

Suit un passage où se perçoit comme une crainte que l'Académie française ne prenne ombrage de notre initiative et n'y voie une usurpation ou une leçon :

Pareille internationalisation semblait devoir être l'œuvre de l'Académie française ; mais puisqu'elle n'y a pas pensé, pourquoi n'y penserions-nous pas ? La Belgique est politiquement si petite que son initiative ne peut froisser personne ; elle a, d'autre part, acquis dans l'épreuve douloureuse de la guerre un si grand prestige moral qu'on la reconnaîtra qualifiée pour cette ambition, et nos amis de Paris ne pourront que la considérer avec bienveillance, puisqu'on devra travailler en fraternité pour la plus grande gloire de leur langue admirable.

(Dans la dernière phrase, j'aurais écrit *notre langue* plutôt que *leur langue*, mais *leur* dans ce contexte fait sans doute office de précaution oratoire.)

Dans ces textes, le mot *francophonie* n'apparaît pas, puisqu'il n'était pas entré dans l'usage. En revanche, les nouveaux statuts que rendait nécessaires en 1993 la réorganisation politique de la Belgique parlent « des membres étrangers représentatifs de la langue française et de la francophonie ». Traduisons plus clairement encore nos critères : l'Académie est ouverte à des écrivains étrangers utilisant le français dans leurs œuvres et à des érudits étudiant la langue française ou la littérature de langue française. Parmi les quarante-six élus depuis les origines, un seul correspond imparfaitement à ces principes : on ne peut pas dire que Brand Whitlock ait contribué particulièrement au rayonnement du français et de sa culture ; on pardonnera à nos prédécesseurs de 1922 d'avoir cédé à une légitime reconnaissance pour l'aide efficace et généreuse que le

représentant officiel des États-Unis avait apportée à la Belgique injustement et durement occupée.

L'ambition de notre fondateur se concrétisa brillamment, puisque les trois premiers membres étrangers furent, d'une part, deux auteurs qui, à cette époque, occupaient le premier rang, la poétesse française d'origine roumaine Anna de Noailles, le romancier et auteur dramatique italien Gabriele d'Annunzio, d'autre part, le très grand linguiste français Ferdinand Brunot.

*
* *

Rassurez-vous : je ne vais pas énumérer nos quarante-six membres étrangers de 1921 à 1999, et je me bornerai à des considérations générales.

Parmi les seize nationalités présentes, les Français sont nettement majoritaires, puisqu'ils sont au nombre de dix-huit, mais parmi eux plusieurs sont assez représentatifs d'une francophonie plus large : Anna de Noailles avait un père roumain et une mère grecque ; Alain Bosquet, dont la famille a fui l'Ukraine en guerre, a fait en Belgique ses études, notamment un début de philologie romane à l'Université de Bruxelles ; il fit aussi chez nous ses premiers éclats littéraires ; deux Français sont d'origine espagnole ; deux d'origine belge, Dominique Rolin et Hubert Nyssen ; Eugène Vinaver a enseigné toute sa vie en Angleterre et figure même comme Anglais dans certaines de nos listes.

Jusqu'en 1955, les membres français étaient deux sur dix. Vers cette date, ils passent en peu d'années de deux à six. Cet accroissement concerne aussi bien les *philologues* que les littéraires. Il n'est pas déterminé par des directives ou même par des intentions explicites. Les relations personnelles jouent un rôle. La proximité géographique aussi, qui correspond à une espérance, parfois réalisée : quelques-uns de ces élus prennent assez volontiers le train de Bruxelles. Surtout, la France abonde en éminents spécialistes du français aussi bien qu'en écrivains dignes d'être distingués et honorant notre Académie. Jean Cocteau fut l'occasion d'une séance de réception brillante avec présence de la reine. Mais, vingt jours plus tard, il entra à l'Académie française. Cette concurrence montre bien que notre compagnie s'éloignait de son originalité première, de l'internationalisme voulu par notre fondateur. La tendance semble freinée aujourd'hui.

Deuxième pays représenté : les États-Unis, avec six membres, dont Julien Green et Marguerite Yourcenar, pour qui je ne me plaindrai pas que l'Académie française les ait élus aussi, d'abord parce que nous l'avions devancée de loin, ensuite parce que ces auteurs avaient des titres particuliers à notre attention : Julien Green, en tant qu'Américain ; Marguerite Yourcenar, en tant que femme et aussi pour ses rapports particuliers avec la Belgique : née à Bruxelles d'une mère belge.

Ensuite, cinq Suisses. C'est à propos de l'un d'entre eux que s'est passé un glissement, une sorte de coup de force, dont je n'ai pas trouvé l'explication dans nos archives : le nombre des philologues étrangers, qui n'est pas déterminé par nos statuts et règlements, est passé de trois à quatre.

Ensuite, trois Italiens, deux Canadiens, deux Roumains. Monsieur l'Ambassadeur, je rappelle le nom de ces derniers : la princesse Marthe Bibesco, née à Bucarest, mais très tôt parisianisée, et Mircea Eliade ; j'ai vu dans nos archives qu'il a été question d'un troisième Roumain : Cioran ; quant à Ionesco, l'Académie française a pour une fois été plus preste que nous.

Dix pays sont représentés par un seul nom : dans l'ordre chronologique, le Danemark, les Pays-Bas, la Suède, le Portugal, le Pérou, la Chine, la Finlande, l'Australie, Israël et l'Algérie. Pour la Scandinavie, ce sont des philologues, car dans ces pays il y a une tradition remarquable dans les études prenant pour objets la langue française et la littérature française médiévale.

De telles traditions sont encore plus fortes et plus fécondes en Allemagne. Elle est pourtant absente dans notre Académie : à certaines époques, des raisons affectives ont dû jouer, mais la raison plus constante est que les philologues allemands utilisent souvent leur langue dans leurs travaux. Cela est vrai aussi des Anglais. J'ai à l'esprit des exceptions auxquelles nos prédécesseurs auraient pu penser ; pour d'autres pays aussi, notamment pour la Suisse. Quels que soient nos regrets, il faut laisser au hasard sa place.

L'Europe prédomine. L'Université ou la diplomatie expliquent les trois exceptions antérieures à 1999 : l'Australien spécialiste de Mallarmé enseignait à Cambridge et à Manchester ; le Péruvien et le Chinois étaient des diplomates liés à notre vieux continent.

C'est avec émotion que je rappelle nos dernières élections, toutes fraîches, puisque les réceptions officielles ne se feront qu'en 2000. Quel beau symbole d'une francophonie de paix et de compréhension mutuelle que de citer ensemble le grammairien israélien David Gaatone et la romancière algérienne Assia Djebar, porte-parole des femmes qui n'ont souvent comme perspectives que l'humiliation, la mort ou l'exil.

Cette francophonie-là, sans arrière-pensées de domination ou de profit, nous sommes heureux, Mesdames, Messieurs, de la vivre avec vous cette après-midi.

Je terminerai sur le rappel d'une autre après-midi symbolique, celle du 21 octobre 1970. La mérule avait vidé le palais de ses académies, exilant la nôtre dans un immeuble mal commode de l'avenue des Arts. Il reste peu de survivants de cette époque. Moi-même, j'étais là, non comme académicien, mais parmi les membres belges du Conseil international de la langue française, lesquels avaient été invités exceptionnellement en l'honneur d'un hôte illustre, Léopold Sédar Senghor, président de la République du Sénégal, mais aussi représentant de la poésie négro-africaine. Quel beau dialogue sur le thème *Francophonie et francité*, entre Maurice Piron, étudiant en linguiste observateur l'histoire de ces deux mots, et l'écrivain qui a contribué plus que personne à donner la vie à ces mots, à ces concepts, à leur donner la force d'une nourriture ! C'est, sous une autre forme, la même nourriture que nous sommes, Mesdames, Messieurs, appelés de nouveau à partager ensemble aujourd'hui.

Francophonie maghrébine : qualité et précarité d'une littérature

par M. Abdelaziz KACEM

Je voudrais, tout d'abord, remercier vivement l'Académie royale de m'avoir invité à sa prestigieuse tribune. Plus qu'une formule de politesse, c'est le témoignage d'un sincère sentiment de gratitude. N'est-ce pas une faveur insigne que de pouvoir se faire entendre par un auditoire aussi distingué ? M. André Goosse a eu en plus l'amabilité de me dispenser de la rigueur exigible dans pareils hauts lieux de la culture. Pas de nomenclatures, pas d'érudition. Il m'a même convié à évoquer ma propre expérience. Une manière de me faire comprendre que c'est l'écrivain et non le chercheur que l'on attend. Je me sens donc autorisé à vous livrer, l'exercice est périlleux, une causerie quelque peu échevelée où seule, peut-être, la digression permet de contourner, pour mieux les cerner, les incertitudes que m'inspire l'état d'une francophonie à la fois vigoureuse et vulnérable.

Issue d'un croisement accidentel, sinon d'un viol culturel, comme certains le pensent, la littérature maghrébine de langue française ânonne, dès le début du siècle, ses premiers balbutiements sous forme de gentils poèmes parnassiens, de contes populaires, de récits ethnographiques. Elle commence à s'affirmer dans l'entre-deux-guerres, mais l'état civil des lettres la fait naître aux alentours des années cinquante. Paradoxalement, cette littérature dont on attribue la paternité au colonialisme obtient ses lettres de noblesse en luttant contre son géniteur

présumé, et, bien que reconnue, elle reste à ce jour mal nommée¹.

Les critiques, ne sachant à quel saint la vouer, la disent « d'expression française », « d'écriture française », voire « de graphie française ». Dernière appellation en date : « littérature maghrébine d'impression française² ». Un critique algérien parle même d'une littérature « d'expression arabe mais de langue française³ ».

Cette définition serait bien étrange si elle n'était indirectement soutenue par André Miquel, éminent orientaliste et professeur au Collège de France, qui parle d'une « littérature arabe écrite en français ». Il est vrai qu'il prend soin de nuancer sa réflexion, le problème étant « de savoir les parts respectives de la France et du monde arabe qui composent cette littérature ». « Il y a », explique-t-il, « la langue entièrement française et le style qui, dans des proportions majoritaires, appartient certainement au langage français, mais qui, dans des proportions minoritaires, peut relever d'une certaine façon d'écrire en arabe transposée en français ; et puis il y a l'énorme champ des thèmes dans lequel les proportions sont à débattre. » André Miquel fait toutefois remarquer qu'aucun « auteur français n'aurait pu écrire ce qu'a écrit Tahar Ben Jelloun⁴ ».

Je pense, en ce qui me concerne, qu'au-delà de la communication immédiate, utilitaire et subalterne, toutes les langues, y compris la maternelle, deviennent étrangères. Dans un essai récent intitulé *De Gaulle et ses témoins, rencontres historiques et littéraires* (Bartillat, 1999), Philippe de Saint Robert qualifie l'auteur des *Mémoires* d'« écrivain latin de langue française » (*Le Figaro littéraire*, 11 novembre 1999).

Mal nommée, cette littérature, quoique bien écrite, est aussi mal lue. Un spécialiste de la question, Charles Bonn, écrit : « Le plus souvent, un lecteur français n'ouvre pas un roman maghrébin comme il ouvrirait un roman français ou américain. Il y cherche peut-être un dépaysement. Il y cherche surtout une information sur une société différente de la sienne. Information de simple curieux.

¹ Jean Déjeux, *Maghreb, littérature de langue française*, Arcantère Éditions, Paris, 1993.

² Habib Salha, communication faite à l'université de Fès, mars 1995.

³ Cité par J. Déjeux, p. 8.

⁴ André Miquel, interview dans *Magazine littéraire*, n° 251, mars 1988, p. 21.

Information, parfois, pour étayer une sympathie idéologique. C'est-à-dire que, bien souvent, il cherchera dans le texte autre chose qu'un plaisir uniquement littéraire... Il passe ainsi à côté de l'essentiel, c'est-à-dire le travail souvent très neuf de ces écrivains sur l'*écriture*. » Et Charles Bonn de se demander : « N'y a-t-il pas une sorte de paternalisme, derrière la bonne volonté politique, à ne pas voir dans les écrivains maghrébins autre chose que des porte-parole⁵ ? »

Néanmoins les intéressés eux-mêmes se plaisent à jouer ce rôle, d'où cette réflexion de Rachid Mimouni : « Comme la vérité n'est pas dite par la presse officielle, loin s'en faut, l'écrivain devient porte-parole⁶. »

Mal nommée, mal lue, elle est surtout mal aimée. D'abord, par certains éléments de sa propre famille. Nous pensons tout de suite, en l'occurrence, à Malek Haddad. Un peu plus d'un an avant l'indépendance de son pays, ce grand romancier algérien, dans une conférence faite à Damas, l'un des fiefs de l'arabité pure et dure, lance ce cri pathétique : « Je suis moins séparé de l'Algérie par les montagnes et les océans que par la langue française⁷. » Voilà donc un homme qui, au propre et au figuré, a trouvé son chemin de Damas.

Dans un colloque dirigé par le même Haddad sur le thème : *Le problème de la langue dans la littérature maghrébine contemporaine*, il persiste et signe : « Permettez-moi, dit-il, de me citer une fois de plus : “la langue française est mon exil”. Mais aujourd'hui j'ajoute : la langue française est aussi l'exil de mes lecteurs. Le silence n'est ni un suicide, ni un hara-kiri. Je crois aux positions extrêmes. J'ai décidé de me taire ; je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo⁸. »

Malek Haddad n'avait peut être plus rien à dire. Son quatrième et dernier roman, *Le Quai aux fleurs ne répond plus* (paru chez Julliard en 1961), titre d'emblée édifiant, consacre une faillite, une incommunicabilité annonciatrice du silence à venir. Cette décision ainsi motivée apporte de l'eau au moulin de ceux qui prônent l'arabisation totale. Si dur que soit le coup, les copains francophones se

⁵ Charles Bonn, dans *Magazine littéraire*, n° 251, p. 34.

⁶ Rachid Mimouni, interview dans *Jeune Afrique Plus*, n° 3, novembre-décembre 1989, p. 125.

⁷ Citation par T. Bekri, *Malek Haddad*, L'Harmattan, 1986, p. 178.

⁸ *Ibidem*.

sont pratiquement contents de prendre acte de cette désertion. En revanche, dans un article sur *L'avenir de la culture algérienne* publié dans *Les temps modernes* (n° 209, octobre 1963)⁹, Mostafa Lacheraf traite le malheureux repentini ainsi que Assia Djebar d'écrivains petits-bourgeois qui connaissent le moins bien leur pays et qui n'ont « comme public et comme juges que des critiques français », eux-mêmes ignorant « tout de l'Algérie ».

Cependant, malgré la persistance d'un sentiment de culpabilité chez les écrivains francophones, malgré surtout la pression des arabisants « nationalistes » qui voulaient, qui veulent toujours en finir avec « les séquelles culturelles » de la colonisation, la littérature maghrébine connaît un développement insoupçonné, et ce pour plusieurs raisons. Outre le fait que la décolonisation est un dossier classé, et que le français continue d'être enseigné dès l'école primaire, il y a lieu de souligner la résistance énergique des intéressés.

L'appartenance à une nation, à un pays, ne doit pas déboucher sur une ghettoïsation de l'intellect. Le Marocain Driss Chraïbi tranche net : « Je suis un écrivain d'expression française, un point c'est tout » (interview *Lamalif*, n° 2, 15 avril 1966). Cela ne l'empêche pas d'être rattrapé par le doute.

Pourquoi compliquer tellement les choses ? Tahar Djaout se pose la question : « Est-ce qu'un écrivain algérien n'est pas simplement de nationalité algérienne ? » (*Voix multiples*, Oran, n° 10, 1985, p. 85.) Et l'on se demande souvent pourquoi d'autres transfuges de langue, Julien Green, Beckett, Cioran et Ionesco, n'ont pas été confrontés à de telles considérations. Et le faux débat sur la « maghrébinité » s'éternise.

Tahar Ben Jelloun s'insurge à son tour, contre ces « douaniers » des lettres, ces « garde-frontières » de l'intellect, ces délivreurs de « certificats d'identité ». Il refuse de se « laisser piéger par le terrorisme qui consiste à vous dénier le droit d'écrire dans une langue plutôt que dans une autre ». Il affirme ne pas douter une seconde de son identité arabe et maghrébine, il n'a pas « la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de (son) écriture francophone ».

« Ceux qui me demandent d'écrire une langue arabe classique, ajoute-t-il, me demandent au fond de me taire, car ils savent pertinemment qu'écrire dans une langue que je ne maîtrise pas, je

⁹ *Ibidem*, p. 185.

produirai des textes médiocres, des textes indignes de la beauté de la langue arabe. » « Il faut écrire des textes beaux, exigeants, courageux. Cette priorité rend secondaire la question de la langue¹⁰. »

Qu'un écrivain vivant confortablement en France, loin de la furie identitaire, et dont l'œuvre est consacrée par un prix prestigieux, se sente obligé de justifier son choix, de réitérer son appartenance, est en soi très révélateur. Que dire alors de ses camarades qui se débattent à l'intérieur, le dos au mur ?

On ne saurait ne pas avoir une pensée forte et émue pour tous ces écrivains algériens condamnés à mort parce qu'ils sont franco-phones, iconoclastes sur les bords. Tahar Djaout tombe sous les coups des assassins ; Rachid Boudjedra, qui ose en plus se solidariser avec Salman Rushdie, doit entourer ses déplacements de mille et une précautions ; Rachid Mimouni meurt brutalement dans une semi-clandestinité. Il nous laisse, quant à ses convictions littéraires, un témoignage aussi lucide que désabusé : « En définitive », écrit-il notamment, « la littérature maghrébine de langue française est une littérature du fait accompli. Elle fut une prise de parole, et son essor a été contemporain du développement du sentiment national. Elle se perpétue en dépit de tous les arrêts de mort, mais sans qu'on parvienne à lui ménager un avenir ni même une situation. Marginale dans la littérature française, elle reste pour la littérature arabe une hérésie. À nous obstiner ainsi à crier notre fureur d'être, peut-être nous sera-t-il permis de faire un bout de chemin dans cette périphérie équivoque. Une parenthèse à vivre¹¹. »

Avec la montée de l'islamisme, la critique devient un véritable anathème. D'aucuns, sans être intégristes, n'ont aucun scrupule à invoquer la religion à laquelle ils croient si peu. Récemment, dans une série d'articles publiés dans un journal égyptien à large diffusion, un Maghrébin, professeur de philosophie de son état, désirent, apparemment, régler des comptes qui n'ont rien à voir avec la littérature, désigne à la vindicte publique ces intellectuels qu'il qualifie d' « aliénés » à la solde « de la France et du Vatican ». Autrement dit, ils ne sont pas seulement les laquais de l'ancienne puissance coloniale, mais ils constitueraient aussi une cinquième colonne manipulée par la chrétienté contre l'islam.

¹⁰ Tahar Ben Jelloun, dans *Magazine littéraire*, n° 251, p. 40.

¹¹ Rachid Mimouni, *Une littérature du fait accompli*, *Lamalif* (Casablanca), n° 147, juin-juillet 1983, p. 55.

À cet égard, et pour étayer ma démonstration, permettez-moi d'ouvrir une parenthèse. Elle n'est hors sujet qu'en apparence. Par les temps qui courent, quelques mots sur les rapports islam-Occident, ne seraient pas de trop.

Certes, sous l'impulsion de Jean-Paul II, le Vatican a élargi le champ du dialogue avec l'islam. On se souvient de la visite historique effectuée, en 1985, par le pape au Maroc, où, devant des dizaines de milliers de jeunes musulmans réunis pour l'occasion, au stade de Casablanca, Hassan II, avec beaucoup d'humour, se disait très heureux de recevoir en tant que « chef des infidèles, le chef des mécréants ». De part et d'autre, on a trouvé les mots fraternels propres à balayer des siècles de diffamation imbécile et d'incompréhension mutuelle. Mais il suffit qu'un dignitaire de l'Église s'avise de faire une déclaration intempestive sur l'islam pour que les vieux démons se réveillent.

Dans le sillage de Samuel Huntington, théoricien du prochain « choc des civilisations », le cardinal Paul Poupard, préfet du Conseil pontifical de la culture, donc très concerné par le dialogue interreligieux, lance, dans une interview au *Figaro* (du jeudi 30 septembre 1999, p. 12), un cri d'alarme où l'amalgame est à peine déguisé : « L'islam, déclare-t-il, ne se confond pas avec l'intégrisme islamique, mais il n'en pose pas moins à l'Europe et à l'Occident un redoutable défi, et, à l'espérance chrétienne, un problème grave. » La preuve, selon lui, c'est que les chrétiens « oublieront le carême, jugé ringard, mais seront intéressés, voire fascinés par le *ramadan* ». Ces propos, immédiatement récupérés par une extrême droite à court d'arguments, ont vite fait de conforter les thèses intégristes sur les croisades à venir.

Chaque fois qu'un tel dérapage se produit, c'est d'abord la francophonie qu'on moleste. Il y a, en la matière, une sorte d'alliance objective entre le marteau intégriste et l'enclume occidentale. Et c'est souvent dans cette forge infernale que l'écrivain maghrébin de langue française doit, tant bien que mal, façonner son caractère et son œuvre.

Peu d'observateurs occidentaux savent que l'islam n'est pas le moteur, mais le carburant de l'intégrisme. Il est vrai que l'islam a posé un grand défi à l'Occident au Moyen Âge, un défi qui permit à l'Europe de récupérer la philosophie grecque, d'assimiler les sciences dont l'Orient avait la maîtrise et d'enrichir les langues de

plusieurs centaines de mots d'origine arabe. Mais que peut aujourd'hui un islam « afghanisé », « talibanisé », c'est-à-dire soustrait aux lumières de son « Âge d'or », au temps des splendeurs de Cordoue et de Bagdad ? L'Europe est-elle devenue vulnérable au point d'avoir peur de quelques hordes de fanatiques qui se sont mis eux-mêmes hors de l'histoire ?

Franchement, entre le carême et le ramadan, il n'y a pas de quoi faire un ramdam. En revanche, j'aurais bien aimé voir Mgr Poupard expliquer à quoi jouent certaines puissances chrétiennes en abritant des intégristes irréductibles et particulièrement actifs. Un dignitaire de son niveau ne saurait ignorer qu'à Londres, devenue de facto capitale de « l'Internationale intégriste », des barbus de tous poils, à la barbe de *Scotland Yard*, commanditent, préparent, financent et justifient meurtres et attentats.

L'écrivain maghrébin sait qu'il exerce un métier à risques. Il l'aime très fort, cette mère patrie. Mais elle lui inflige, hélas ! des frères indignes, des plébéiens incultes qui tournent le dos à la terre pour faire main basse, les uns sur la cité, les autres sur le Coran. Pour comprendre la situation, deux essais sont incontournables : *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, de Mimouni¹², et *FIS de la haine*, de Boudjedra¹³.

Il y a un peu plus de quatre ans, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT), je lançais à travers le journal *Le Soir* (22 mars 1995), un avertissement : *Si l'intégrisme gagne, c'est le français qui perdra !* Je pensais alors à ces mines compassées de bien des politiciens européens qui persistaient à considérer comme un déni de démocratie l'annulation des élections gagnées par le FIS en Algérie, alors que, pour les intellectuels maghrébins, à l'exemple des républicains espagnols, il s'agissait d'un « NO PASARAN ! » En s'attendrissant sur ces longs couteaux mis au service des idées courtes, les politiques français donnaient l'impression que la francité se comportait, à son insu, en ennemi de la francophonie.

« *Francophonía* », terme suspect en arabe, sous la plume des inquiéteurs de l'authenticité, désigne moins l'utilisation du français que

¹² Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (plusieurs rééditions dont une en coédition maroco-tunisienne Eddif – Cérès Éditions, 1995).

¹³ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, Denoël, 1992.

la création en cette langue, la poésie et le roman en particulier. Car c'est par la littérature que l'on s'installe dans le système d'une langue. Ce n'est pas parce que je baragouine le français que je suis francophone, c'est parce que je l'écris.

Depuis l'accession du Maghreb à l'indépendance, ce sont des hommes issus de l'école française qui sont au pouvoir et qui, par conséquent, barrent la route à ceux qui ont été formés en Orient. Remplacer le français par l'anglais, comme certains le souhaitent ou le laissent miroiter aux Anglo-Saxons en vue de nouvelles alliances, équivaudrait à une automatique mise à l'écart des francophones.

Par ailleurs, aux yeux des intégristes, l'anglais est plus neutre que le français, où certains mots sont si chargés de sens et d'histoire qu'ils n'ont que des équivalents relatifs dans d'autres langues. Le français est dangereux parce que porteur de notions « honnies » telles que *droits de l'homme* ou *laïcité*, concept décrié en toute mauvaise foi, comme synonyme d'*athéisme*. Et puis, dans le monde arabe, contrairement à l'anglicisation, la greffe française est quasiment la seule à avoir engendré une littérature digne de ce nom, preuve que cette langue s'est bien installée dans notre inconscient.

Mais il y a lieu d'indiquer que des écrivains arabophones, souvent imprégnés de culture française, rejettent la langue de bois et sont, à leur tour, mis à l'index. Ils paient parfois de leur vie leur anti-conformisme. Des chaînes de télévision financées par les théocraties du Golfe dressent des listes impressionnantes d'écrivains « hérétiques » à ne pas fréquenter. Y figurent tous les noms dont la littérature arabe contemporaine légitimement s'enorgueillit. Le père de la modernité des lettres arabes, l'Égyptien Taha Hussein, mort pourtant il y a plus d'un quart de siècle, se voit aujourd'hui encore reprocher par les *Frères musulmans*, entre autres sacrilèges, celui d'avoir pollué les esprits par un occidentalisme aliénant. N'a-t-il pas fait connaître, n'a-t-il pas fait aimer à ses lecteurs arabophones, les œuvres des « mécréants » Mallarmé, Valéry et Gide, dont il a notamment traduit deux pièces : *Œdipe roi* et *Thésée*.

Il faut se battre pour survivre, mais il convient de ne pas se tromper d'adversaire. Aussi lorsque, peu avant sa mort, excédé par le harcèlement incessant des forcenés de l'arabisation, Kateb Yacine s'attaqua violemment à la langue arabe en tant que telle, il ne manqua pas de choquer les plus modérés. Ce coup de gueule intempestif nous coûta bien des sympathies.

L'hostilité manifestée par les conservateurs à l'endroit de la littérature maghrébine de langue française peut avoir des raisons politiques conjoncturelles ou même indirectes. Jacques Berque, l'homme des deux rives par excellence, soulignait naguère la « surprise ambiguë de la décolonisation » qu'était « l'essor » de cette littérature, « et cela, écrivait-il, dans les temps mêmes où une politique désastreuse nous coupait de l'Orient¹⁴ ». Mais cela est une autre histoire.

Religieusement et politiquement incorrecte, la littérature maghrébine dérange, provoque. Est-ce le désir de tout désacraliser qui anime la majorité des écrivains francophones ou est-ce que c'est dans la nature de la langue française que les mots finissent par prendre l'initiative pour dire l'imprononçable ? Toujours est-il qu'en raison de la censure, les œuvres maghrébines les plus libertaires n'auraient pu voir le jour si les maisons d'édition parisiennes n'avaient pas accepté de les publier.

Iconoclastes, les auteurs utilisant la langue de Voltaire osent écrire ce que leurs camarades arabophones osent à peine penser. À la question « Êtes-vous croyant ? » Rachid Mimouni répond : « Très peu. La religion m'intéresse uniquement comme phénomène social¹⁵. » Boudjera ne dissimule pas son scepticisme. Pareilles déclarations en terre d'islam équivalent à une apostasie, un péché irrémissible.

Pourtant, chacun à sa manière, l'Algérien Nabile Farès, le Marocain Khatibi, le Tunisien Garmadi, ont dit leur rejet de la « trame théologique » qui empêche la pensée et la langue arabes de renouveler leur tissu.

Tahar Djaout, dans son roman *Les chercheurs d'os* – il s'agit de parents à la recherche des ossements d'un fils ou d'un frère morts en martyrs, au cours de la guerre de libération –, fait dire à un paysan qui a squatté le logement d'un colon enfui : « Je me console d'avoir perdu un fils, mais je n'accepte pas de le perdre pour rien. Il faut que je prenne ma part des biens de ce monde pour que mon fils ne se morfonde pas dans cet au-delà auquel il ne croyait pas. Ils ne me font pas peur, ces messieurs croulant sous les galons qui veulent tout prendre pour eux¹⁶. »

¹⁴ Jacques Berque, *Mémoires des deux rives*, Éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 127.

¹⁵ Rachid Mimouni, interview, dans *Jeune Afrique Plus*, n° 3, p. 128.

¹⁶ Cité par S. Marzouki, dans (collectif) *Écrire le Maghreb*, Cérès Éditions, Tunis, 1997.

Ce paragraphe est triplement provocateur. Il désacralise les « martyrs », met en doute la foi qui, en principe, les avait galvanisés pour le combat, et dénonce enfin la rapacité des militaires issus de la révolution, le tout dans un village-cadavre, réduit à ses dimensions les plus squelettiques.

Même quand on évoque directement une affaire religieuse, on trouve le moyen de le faire sur un ton irrévérencieux. Citons encore Mimouni. Dans *L'honneur de la tribu*, lorsque le préfet, un vulgaire personnage, décide de remplacer le vieil iman de leur mosquée, il l'annonce aux villageois en ces termes : « Je m'en vais vous recruter un iman formé dans les meilleures universités (...) et dont la rhétorique (...) vous fascinera plus que le téton de la fille de Rabat¹⁷ ! »

L'écrivain maghrébin de langue française ne renie certes pas son appartenance à l'aire immense de la civilisation arabo-musulmane, mais c'est sur les pas du mystique Ibn Arabi qu'il entre souvent en islam, comme pour mieux braver les théologiens orthodoxes aux yeux desquels le mysticisme est une hérésie.

L'écrivain maghrébin s'octroie le droit et le devoir de pourfendre la stupidité et l'hypocrisie des dévots, de mettre à nu la corruption et la trivialité de ceux qui ne se sont « levés contre le colonialisme que pour le remplacer », de donner de la société rurale maghrébine l'image d'une révoltante misère matérielle et mentale.

La littérature maghrébine de langue française défie vigoureusement sa mort annoncée. Les écrivains n'y sont pas légion. Mais on compense la quantité par la qualité. La vraie question est : pour combien de temps encore ?

Les liens historiques avec l'ancien colonisateur sont, certes, plus solides qu'on ne le croit. D'ailleurs, la littérature maghrébine a largement contribué à la normalisation des rapports psychiques entre les deux rives. Ces liens reposent, du reste, sur un socle plus ancien et plus fort.

L'université de Tunis a organisé au cours des dernières années deux colloques internationaux consacrés à la littérature maghrébine francophone. Le premier, en 1993, a pour thème *Les racines du texte*

¹⁷ Cité par Nora-Alexandra Kasi-Tani, dans (collectif) *Les racines du texte maghrébin*, Cérés Éditions, Tunis, 1997.

maghrébin, le second, en 1995, est intitulé *Écrire le Maghreb*. Quarante communications au total y ont été présentées, dont deux ont traité d'un sujet à première vue sans relation avec la matière étudiée. Que viennent faire en effet Apulée et son *Âne d'or* à côté des Ben Jelloun, Boudjera et Khatibi ?

Depuis quelques décennies, certains historiens et hommes de lettres tunisiens entreprennent de mettre au jour le brillant passé latin de leur pays. Carthage, capitale de la Province africaine, devint dès le II^e siècle, au moment où Rome n'était plus qu'une province comme les autres, un foyer culturel particulièrement inventif. À Carthage, qui lui éleva deux statues de son vivant, Apulée (125-180), le plus grand auteur païen d'Afrique, menait une carrière d'écrivain et de tribun hors du commun. Son *Âne d'or* ou *les Métamorphoses* inaugure le fantastique en littérature. C'est un chef-d'œuvre universel où s'enchâssent, à l'orientale, plusieurs récits. L'épisode d'*Éros et Psyché* aura sur la notion d'amour en Occident une influence décisive. Honnête homme exemplaire de son époque, de « beaux esprits, écrit Jean-Louis Bory, devaient le comparer, beaucoup plus tard pour la grande souplesse de son intellect et l'universalité de ses connaissances, à Diderot¹⁸. » Or, tout comme les écrivains maghrébins d'aujourd'hui, cet homme pétri de culture gréco-latine, revendiquait dans son *Apologie* son appartenance exclusive à la terre natale, la Berbérie en l'occurrence.

Apulée est donc l'illustre ancêtre des écrivains maghrébins qui ont choisi d'écrire et de créer dans la langue de l'Autre. Mais il n'est pas le seul, le deuxième siècle finissant de voir naître à Carthage une nouvelle éloquence.

Bouleversé par les persécutions subies par les chrétiens, à Rome, l'avocat Tertullien (155-222), autre Tunisien avant la lettre, prend la relève des apologistes grecs, dont il parle parfaitement la langue. « Je me souviens de mon Homère », aime-t-il à rappeler. Mais il choisit d'écrire dans la langue de Virgile, celle aussi d'Apulée, de trente ans son aîné. Il crée ainsi la langue théologique des chrétiens d'Occident. Auteur de plus de trente traités, dont un chef-d'œuvre, *Apologeticum*, son style est flamboyant et ses néologismes dotent le latin de notions et de termes de base tels que *trinitas*, *sacramentum*, *persona*...

¹⁸ J.-L. Bory, préface de l'*Âne d'or*, collection Folio, Gallimard, 1975, p. 15.

Citerai-je encore un autre enfant du pays, que l'on peut considérer, pour ne retenir que le côté littéraire de son œuvre, comme l'inventeur de l'autobiographie ? Saint Augustin était sans doute, le plus grand écrivain de toute l'Antiquité chrétienne.

Cela pour en arriver à la conclusion que le Maghreb a une longue pratique du multilinguisme, qu'il a toujours été bien implanté dans son environnement, à la charnière de deux mondes. Le français y est adopté en tant que langue méditerranéenne porteuse d'idées et d'idéaux partagés. Elle nous sauve surtout de la soumission annoncée à une culture unique. Pour nombre d'entre nous, elle véhicule un nouvel hellénisme.

Des enquêtes faites sur l'état de la francophonie identifient le Maghreb comme « la région du monde où l'usage du français est le plus répandu en dehors des pays où il est langue maternelle¹⁹ ». La littérature maghrébine prolonge ainsi une tradition. Elle résiste vigoureusement à l'intimidation et aux tentatives d'ostracisme, mais je me garderais bien de répondre de sa pérennité. Sa survie dépend en grande partie de sa reconnaissance pleine et entière par la francophonie de souche, une reconnaissance impliquant une aide à l'édition, à la diffusion et un accès moins hermétique aux médias. Nous vivons à une époque où la médiatisation peut assurer une certaine immunité. Mais l'avenir dépend surtout de la qualité des programmes et de l'enseignement du français dans le Maghreb, où l'école affichait naguère sa fierté de former d'excellents bilingues. D'aucuns l'accusent aujourd'hui de ne fournir que des bi-bègues.

Les écrivains bilingues, dont je suis, sont peu nombreux. N'ayant pas l'excuse de la méconnaissance de la langue nationale, leur « trahison » ne bénéficie d'aucune circonstance atténuante. Un critique marocain, mécontent de voir de jeunes auteurs maîtrisant l'arabe choisir la langue de Molière, « pense que c'est là un phénomène pathologique, une aliénation beaucoup plus qu'une création artistique²⁰ ».

Mais quelle nécessité oblige des écrivains arabophones à se rabattre sur la deuxième langue ? Voici le surprenant aveu du Tunisien Salah Garmadi, poète et, de surcroît, professeur de linguistique arabe : « C'est, dit-il, par l'intermédiaire de la langue française que je me

¹⁹ Voir *Atlas de la langue française*, Éditions Bordas, Paris, 1995, pp. 85-86.

²⁰ Ahmed El Yabouri, *Reflets de l'hégémonie*, dans *Lamalif*, n° 194, décembre 1987, p. 71.

sens le plus libéré du poids de la tradition ; c'est là que, le poids de la tradition étant le moins lourd, je me sens le plus léger²¹. » Mais cette « légèreté » se surcharge chez lui de mots et de formules sentant tellement le terroir qu'il se trouve contraint d'adjoindre tout un lexique à son recueil (cf. *Nos ancêtres les Bédouins*, P. J. Oswald, 1975). On recourt souvent à ce procédé. D'aucuns y voit le souci inconscient de clamer sa fidélité à l'esprit de la tribu. La langue d'emprunt s'en trouverait quelque peu domestiquée.

Pour ma part, écrivant exclusivement en arabe jusqu'au sortir de mes vingt ans, je sentis en moi un trop-plein à la recherche d'une fissure ; une mienne amie francophone, flairant mon malaise, me suggéra de laisser l'initiative au premier idiome se présentant spontanément à la délivrance du hoquet de l'ineffable. Il convenait de faire feu de tout bois pour espérer arracher quelque diamant à la nuit de l'indicible. À vrai dire, mes premiers textes en français étaient des traductions de l'arabe. Des poèmes, les miens d'abord, auxquels ladite amie désirait justement accéder.

Ce faisant, j'ai assez tôt mesuré non seulement l'étendue de la trahison forcée du traducteur, mais aussi le côté caméléon des mots. Mon attachement à la poésie arabo-andalouse, qui a servi de modèle à la poésie occitane, a fait de moi un troubadour. Mais un troubadour vite pris dans les rets de Monsieur Teste. Je faisais part, un jour, de cette double attirance au regretté Roger Bodart. « Peut-être, me dit-il, parce que Valéry était un peu cathare. » Cette époustouflante indication ma fit courir jusqu'à Montségur. Auparavant, à Sète, je tins à me recueillir au Cimetière marin, où je crus entendre, mêlée au mugissement de l'automne, la voix chuchotant : « Cache ton Dieu ! Cache ton Diable ! » L'homme de Grenade que je suis et qui se veut celui de la Narbonne sarrasine, savait que la terre des troubadours correspondait au pays cathare. L'hérésie m'a toujours collé aux mots.

Le passage de l'arabe au français n'est pas, à proprement parler, chose rare. L'inverse est pour le moins insolite. Seul, parmi les écrivains confirmés, Boudjedra, qui connaît ses classiques arabes, l'a fait, mû par le désir d'accéder à un public plus large, mais sans reniement ni volte-face. Il va sans dire que nul ne conteste à l'arabe son statut de langue mère. Le français est, pour les grognons, une marâtre ; pour les neutres, une mère porteuse ; pour les mixtes dont je suis, une nourrice qui a fait de nous pour Villon d'imprévus frères de « lai ».

²¹ *Alif* (Tunis), n° 1, décembre 1971, p. 37.

À bien considérer ce débat épuisant, cercle vicieux où l'arabité tout entière tourne en rond, au gré d'un moi en mal de réajustement dans un monde sans repères, j'ai le sentiment qu'écrire dans la langue de l'Autre dénote peut-être une sorte de refus de rester en tête-à-tête avec l'identique, voire avec soi-même. C'est l'altérité qui rend possible le dialogue.

Mais l'Autre a aussi besoin de nous, qui pouvons lui servir de miroir, lui renvoyer une autre image de lui-même. La littérature maghrébine de langue française constitue également une extension de l'Occident. Hélas ! on constate que l'extrême droite, concédons-lui ce succès, a réussi à imposer au Français moyen, de quelque bord qu'il soit, une vision exclusivement hexagonale de son pays. On fabrique à tour de bras des œillères qui empêchent de voir même, pour parler prosaïquement, les retombées politiques et économiques de la francophonie. Il y a plus d'un quart de siècle, Georges Pompidou avait pourtant prévenu : « Si nous reculons sur notre langue, nous serons emportés purement et simplement. C'est à travers notre langue que nous existons autrement que comme un pays parmi d'autres²². »

Malgré le nombre des organismes chargés de la défendre et de l'illustrer, la langue française semble être vouée à la privatisation. Claude Hagège, dans son livre *Le français et les siècles*, affirme qu'en France « le budget de la francophonie, loin de s'accroître, ne cesse de se réduire en dépit des rhétoriques officielles²³ ».

Ayant du mal à passer l'éponge, l'Algérie aux blessures mal cicatrisées n'adhère encore à aucun organe de la francophonie. Pourtant c'est dans ce pays que se jouera l'avenir de la littérature maghrébine de langue française. On y assiste déjà à un renouveau en la matière.

Avant de perdre la bataille du maquis, l'intégrisme s'est rendu compte qu'il n'a pas gagné, tant s'en faut, celle qui visait à la domestication de la femme. L'histoire dira ce que la liberté et la modernité, en cours d'éclosion, dans la région, doivent aux sacrifices et à la vaillance de la femme algérienne.

Cela se traduit par la naissance d'une nouvelle littérature féminine de combat. Essais, témoignages et romans remettent en cause le Code de la famille ou « code d'infamie », militent en faveur de la

²² Cité dans *Atlas de la langue française*, p. 143.

²³ Claude Hagège, *Le français et les siècles*, Éditions Odile Jacob, 1987, p. 247.

laïcité, de la démocratie, la vraie, celle qui consacrerait les droits de la femme. On rejette déjà ce symbole de musellement qu'est le voile. Ce fichu foulard, soit dit en passant, n'a rien d'islamique. C'est la Perse païenne, une fois islamisée, qui l'a refile à la société arabe urbaine.

Cette nouvelle production littéraire constitue un regain de vigueur pour une francophonie haletante. Je citerai ce témoignage troublant qu'est *Une Algérienne debout* de Khalida Messaoudi (Flammarion 1995), deux romans édifiants : *Sans voix* de Hafsa Zinaï-Koudil (Plon 1997) et *La prière de la peur* de Latifa Ben Mansour (La Différence 1997).

J'ai, tout au long de cet exposé, mis l'accent sur le malaise sinon la difficulté d'être écrivain de langue française dans le contexte maghrébin actuel. J'ai commencé par évoquer le suicide littéraire d'un Malek Haddad dans l'impossibilité de se sentir chez lui au sein d'une langue d'accueil qui s'était pourtant offerte à lui sans réserve. Je terminerai sur une note plus positive. Il y a moins de deux ans, Bernard Pivot, dans un *Bouillon de culture* consacré à la littérature algérienne (avril 1997), posait la question : « Le français est-il pour vous une langue commode de résistance ? » Une nouvelle voix de la francophonie, le jeune écrivain Aïssa Khelladi, auteur de *Peur et mensonges* (Seuil 1997), répondit : « Le français est une langue qui permet l'affirmation de la subjectivité contre les vérités dogmatiques, les vérités toutes faites, l'affirmation du *je* qui s'autonomise par rapport au communautaire, au général. » Ainsi on passe du français comme exil au français comme refuge, comme asile linguistique. Plus que jamais, cette littérature qui dit sa peur avec une dignité exemplaire interpelle les deux rives.

Si stupides que soient les forces obscurantistes qui fulminent contre la francophonie, elles savent parfaitement que celle-ci fait obstacle à leur hégémonie. Elles accusent les francophones d'être à la solde de l'Occident. C'est faux ! Mais il est vrai qu'on ne parle pas innocemment une langue. Des sympathies se tissent entre locuteurs d'un même idiome. De part et d'autre, des prophètes du malheur s'accordent à annoncer le choc prochain des civilisations. La francophonie arabe, celle du Maghreb et du Liban, celle aussi de l'Égypte, plus discrète mais non moins réelle, constitue potentiellement une force d'interposition à même de favoriser le dialogue.

Je est un autre : défis de l'écriture sudiste

par M. Jacques MARX

« Mes tantes travaillaient l'argile (...). Lorsque les ustensiles sont secs, il faut les décorer. La terre glaise employée à leur fabrication est jaunâtre ou rouge. Les cruches, les pots, les jarres et en général tous les objets qui ne doivent pas aller sur le feu sont enduits d'une couche d'argile blanche qu'on frotte avec un galet. (...) C'est sur ce fond lisse, blanc et brillant, que Nana et Khalti font leurs dessins. Les larges ceintures, les losanges, les carrés et les cercles sont tracés en rouge avec un grossier pinceau de laine. Quant aux traits noirs, fins et droits, nul ne sait les tirer comme Nana avec des crins indisciplinés. Il faut une patience et une délicatesse de fée pour manier ce capricieux pinceau fait de quelques crins de mulet, ce cheveu flexible qui se tortille et promène un peu au hasard sa gouttelette noire sur une surface immaculée. Nana réussit les angles avec la précision d'un géomètre ; elle réalise d'élégants damiers, elle sertit dans un liséré infallible tous les gros dessins rouges plaqués par Khalti qui tient le pinceau de laine. Tout ce travail occupe mes tantes pendant le printemps.

L'été est le moment le plus favorable pour la cuisson. Elles n'ont pas besoin d'attendre. Le tex de bois est préparé depuis longtemps. Le jour de la cuisson est un grand jour. Il est fixé à l'avance avec la plus grande circonspection. Il ne peut être ni un jeudi ni un vendredi, car il ne faut pas contrarier le prophète. L'usage élimine le lundi pour des raisons obscures. De mémoire

de potière, les meilleures cuissons s'obtiennent le mardi ou le mercredi¹... »

Cette écriture sérieuse, appliquée comme l'objet même de la description – la fabrication des célèbres poteries kabyles aux décors symboliques que la tradition rattache à des rites cosmiques de fécondité – traduit d'abord une *ferveur* : celle d'un témoin pour son peuple et, au sens étymologique, d'un *ethno-graphe*, qui sut mettre en texte les travaux et les jours, sur cette terre aride mais éclatante, au pied des monts bleutés de la Djurdjura où, écrivait Albert Camus, la misère « mettait un interdit sur la beauté du monde² ». Du premier Camus, d'ailleurs, Camus l'Algérien, l'auteur des quelques lignes que nous venons de lire, fut l'ami et l'élève. C'est à lui, certainement, que pensait le chantre de *Noces à Tipasa* (1939) lorsqu'il déclara : « Je me sens infiniment plus proche de l'instituteur kabyle que d'un intellectuel parisien³. » Car Mouloud Feraoun appartenait à l'héroïque phalange des « instituteurs du bled » formés, à l'époque coloniale, à l'École normale d'Alger-Bouzaréah, et qui partirent en missionnaires dans les villages les plus reculés. Comme l'a raconté Feraoun lui-même dans son savoureux recueil *Jours de Kabylie* (1968), s'ils y furent d'abord reçus avec méfiance, bientôt il fut impossible de se passer d'eux. Écrivains publics, il leur fallait lire et écrire toutes les lettres adressées par leurs proches ou par les autorités administratives aux humbles *fellahs*, la plupart du temps analphabètes ; donner des conseils ; arbitrer les conflits ; soigner les malades... et, bien sûr, s'occuper des enfants :

Tel qui était venu sans enthousiasme, est devenu très vite un modèle. Il goûte les joies du bon ouvrier, il comprend qu'il est utile, il s'attache à ses enfants et n'est plus pressé de partir⁴.

Bon ouvrier : l'épithète ne dévalue pas l'écrivain maghrébin de langue française dont le roman – *Le Fils du pauvre* – est le plus lu, ne fût-ce qu'en raison de son exploitation pédagogique dans les manuels de français utilisés par le système scolaire algérien. Cet homme de bonne volonté, au destin tragique, tombé, dans la matinée du 15 mars 1962, à El Biar, sous les balles d'un commando de l'O.A.S., faisait partie de ces êtres comme Camus les aimait,

¹ Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, pp. 42-45.

² Dans les *Essais : Misère de la Kabylie*, Éd. Pléiade, Gallimard, p. 909.

³ Cité par Jean Daniel, « Mouloud Feraoun », *Preuves*, avril 1962, n° 1324, p. 2.

⁴ Mouloud Feraoun, *Jours de Kabylie*, Paris, Seuil, 1968, p. 136.

silencieux, fins et solides, accordés au « monde de pauvreté et de lumière » dont parle la préface de *L'Envers et l'endroit* (1937). Il ne croyait pourtant pas, au départ, à sa vocation et pensait que c'était à Emmanuel Roblès d'écrire un grand roman kabyle : mais l'auteur de *Montserrat* (1949) le convaincra de se lancer dans l'aventure romanesque, en liaison étroite avec les activités de ce qu'on appelle « l'école d'Alger », autour de la revue *Rivages*. Il y avait là non seulement Camus, mais aussi l'éditeur Charlot, Jean Grenier, Gabriel Audisio, et, bien sûr, Emmanuel Roblès, son compagnon d'études à Bouzareah, à qui Mouloud Feraoun écrivait, le 6 avril 1959 :

À mon avis un parallèle intéressant à établir était celui des écrivains d'origine européenne et ceux d'origine musulmane. Ce sont les premiers, Camus, Roblès, etc... qui par leur talent ont su nous ouvrir un horizon littéraire qui nous était fermé. Je n'avais jamais cru possible de faire véritablement entrer dans un roman un vrai bonhomme kabyle avant d'avoir connu le docteur Rieux [dans *La Peste*] et le jeune Smaïl [dans *Les hauteurs de la ville*]. Tu vois ce que je veux dire. Vous, les premiers vous nous avez dit : voilà ce que nous sommes. Alors nous, nous vous avons répondu : voilà ce que nous sommes de notre côté. Ainsi a commencé entre vous et nous le dialogue⁵.

Côté français, on sait ce qu'il advint de ce dialogue, et comment furent annihilés les espoirs de voir se concrétiser l'utopie généreuse rêvée par Gabriel Audisio dans *Jeunesse de la Méditerranée* (1935), merveilleux texte en prose, mais tout empreint de lyrisme solaire, qui disait la *mare nostrum* – la « merpatrie » – comme lieu de convergence et tentait de résoudre les contradictions coloniales dans l'expérience d'un humanisme nord-africain (dans une région dont tous les hommes se disent « frères »), nourri du mélange des peuples et des apports culturels riverains.

Côté kabyle, *Le Fils du pauvre*, premier roman maghrébin digne de ce nom, œuvre de consensus récompensée en 1950 par le Grand Prix littéraire de la ville d'Alger, avait pourtant prétendu faire vivre la flamme de cette espérance. En effet, ce livre modeste, sans emphase, sans effets de rhétorique, narrait, sur le mode linéaire du roman d'éducation classique – tel que nous le voyons figurer dans la tradition occidentale –, le parcours de Fouroulou Menrad (anagramme transparent !) échappant à l'humble condition de berger à laquelle il semblait promis de toute éternité, pour préparer le concours d'entrée à l'École normale. Le « fils du pauvre », c'était lui, Aït Chaâbane – le véritable nom de Mouloud Feraoun –, dont le père, après avoir trimé comme un gueux aux phosphates de

⁵ Mouloud Feraoun, *Lettres à ses amis*, Paris, Seuil, 1969, p. 154.

Gafsa, à Bône, dans le Constantinois, et dans la Mitidja, avait pris le chemin de la France une vingtaine de fois, pour finir au village natal, Tizi-Hibel, victime d'un accident du travail, avec une pension de 74,40 francs...

Par rapport aux relations de voyage de la période coloniale, que caractérisaient l'exotisme de convention et, dans le meilleur des cas, le préjugé esthétique « orientalisant », le roman apportait une nouveauté de taille : il faisait entrer l'homme maghrébin – celui qu'on appelait jusque-là l'« indigène » – dans les Lettres françaises. Avec Menrad, le lecteur découvrait l'intériorité d'une communauté rurale aux règles strictes des *kanouns*. Il se trouvait plongé dans les arcanes de la *karouba* – la famille au sens large – enserrant les individus dans l'écheveau serré des liens de consanguinité. Il n'échappait pas aux subtilités des procédures de conciliation menées par les anciens sur la *djema*, la place du village, où se réunissent les hommes pour prendre les décisions d'intérêt général, ou pour élire leur chef, l'*amin*. Dans cette sorte de parlement, alignés par paires, au pied des bancs, on parlait de tout, souvent même devant les gosses agglutinés par grappes ; de l'usine et du bistrot, de la France et de la prison, de la foire et des filles... la *djema* où l'on venait regarder en face son frère, son ami, mais aussi son ennemi !

Mais, surtout, le livre se présentait comme une confession, le narrateur relatant sa petite enfance sur le mode autobiographique, une nouveauté absolue au Maghreb, où parler de soi ne s'insère pas dans les codes socio-culturels reconnus. Pour Mouloud Feraoun, parler de soi, dire le *je*, c'était défier l'idéologie du mépris, briser l'anonymat des masses colonisées. Il sortait du groupe dont il était issu et, en s'isolant dans la fiction, il se présentait à la fois comme différent et représentatif : différent, dans la mesure où il rendait compte d'un monde intérieur qui avait échappé aux romanciers coloniaux ; représentatif, parce qu'il attestait en même temps de la solidarité le liant à son peuple. En outre, Fouroulou était appelé à exercer une fonction intellectuelle : il serait instituteur, et aussi écrivain, le roman reposant sur la fiction d'un *Journal* intime constitué par un gros cahier d'écolier auquel il était censé avoir confié ses pensées. Le choix de ce mode d'énonciation, inspiré de la tradition romanesque européenne – on a reconnu le *topos* du « manuscrit trouvé » – est exemplaire de la difficulté qu'éprouve l'écrivain acculturé lorsqu'il s'agit de représenter sa propre culture : il se montre tout en ne se montrant pas et minimise son rôle personnel,

qui est pourtant plus important qu'il ne le laisse paraître, tout en renforçant le décor documentaire de la fiction.

La pratique de l'écriture se présentait donc à la fois comme un progrès et comme une équivoque. Un progrès, puisqu'elle valorisait le personnage dans la gestion de ses rapports avec le colonisateur :

Au village, on ne le considérait plus comme un enfant. Son père, à tout propos, demandait son avis ; les oncles et les cousins l'invitaient aux réunions ; des gens venaient le consulter ou se faire écrire des lettres difficiles. On lui donnait de l'importance... (p. 119).

Une équivoque, dans la mesure où le fameux cahier d'écolier se satisfaisait des traits communs de la description ethnographique, c'est-à-dire d'un discours élaboré dans un espace *autre* que celui qu'il prend pour objet. De plus, le livre était exempt de toute vraie conclusion, le sort de Fouroulou dépendant entièrement de la réussite du concours d'admission, son père ayant prévenu qu'en cas d'échec, il rentrerait simplement à la maison...

À l'horizon du texte ne se profilait pas moins une proposition fondatrice : celle d'une écriture maghrébine libérant l'auteur et son public des contraintes de l'énonciation orale, qui est un acte purement circonstanciel et non reproductible. La tradition orale présentant des formes très diversifiées : légendes, énigmes, évocation historique de hauts faits de héros ou de personnages religieux importants. Faut-il rappeler à ce propos que l'identité maghrébine originelle n'est évidemment pas arabe, mais berbère, terme générique désignant une série de groupes ethniques occupant surtout les régions montagneuses – Kabyles et Mozabites, en Algérie, Rifains, Chleus au Maroc ? C'est au VII^e siècle que l'Islam s'implanta sur ces territoires ; dans ce Maghreb que les nouveaux arrivants nommèrent *El Maghreb Al Aksa* – « l'île de l'Occident lointain » (on pourrait presque traduire « far West » !). De fait, vue depuis La Mecque, l'Afrique du Nord était perçue comme un espace d'insularité entre l'océan Atlantique et la « mer » saharienne.

La conquête fut difficile, comme le narre l'impétueuse *Histoire des Berbères* du grand chroniqueur arabe Ibn Khaldoun (1332-1406). Aussi le roman maghrébin n'a-t-il pas oublié l'épopée de leur résistance, incarnée dans l'histoire de la Kahina, dite la « Jeanne d'Arc maghrébine ». Guerrière et magicienne, elle parvint à unifier les tribus (dont certaines christianisées) contre les Arabes et serait morte sur le champ de bataille, à la sortie du *djebel* Nechar en 700 ou 701.

Manifestement, la figure exceptionnelle de la « Reine des Aurès », belle et rusée, a fasciné les écrivains maghrébins. Nabile Farès, par exemple, romancier, mais aussi universitaire et auteur d'une thèse de doctorat sur la *Littérature orale*, a évoqué sa geste dans *La Mémoire de l'Absent* (1974), à travers un scénario relevant de toute une anthropologie mythique : le Maghreb y est présenté comme la terre de l'impossible royaume berbère, parce que la Kahina a adopté comme son fils un prisonnier arabe, Khaled, qu'elle a allaité symboliquement, et qui l'a trahi.

L'existence de cet amont identitaire forme le noyau irréfragable de la mémoire maghrébine, la *mémoire tatouée*, pour paraphraser le titre du livre qu'Abdelkhabir Khatibi publia en 1971 sous forme d'« autobiographie d'un colonisé ». Les premiers écrivains maghrébins furent évidemment tentés d'en proposer d'abord l'inventaire : Mouloud Feraoun lui-même, traducteur des *Poèmes de Si Mohand* (1960), un philosophe et mystique musulman du XIX^e siècle, ou encore Jean Amrouche, le type même de l'écrivain maghrébin acculturé, qui avait recueilli de la bouche de sa propre mère, Marguerite Taos, les textes recueillis et traduits dans ses *Chants berbères de Kabylie* (1939). La présentation du recueil les faisait naître de « la nuit des mères », une notion profondément inscrite dans l'imaginaire maghrébin, qui identifie couramment la terre-mère et la nuit, ombres protectrices contestant le soleil dur de l'assimilation.

En réalité, le substrat berbère a fourni à la littérature maghrébine écrite de langue française de nombreux éléments signifiants : mots dialectaux, bien sûr, renforçant le réalisme documentaire à travers le filtre de l'exotisme ; thèmes et motifs, images, qui sont parfois de simples transcriptions lexicales savantes ou des stéréotypes culturels et religieux, comme ce « moustique qui but la mer » dans *Soleil arachnide* (1969) de Khaïr Eddine, version chleule du passage de la mer Rouge par les Hébreux.

D'autres éléments paraissent plus structurels. On pense en particulier aux formes stéréotypées des poèmes géographiques, fréquents dans la poésie chleule du moyen Atlas, dont le modèle courant est l'élégie amoureuse énumérant tous les obstacles – montagnes, rivières, localités géographiques – séparant les amants⁶. Les motifs de la déambulation, de l'émigration, de l'errance sont, bien

⁶ Voir l'inventaire d'Henri Basset et P. Galand-Pernet, *Recueil de poèmes chleuhs*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 240-244.

entendu, prénants dans la littérature maghrébine écrite. C'est Mohammed Dib prêtant voix au souffle révolutionnaire descendant des *djebels*, dans le superbe recueil de 1961, *Ombre gardienne*, qui parut préfacé par Aragon :

Je marche sur la montagne
Où le printemps qui arrive
Met des herbes odorantes ;
Vous toutes qui m'écoutez,
Quand l'aube s'attendrira
Je viendrai laver vos seuils

Et je couvrirai de chants
Les ululements du temps
(...)
Femmes fabuleuses qui
Fermez vos portes, rêvez

Je marche, je marche :
Les mots que je porte
Sur la langue sont
Une étrange annonce
(...)
« La menthe nouvelle a fleuri,
le figuier a donné ses fruits
finisse seulement le deuil »

Au temps des supplices, toi seule
Fille de lavande au cœur sombre
Toi seule peux chanter ainsi
(...)
Étrange est mon pays où tant
De souffles se libèrent,
Les oliviers s'agitent
Alentour et moi je chante :
— Terre brûlée et noire
Mère fraternelle,
Ton enfant ne restera pas seule
Avec le temps qui griffe le cœur ;
Entends ma voix
Qui file dans les arbres
Et fait mugir les bœufs
(...)
Mère fraternelle,
Les femmes dans leurs huttes
Attendent mon cri
(...)
Moi qui parle, Algérie,
Peut-être ne suis-je
Que la plus banale de tes femmes
Mais ma voix ne s'arrêtera pas

De héler plaines et montagnes
Je descends de l'Aurès
Ouvrez vos portes
Épouses fraternelles⁷

C'est Assia Djebar – que votre compagnie vient d'accueillir dans ses rangs – disant, dans *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962), l'exaltation d'une militante rejoignant le maquis : « Elle pense : la montagne ! je vais à la montagne ! et il lui semble que chaque pas la rapproche de l'instant où elle fera face à cet être immense, tranquille de force collective, de richesses et de chants. »

Et c'est, dans *Harrouda* (1973) de Tahar Ben Jelloun, qualifié par son auteur lui-même d'« itinéraire sémio-lyrique », la transhumance menant de la ville sainte, Fass – projection littéraire de la cité de Fès – vers la mer, vers la cité portuaire : *Tanger-la-Trahison*, la Tanger de Jean Genet, cosmopolite et corrompue. Fès, quant à elle, la perle de la dynastie des Mérinides, en raison de sa fondation par un descendant du Prophète, a toujours bénéficié d'un statut particulier dans la civilisation islamique. Dans *Harrouda*, elle est donc la ville *blanche*, nimbée de tous les signes autorisés par la société marocaine traditionnelle, induisant une série d'épithètes signifiantes – la djellaba immaculée du maître d'école, « tissée par l'innocence des vierges » (p. 22) ; le vêtement de l'Ancêtre fondateur, Moulay Idriss, surgi devant le « drapeau blanc du vendredi » (p. 53) ; *Harrouda* elle-même « traversant la ville dans sa transparence » (p. 16) :

Fass élue par le prophète !
Il l'aurait nommée sur son cheval la nuit du Mirage.
La parole de Mohammad tomba sur ce territoire,
tache blanche en germes et grains d'intelligence. Elle
fut retenue par les mémoires ancestrales et devint
berceau (creuset) des passions (p. 82).

L'allusion à la « tache blanche en germes d'intelligence » issue de la parole du Prophète – entendons le discours fondateur de Fass – nous rappelle que le caractère spécifique de l'arabité découle d'abord d'une pensée *sacrée*. Dans *Harrouda*, celle-ci se manifeste au travers d'un système de signes, associés à la blessure, à la fracture : « au commencement était la mutilation » (p. 42), constate le texte, dans un passage évoquant la circoncision, mais qui accueille des connotations symboliques relatives à la déchirure de l'identité.

⁷ Voir surtout « Sur la terre, errante », dans *Ombre gardienne*, Paris, Sindbad, 1984, pp. 26-27.

Cette notion de déchirure paraît essentielle. La littérature arabe classique est inséparable de la langue-mère, qui ne connaît pas la dichotomie langue / parole, et comporte une introversion fondamentale revenant à la permanence immuable des racines. Dans ce contexte, selon certains commentateurs, toute poésie arabe qui ne serait pas écrite dans la langue-mère serait nécessairement une tentative de compensation visant, par la magie du Verbe, à « penser l'impensé⁸ ». Mais, au Maghreb, l'arabe classique a longtemps été peu pratiqué, en dépit d'une politique systématique d'arabisation visant notamment à créer des liens avec l'élite intellectuelle du Moyen Orient – du Machrek – en vue d'encourager l'émergence d'une solidarité arabe embrassant, par exemple, la cause palestinienne, et confinant du même coup l'identité berbère dans une culture de revendication. Quant au français, réalité de fait héritée de la situation coloniale, il s'est maintenu, lui, dans un rapport complexe de compétition avec l'arabe classique parlé et écrit (par une élite intellectuelle infime), ou avec l'arabo-berbère.

Cette situation complexe fait mieux comprendre la nature de la faille identitaire majeure marquant la conscience de l'écrivain maghrébin, dont la relation avec la langue française a toujours été à la fois privilégiée et douloureuse. En effet, comme l'a montré l'écrivain tunisien Albert Memmi dans cette remarquable psychanalyse du colonisé qu'est le *Portrait du colonisé, suivi du portrait du colonisateur* (1957), la situation de bilinguisme colonial entraîne, certes, la participation à deux cultures, mais qui sont inévitablement situées dans un rapport conflictuel. Or, dans le conflit habitant le colonisé, c'est la langue maternelle qui est la moins favorisée, alors qu'elle contient la charge affective la plus forte, celle où s'expriment les sentiments, les fantasmes de l'enfance, les passions et les rêves, tout ce qui contribue sans doute à structurer la personnalité, mais appartient aussi en propre à l'expression littéraire, singulièrement poétique. On comprend mieux, dès lors, les déclarations de certains écrivains maghrébins, comme Jean Amrouche, par exemple, avouant : « Je parle le français, mais je pleure en kabyle. »

Né comme Feraoun en Kabylie, mais dans une famille christianisée parlant couramment le français, et élevé par les Pères blancs, Amrouche fit une brillante carrière à l'Office de radiodiffusion française, qui lui avait confié la responsabilité d'émissions

⁸ Sur la problématique évoquée ici, voir Khaled Fouad Allah, *Culture et écriture. Essai d'analyse sémiotique de la littérature maghrébine*, Udine, Industrie grafiche del bianco, 1985.

littéraires auxquelles participèrent Paul Claudel, André Gide, François Mauriac. Brillant essayiste et militant fougueux appelé à jouer le rôle d'intermédiaire entre le général de Gaulle et Ferhat Abbas, cet « homme-frontière », que tourmentait l'obsession d'une dramatique dualité, avait intensément vécu le drame de l'acculturation, et posé la question fondamentale qui ne cessera de hanter la conscience littéraire maghrébine : comment retrouver ses origines, comment « habiter son nom » ? L'interrogation était lancinante ; elle figurait au centre du recueil poétique de 1937, *Étoile secrète* (l'étoile, qui figure sur le drapeau algérien, est un symbole pertinent dans la culture du Maghreb) :

Ah ! dites-moi l'origine
Des paroles qui chantent en moi (p. 39).

La perte de la langue a donc d'abord fait de l'écrivain maghrébin l'orphelin de son propre destin, et généré un espace d'exil intérieur, qu'a parfaitement défini Malek Haddad, directeur au ministère de l'Information et de la Culture de la république algérienne, de 1968 à 1972 :

Je puise ma chanson dans la rue des Arabes
Au parchemin de mon exil
Chacun de mes poèmes
Est écrit par un autre
(*Écoute, et je t'appelle*, 1961).

L'ambivalence culturelle occupe le centre de la création littéraire au Maghreb, et Pierre Emmanuel en soulignait encore l'équivoque, en préfaçant en 1983 le beau recueil d'Abdelaziz Kacem, *Le Frontal*, qui nous fait partager une interrogation existentielle perturbante :

Pourtant bien avant ma naissance
La plaine a clos le cycle de ma transhumance
À l'insu de moi-même
Je suis parti pour ne plus revenir
J'ai donné au simoun mes turbans de migraine...⁹

On ne s'étonnera donc pas de constater qu'à la source même de la littérature maghrébine de langue française, le dire de l'arabité par le truchement d'une écriture occidentale ait fait figure d'une sorte de bâtardise, qui prend la forme concrète de l'acculturation. L'héroïne du célèbre roman de Kateb Yacine, *Nedjma* (1956) – mot qui signifie *étoile* ! – est d'ailleurs une bâtarde, fille d'une Française

⁹ Abdelaziz Kacem, *Le Frontal*, Maison tunisienne d'édition, 1983, p. 20.

d'origine juive et de plusieurs amants qui se la disputent. Le mystère planant sur ses origines fait d'elle et l'épouse de son frère, et la sœur de son amant : un schéma endogamique bien connu de l'ethnographie maghrébine, mais interprété ici comme refus du brassage social, préservation de l'identité et refuge dans la chaude épaisseur du sang tribal¹⁰. La trame narrative elle-même encadre une stratégie défensive que l'on retrouve à l'échelle de l'ensemble de la production écrite maghrébine, dans la mesure où l'on voit certains écrivains cesser d'écrire en français, au nom d'une logique de l'identité postulant la cohérence idéalisée de l'espace, de l'histoire et de la langue. Cette même logique a également conduit certains critiques¹¹ à signaler la littérature maghrébine de langue française comme un vestige du colonialisme, une « littérature sans avenir », ou « de transition », appelée à être remplacée tôt ou tard par la littérature de langue arabe.

Outre que le diagnostic semble démenti par les chiffres – les auteurs se sont en effet multipliés, leurs œuvres ont largement pénétré dans les collections de poche, et certains d'entre eux (Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Rachid Boudjedra) sont connus d'un public étendu –, des facteurs structurels confirment le dynamisme extraordinaire d'une écriture qui apparaît comme un effort à la fois pathétique et fécond en vue d'affirmer la différence au sein d'une francophonie multiculturelle, dont l'espace de référence ne peut être qu'instable, problématique.

Le premier de ces facteurs concerne l'exploitation littéraire de la langue française elle-même. Bien entendu, les écrivains maghrébins en situation d'acculturation n'ont pas manqué de légitimer leur entreprise en faisant preuve, sur le plan de l'écriture, d'une attention à la langue qui, dans certains cas, confinait à l'hypercorrectisme – une caractéristique d'ensemble de la production francophone, comme le montre le cas de la Belgique, patrie des grands grammairiens¹² ! Écrire correctement, ne pas faire de fautes, c'était l'obsession majeure du « Fils du pauvre ». Mais pourquoi persister

¹⁰ Sur le thème de la bâtardise dans le roman maghrébin, voir Jean Déjeux, « Littérature maghrébine d'expression française : le regard sur soi-même : Qui suis-je ? » *Présence francophone*, 4 (1972), pp. 57-77.

¹¹ Par exemple Zaghoul Morsy, né à Marrakech en 1933, professeur de littérature française à l'Université de Rabat, auteur du recueil poétique *D'un soleil réticent* (1969).

¹² Sur cette question, voir Lise Gauvin, « La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° spécial « Situations de l'écrivain francophone », (1990-1991), pp. 83-100.

à copier l'Occident, à lui emprunter des formes inadaptées à l'expression d'une culture différente de celle de la France ? Comment « dire le Maghreb » dans la langue de Stendhal ?

Le constat ne pouvait être que de carence, ainsi que l'explique Mohammed Dib dans une réflexion confiée en 1976 aux *Nouvelles littéraires* :

Je n'écris pas comme un Français. Il y a dans mes livres un autre ton, certaines images, certaines hantises qui n'appartiennent pas au monde chrétien et français. Et c'est un de mes problèmes : j'ai une façon de voir les choses et d'écrire décalée par rapport à ce que perçoivent les lecteurs français.

Le résultat, ce fut la mise en place, dans les années soixante, particulièrement autour du poète marocain Abdellatif Laâbi et de la revue *Souffles*, d'un discours d'effraction organisé – plus exactement « désorganisé » - autour de la parole délirante. S'inspirant d'un roman de l'écrivain malien Yambo Ouologuem, Laâbi se fit le propagandiste d'un « devoir de violence »¹³ axé sur la subversion de la langue française, la désarticulation de la syntaxe, le mélange des catégories grammaticales, le refus de toute ponctuation ; bref sur une série de procédures de disjonction définissant ce que Mohammed Khaïr Eddine appelait le « Moi sudique » :

Sudique
comme qui dirait ma terre ma vie comme
qui partirait en voyage par les lavandes et les
fougères
des monts du lointain vêtus de soleil
Sudique Ma patrie Mon Simoun raflant
de ma mémoire le doute fatal et de mon ombre
la facétie des horoscopes Sudique Torrentielle
velours sur quoi griffonne mon aventure¹⁴

Sudique lourde et transie sous ton fardeau de lauracée
(...)
Sudique épelant des noms de chemins et de fruits
Quand le nopal
derrière un mur de galets
balance sa silhouette de femme et de criquet (...)
Sudique
percée d'oubli et de rocs violets¹⁵

¹³ D'où le titre de l'essai de Marc Gontard, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

¹⁴ *Agadir*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, p. 28.

¹⁵ Dans *Ce Maroc !* (1975), cité par Claude Raynaud, *La Poésie marocaine*, Bruxelles, Ligue de l'Enseignement, 1988, p. 23.

Souffles entendait, par la transgression de l'écrit, retourner aux sources de l'oralité, dans le cadre d'une sorte de fiction orale qui devenait la parabole d'une non-écriture, d'une *méécriture*, pour reprendre une expression de Denis Roche. Insistons, à ce propos, sur le caractère vestigial de l'oralité en général. Par définition, l'oralité maghrébine est composée d'*épaves* d'un savoir perdu. Mais c'est aussi un savoir anormatif, situé en dehors de la culture lettrée, en liaison avec les zones obscures de la conscience. C'est ce qui explique que la poésie marocaine utilise souvent la tradition orale comme prétexte à la résurgence du refoulé : parole-délire, parole-jeu, parole-folie disant les fantasmes d'un imaginaire halluciné, digne de Lautréamont : le « soleil-arachnide » chez Khaïr-Eddine ; le « ciel de cyanure » dans *La mille et deuxième nuit* (1975) de Mostafa Nissaboury. Dans toutes ces manipulations, la matière verbale a une importance majeure : paroleries, répétitions, glossolalies suscitant la réémergence de l'inconscient dans un discours paroxystique, à la limite de l'incohérence, comme le clame Khaïr-Eddine dans l'étrange poème de *Soleil Arachnide*, qui porte le titre « Annigator » :

c'est un rêve à peau d'iule il me chevauche
fascine mon ombre c'est un flet une hanche àcre
son sang pose mon corps sirocco
sur une bouche cendrée sur l'encre
C'est un jet de terreur irremplaçable un oiseau foreur avec
toutes les feuilles qui l'accompagnent en délire
dans les rapides où les tonnerres larguent nos ciseaux¹⁶

Le deuxième facteur peut être identifié comme l'aliénation littéraire résultant de la pénétration dans la culture maghrébine du genre romanesque, qui n'a guère de tradition dans le monde arabe, où il n'est pratiqué, depuis les années vingt, que dans l'optique d'une imitation de l'Occident. Là aussi, la littérature maghrébine de langue française se démarque, en refusant d'emblée les structures narratives conventionnelles, comme on le voit dans *Nedjma*, roman fondateur dont la structure d'ensemble était assez sophistiquée : suppression de l'unicité du point de vue, modalités d'énonciation différentes, les personnages principaux devenant successivement narrateurs de la même histoire, etc. En outre, sur le plan du contenu, il y était sacré, le mont Nadhor, au-dessus de Constantine, jouant le rôle de « Colline inspirée » renfermant l'identité originelle de la nation, mais où les personnages n'accèdent qu'en rêve. Kateb

¹⁶ M. Khaïr-Eddine, « Annigator », dans *Soleil Arachnide*, Paris, Seuil, 1969, p. 49.

Yacine semblait suggérer que les actes les plus significatifs de l'identité islamique n'avaient pas lieu... À l'Orient romanesque convenu de la tradition exotique, il opposait un Orient incertain, problématique, un *Orient qui désoriente*...

Rien de plus significatif que les réactions de la critique et des lecteurs de l'époque, qui allèrent dans des sens radicalement contradictoires. D'une part, dans un *avertissement* liminaire, les éditeurs de 1956 expliquèrent au public français – principal destinataire – l'étrangeté textuelle de l'œuvre en la rattachant à la conception spécifiquement *arabe* d'un temps non pas linéaire mais circulaire, le passé et le présent se confondant ici dans le flux de l'éternel retour. En d'autres termes, une fois de plus, en choisissant le modèle ethnographique, on cherchait à gommer l'anomie de cette écriture déconcertante en la cachant derrière un exotisme de contenu censé l'excuser. D'autre part, les lecteurs et la critique mirent en évidence l'appartenance supposée du livre au Nouveau roman, puisqu'en effet, la plupart des procédés employés par Kateb Yacine (dont le célèbre « monologue intérieur ») rappelaient les nouvelles formes romanesques des années 50-60. La contradiction est flagrante ; tantôt on cherchait à situer le roman dans une extériorité radicale (« exotique ») indépendante de la tradition littéraire française ; tantôt, on cherchait au contraire à l'ancrer dans un mouvement littéraire issu de la métropole.

Or, ce que l'auteur de *Nedjma* avait voulu faire, c'était bien dire un espace culturel algérien qui n'avait pas encore été dit par un Maghrébin, ou qui n'avait jamais été dit en français que dans des discours exotiques ou anthropologiques dont le centre était ailleurs qu'au Maghreb. Kateb Yacine avait parfaitement compris que le travail de l'écrivain, dans un contexte où les formes d'expression étaient imposées de l'extérieur, consistait d'abord à inventer le langage de l'identité. Justement, dans *Nedjma*, la production du sens ne venait pas de l'environnement culturel, mais de l'écriture elle-même.

Ce sera ma conclusion : la spécificité de la littérature maghrébine en français résulte bien – ses chances de survie aussi – de l'écriture, et de l'écriture seule, non de sa capacité documentaire et de l'exotisme de pacotille qui, chez certains, la dénaturent. C'est dans la tension même d'un « entre-deux-langues violent¹⁷ » que se manifestent et son irrégularité foncière et son originalité. Il ne s'agit

¹⁷ Charles Bonn, « L'irrégularité de l'écrivain maghrébin francophone », *Revue de l'Institut de sociologie*, 1990-1991, p. 138.

pas d'une écriture de conformité, d'allégeance, mais de crise, de conflit, de *djihad* en quelque sorte, si l'on veut bien considérer cette notion – très galvaudée – comme une marque essentielle d'intériorisation, d'introspection.

Sans doute, ce dont il s'agit, c'est d'affirmer la différence, comme le fait Tahar Djaout dans un roman au titre significatif, *L'exproprié* (1981) :

Monsieur le missionnaire, je suis de l'autre RACE ; celle des hommes qui portent jusqu'aux tréfonds de leurs neurones des millénaires de soleil.

Pourtant, dans les textes que nous ont livrés les écrivains maghrébins – des textes où rien ne va jamais de soi – on ressent partout le combat avec l'ange, cette fatalité qui n'est cependant pas maghrébine, mais universelle, et qui fait que *tout écrivain doit toujours trouver sa langue dans sa langue*, puisque, nécessairement, toute langue est toujours étrangère pour celui qui écrit.

Il n'est peut-être pas nécessaire de penser que les écrivains ont deux patries, celle où ils sont nés, et celles où ils vivent ; mais il serait plus juste de dire qu'ils n'ont qu'une patrie, celle de leur écriture. Ici, en plus, il faut conquérir la langue de l'Autre, exercice difficile, incertain, d'où découle chaque nouvelle lisibilité. En ce sens, l'écrivain maghrébin n'est, finalement, pas si différent de ses confrères occidentaux ; comme lui, il est ce nomade dont parlait Peter Bowles, qui fait partie intégrante de chaque personnalité littéraire, qui n'a pas d'identité personnelle, et se reconnaît toujours autre. Croyons-en Tahar Ben Jelloun, qui nous dit, dans *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* (1976) :

« J'écris pour ne plus avoir de visage. J'écris pour dire la différence. La différence qui me rapproche de tous ceux qui ne sont pas moi, de ceux qui composent la foule qui m'obsède et me trahit. Je n'écris pas *pour* mais *en* et *avec* eux. (...) Le mot et le verbe sont ce par quoi je réalise la non-ressemblance et l'identité. Communiquer, pour moi, c'est aller aussi loin que cette différence est perçue. Je la perçois et la vis à mesure que la déchirure fait son chemin dans un corps, dans une conscience (...). Je me donne à l'équivoque tremblement des mots, dans la nudité de leurs limites, et j'affronte ce qui reste. Peu de chose. Me reste la survie de la parole libre et consommée. »

COMMUNICATIONS

Paul Claudel et la Bible

*Communication du R. P. Lucien GUISSARD
à la séance mensuelle du 11 septembre 1999*

En juin 1998, a été publié à Paris, chez Gallimard, un ouvrage intitulé : *Le poète et la Bible*. Il contient les commentaires que Paul Claudel a consacrés à des textes de la Bible, entre 1910 et 1946 (il est mort, vous le savez, en 1955). Ce n'est donc pas une étude sur la manière dont Claudel a utilisé les éléments empruntés à la Bible dans l'ensemble de son œuvre littéraire, par exemple ses pièces de théâtre ou les *Cinq grandes odes*, ou les 1 500 citations bibliques qu'on a dénombrées dans son *Journal*. Une telle étude est légitime et instructive ; ce n'est pas l'objet de l'ouvrage en question. Une autre étude serait l'examen comparatif de la manière dont divers écrivains ont recours à la Bible, ce qui pourrait amener à voir comment André Gide se sert de références bibliques, et d'abord dans l'intitulé de ses livres, pour en tirer des interprétations qui n'ont presque rien de conciliable avec celles de Claudel.

Dans *Le poète et la Bible*, nous avons une édition critique, au sens technique du mot : 400 pages de notes et variantes pour environ 2000 pages en tout. Trois collaborateurs ont mené à bien cette entreprise de grande envergure : l'établissement et l'édition des textes de Claudel ont été assurés par Michel Malicet, avec la collaboration de Dominique Millet et de Xavier Tilliette. Sur ces trois spécialistes de Claudel, le grand public ne connaît probablement rien. Je puis préciser que Xavier Tilliette est Jésuite, qu'il a un nom dans la critique littéraire française, comme ses deux confrères plus anciens : André Blanchet et Louis Barjon, qui ont compté, avec Mgr Charles

Moëller, parmi les connaisseurs de la littérature contemporaine dans ses rapports avec le spirituel, et très spécialement le christianisme. Xavier Tilliette poursuit dans leur lignée, en creusant surtout du côté de la philosophie¹. Michel Malicet, qui a écrit la préface du volume *Le poète et la Bible*, est l'auteur de *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel* (trois volumes, Éditions Belles Lettres, 1978-1979) et cette lecture trouve écho dans ladite préface, avec l'avantage d'un éclairage peu usité et le léger inconvénient, selon moi, de déplacer le sens que doit avoir la préface d'un tel recueil et d'un travail collectif. Dominique Millet-Gérard a publié, entre autres, *Le prêtre, le pécheur et le poète*, méditation sur le roi David (revue *Foi et Vie*, vol. XC, n° 5, septembre 1991) ; et je signale encore, du même : *Le style « incorrect et savoureux » de l'exégèse claudélienne* (Éditions l'Âge d'homme, 1997). Cette équipe, qui a droit à tous les éloges, rend hommage à un pionnier : Jacques Petit, dont l'ouvrage *Claudiel, lecteur de la Bible* fait autorité (Archives Paul Claudel, n° 13 ; Lettres modernes, 1981).

Venons-en à Claudel. Il nous a laissé six récits de sa conversion : dans la *Lettre à Frizeau* (1904) ; *Magnificat* (la troisième des *Cinq grandes odes*, 1910) ; *Ma conversion*, dans *Contacts et circonstances* (1913) ; *Lettre à Henry Reynaud sur le chant religieux* (1940) ; *Le 25 décembre 1886, poème* (1942) ; *Emmaüs* (1949). Il raconte que, le soir même de Noël 1886, après l'évènement de Notre-Dame de Paris, il voulut lire la Bible et prit un exemplaire donné à sa sœur Camille par une amie, allemande et protestante : Laetitia de Witzleben. Il lut, dit-il, l'épisode évangélique des disciples d'Emmaüs et le livre des *Proverbes*. Quelques mois auparavant, il avait découvert Arthur Rimbaud, celui qu'il a surnommé « le mystique à l'état sauvage », qui le libérait du « baigne matérialiste » et lui donnait « l'impression presque physique du surnaturel ». Claudel, lecteur et admirateur de Bossuet, de Pascal, de *L'Imitation de Jésus-Christ*, est aussi celui qui s'est mis à l'école subversive de Rimbaud et s'affirmait admirateur de Baudelaire. Il n'y a pas de raison de se montrer soupçonneux au sujet d'un tel cheminement vers une conversion, et même si, comme certains, on trouve ostentatoires les récits de conversion, jusqu'à parler d'exhibitionnisme. À ce compte, il existe pas mal d'exhibitionnistes en idéologies variables. On remarquera que Claudel ne s'est pas empressé dès 1886 de crier sur les toits ce qui lui arrivait. Ce qui nous importe ici, et qui ne peut être mis en doute, c'est sa conversion à la Bible. Les écrits sont là pour le prouver.

¹ Il vient de publier (1999) une biographie de Schelling.

Il ne va pas désormais lire la Bible comme un livre quelconque, comme il se plonge dans la *Divine comédie* et les tragiques grecs, mais vivre avec le Livre, et il vaudrait mieux dire : dans le Livre. Il sera question de l'Écriture et d'écriture. Y a-t-il un auteur, mis à part les exégètes de métier qui, en règle générale, ne sont pas des écrivains, qui ait eu avec la Bible une familiarité aussi régulière, aussi appliquée, aussi féconde, et j'allais dire : aussi productive ? Les quelques 1600 pages du volume *Le poète et la Bible*, qui contiennent ce qu'on appelle communément des commentaires, suffisent à faire voir que cette relation, vitale pour la foi du catholique, le fut aussi pour l'écrivain. La fréquentation ne connaîtra aucune rupture, aucun relâchement de l'esprit et de l'inspiration, à partir d'une date que l'on situe en 1927-1928. Pourquoi cette date ? Claudel lui-même explique que jusque-là il avait laissé la parole à son moi, à son personnage intérieur, et dans *J'aime la Bible* il écrit qu'il a ressenti un sentiment de disponibilité, un allègement psychologique. La grande période du théâtre touchait à sa fin. Je cite François Angelier, dans son essai *Claudel ou la conversion sauvage* (Salvator, 1998), dont je reparlerai : « Toute sa marmaille dramaturgique s'ébat à grand bruit, avec faste et liberté, sur toutes les planches du monde. Ayant donné "au petit peuple empanaché de l'outre-rampe" de quoi batifoler à l'aise (la scène étant pour Claudel une spatialisation, une vocalisation de son moi propre), il est donc libre, prêt, pour la Bible. » « J'avais soixante ans » (c'est Claudel qui parle) « j'étais vacant, j'en avais fini pour toujours avec les *Otage*, les *Soulier de satin*. Je savais que *Tête d'or* avait fini pour jamais de régler leur compte aux Ysé et aux Prouhèze ». Et Angelier conclut : « Ayant rendu à Claudel ce qui est à Claudel, il peut rendre à Dieu ce qui est à Dieu. »

Depuis la conversion, il s'est persuadé qu'en tant que catholique, il avait le devoir, un devoir d'état en quelque sorte, de se pénétrer de la parole de Dieu, de « l'habiter », comme une demeure, de se l'assimiler comme le pain quotidien : les métaphores de la manducation, de l'ingestion, du rassasiement, reviennent sous sa plume ; et il a acquis une autre conviction : le Livre n'est pas destiné au seul usage d'une collectivité, comme pour alimenter une secte, mais à l'usage personnel, parole de Dieu à l'homme, et à cet homme : Claudel, croyant et poète. Dès lors le devoir sera tellement pressant qu'on le dirait déterminé à forcer un secret, un secret dont lui-même, Claudel, serait capable de forger la clé. On peut conclure de là que, si le bibliste en lui n'a nullement le droit de se proclamer exégète au sens professionnel du mot, ce qu'il ne fait d'ailleurs pas,

on ne pourra pas le renvoyer purement et simplement à cette opération banale, de seconde zone, bien que respectable, dont les spécialistes disent qu'elle est la lecture « naïve ». Claudel, qui a déjoué quelques conformismes, ne serait-ce que par son écriture, est tout sauf un naïf, et il tient à le faire savoir.

De la Bible, il n'avait, avant sa conversion, qu'une connaissance rudimentaire ; il était obligé de retourner à des souvenirs d'école primaire lorsqu'une institutrice, une religieuse, racontait aux enfants des scènes de « l'histoire sainte » ; il en éprouvait un certain plaisir, mais la culture n'a pas suivi, et son milieu familial ne l'y portait pas, surtout pas le père ; encore moins le milieu intellectuel de la fin du XIX^e siècle, qu'il dépeint sous la domination du matérialisme, du positivisme, du naturalisme en littérature, de l'anticléricalisme qu'il partageait : l'Église catholique lui était devenue infréquentable ; il affirme avoir souffert d'un climat qu'il trouvait étouffant et sec, sinistre pour tout dire.

Quand le contact véridique naîtra, et malgré une distance qu'il a gardée envers les clercs d'Église, entre l'écrivain qu'il est, qu'il veut être, et le texte biblique, on assistera à la naissance d'une autre œuvre littéraire. Une œuvre à l'intérieur même de l'œuvre. À l'intérieur de la littérature claudélienne, il y a cela : les écrits inspirés par l'Écriture, ce massif assemblé par le bibliste. Vous êtes informés, je veux le croire, d'au moins quelques-uns de ces livres, mais je rappelle ceux-ci que l'on trouve dans le recueil Gallimard : *Les trois premiers jours de la Genèse* ; *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* ; *Un poète regarde la Croix* ; *Le livre de Tobie* ; *L'épée et le miroir* ; *Introduction au « Livre de Ruth » de Tardif de Moidrey, introduction intitulée « Du sens figuré de l'Écriture »* ; *L'Apocalypse de saint Jean (Paul Claudel interroge l'Apocalypse)*.

Il aura été en litige constant avec l'érudition. Il ne rejetait pas la science : n'en faisons pas un obscurantiste obtus et rétrograde, que personne ne pourrait supporter, croyant ou incroyant. On a dit beaucoup de choses acerbes sur son catholicisme, son prosélytisme, le caractère entier de sa croyance, mais on n'a pas le droit de croire qu'un intellectuel de son rang serait tout à coup schizophrène au point de se compter parmi les intellectuels, précisément, tout en bannissant de sa pensée religieuse la fonction éclairante du savoir. Le point de séparation est le suivant : Claudel se démarque, parfois sans mesure, de l'exégèse historico-critique.

Remontons à 1910. Le catholicisme traverse une de ses plus graves crises intellectuelles : le modernisme, dont l'abcès de fixation est l'exégèse biblique. Claudel a des aversions déclarées ; en plus de Voltaire et de Hugo et de Taine, il y a Renan (qui attirait sa sœur), il y a Loisy, à propos desquels il lance des exclusives dont on peut penser qu'elles vont à l'extrême de la polémique. Renan surtout, dont il a reçu un prix lors d'une distribution de prix au lycée ; Renan qu'il traite d'imposteur, et on voit bien pourquoi : ce n'est pas lui, le converti, qui acceptera que soit mise en doute la divinité dans le Christ, que le Christ ne soit qu'un doux rêveur oriental.

À la même période, des exégètes catholiques, le P. Lagrange², le futur Mgr Duchesne, un des meilleurs spécialistes des origines du christianisme, ne refusent pas de s'inspirer de ce qui sera l'exégèse historico-critique. Celle-ci entend situer le texte biblique dans le contexte historique et culturel ; elle se recommande des sciences humaines, pour restituer la genèse des textes, en quoi elle se distingue des interprétations structurales qui ne considèrent que le texte tel qu'il nous est donné, son esthétique, sa structure, son contenu théologique. La méthode recourt à plusieurs moyens : la critique textuelle et littéraire ; l'histoire des formes (« Formgeschichte ») ; l'histoire de la rédaction (sources et traditions orales antécédentes). Ces voies d'accès doivent beaucoup à l'exégèse protestante allemande et Claudel en veut à l'intelligentsia allemande. Le litige prend toute sa virulence quand apparaît le pré-supposé majeur de l'exégèse historico-critique, à savoir que le texte biblique a une origine humaine.

Comme on peut lire dans le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* (publié par le Centre Informatique et Bible, de Maredsous), cette forme d'exégèse – elle n'est évidemment pas la seule légitime – « prend très au sérieux le caractère humain, et donc situé, de la Bible ; elle refuse, par méthode, de la considérer comme objet sacré, qu'il faudrait soustraire à des interrogations “trop humaines”. Ce refus méthodologique s'inscrit nécessairement, pour le croyant, dans la perspective d'une non-concurrence entre l'action divine et l'œuvre humaine, chacune se situant dans son ordre propre. Par ailleurs, l'exégèse historico-critique considère les textes bibliques comme des messages émis par des auteurs situés historiquement et destinés à produire un effet déterminé sur leurs lecteurs. Ce qui l'intéresse, c'est le sens que ces textes avaient pour leurs

² Fondateur de l'École biblique à Jérusalem et de la *Revue biblique*.

auteurs qui, le plus souvent, étaient les porte-parole de leur communauté » (p. 413-414).

Avec l'exégèse historiciste, Claudel rejette presque autant le « littéralisme ». Comment voulez-vous, demandait-il en substance, prendre à la lettre le *Cantique des cantiques* ? Et les livres sapientiaux ? Stanislas Fumet, ami, confident et analyste de la pensée claudélienne, résume ainsi l'argumentation : « Il est clair que le poème des poèmes, dont toute la doctrine mystique des Juifs et des Chrétiens est issue et qui continue à ravir l'âme sans que l'intellect sache pourquoi – c'est *Anima* qui rit d'*Animus* et pour Claudel c'est elle qui se moque du point de vue de cet artiste, alors qu'elle a déjà ouvert la porte à son amant divin et que la matière des images est engloutie dans une autre lumière – laisse entendre tout autre chose que ce que l'œil saisit. Voir dans le *Cantique des cantiques* une description profane de l'amour, que la tradition aurait relevée de son premier état pour la mystification des croyants, est une de ces idées aberrantes comme on en ramène la tête en bas dans les poubelles » (*Claudé*, par Stanislas Fumet ; Gallimard, col. « Bibliothèque idéale », 1958). Notons que ce n'est pas une citation de Claudel ; mais c'est du Claudel.

Le littéralisme, reconnaît-il, a une pertinence en ce qui concerne les livres historiques de la Bible, les exposés dogmatiques, les préceptes moraux, et encore ne faut-il pas s'évertuer à transposer pour aujourd'hui le ritualisme du *Lévitique*. Mais aux yeux de qui tient la Bible pour un message venant de Dieu, prononcé ou dicté, la lecture littérale ne saurait satisfaire les exigences d'une intelligence appropriée. « Qu'est-ce que tout cela veut dire ? » demandait volontiers Mallarmé. Claudel lui emprunte la question en face du donné biblique : « Qu'est-ce que cela veut dire, veut nous dire ? » Une intentionalité supérieure est à interroger, en vue de ce que Claudel, sempiternel amoureux de l'étymologie, nomme une « perquisition » vers le sens, et plus profondément vers la signification.

L'enquête historiciste, elle non plus, n'épuise pas « le discours que Dieu fait de lui-même », discours par nature inépuisable. Je signale qu'à ce sujet une position d'équilibre est adoptée dans un livre récent : *Penser la Bible*, sous les signatures conjointes du philosophe protestant Paul Ricœur et d'un théologien catholique, André La Coque (Éditions du Seuil, 1998). L'herméneutique est ici en cause.

« S'en tenir au sens littéral, écrit François Varillon, c'est admettre implicitement que la Bible peut-être "comprise", au sens étymologique du mot, étreinte, entourée, explorée, expliquée. Bien plus, adopter une interprétation spirituelle exclusive d'autres interprétations, ce serait concevoir le sens spirituel comme un sens littéral au second degré, comme une doublure du sens littéral ; ce serait envisager l'esprit comme une seconde lettre. Il ne faut pas refuser au Scribeur le droit de dire autre chose » (*Claudiel*, par François Varillon ; Desclée de Brouwer, coll. « Les écrivains devant Dieu »).

Et nous voici au cœur du sujet : lecture littérale, lecture historiciste, et sens spirituel. Ce mot *spirituel* ne fait pas référence aux ouvrages de spiritualité, pour l'édification ; nous sommes dans le débat sur l'accès à la Bible. Claudel s'est rallié à la ligne traditionnelle, tracée par les Pères de l'Église. Il systématise sa pensée dans l'*Introduction* au « Livre de Ruth », de Tardif de Moidrey. La méthode – si on peut employer ce mot – est de chercher le sens spirituel, le « sens figuré ». La notion de figure, éminemment polysémique, mobilise l'effort de l'apprenti lecteur : elle recouvre la comparaison, la métaphore, l'allégorie, le symbole, la parabole, l'allusion, la suggestion, l'image. Ce sont les ingrédients classiques de l'art littéraire et personne ne conteste que la Bible ait partie liée avec cet art : c'est un point de ralliement entre ceux qui y voient un livre saint et ceux qui y voient un livre comme les autres.

Par le moyen des figures, par ces percements qui sollicitent le poète avec le croyant, Claudel construit, pierre après pierre, un édifice de glose unique en son genre. Il mène à bien sa « perquisition ». Il reste fidèle à la distinction patristique et médiévale entre les quatre sens principaux : le littéral, l'historique, l'allégorique, et le moral, celui-ci intervenant là où se manifestent le bien et le mal.

Le sens allégorique lit dans le Premier Testament l'annonce de ce qui arrivera dans le Second ; il s'accomplit dans la vision anagogique, qui suppose un retour du Christ, une fin du monde. L'analogie, la symbolique, tous les recours de l'interprétation sont mis en œuvre par Claudel, et sans omettre la typologie ; car la *figure* évoque d'abord un personnage, « les grandes figures », appelées à *figurer* les personnages à venir, en premier lieu le Christ ; ou pour *personnifier* une vertu, un péché, une action historique ou surnaturelle.

Les instruments de la démarche interprétative ont été utilisés surabondamment par les livres de piété, jusqu'à l'artifice, et cela doit

paraître assez ésotérique aux esprits non initiés. Cette même tradition s'est aussi empêtrée dans le « sens *accommodatrice* », consistant à donner à un passage biblique un sens qu'il n'a pas et qu'il n'acquiert que pour les besoins d'une cause. Claudel est parfois trop complaisant dans les rapprochements entre les textes, entre les personnages, dans sa façon d'isoler un mot de son contexte pour en jouer comme d'un sésame. Une évidente subjectivité fait dévier un commentaire qui se signale par une haute tenue intellectuelle et littéraire. La bonne foi veut trop prouver.

L'Écriture est « un champ de figures, comme on dit un champ magnétique » (Claudel). La figure, dit l'écrivain, « est une sorte d'Eucharistie, la substance sous l'espèce, l'aliment intérieur sous l'apparence extérieure ».

Ce vocabulaire, *substance, espèce*, est fréquent chez Claudel. On y retrouve les cadres conceptuels et la terminologie abstraite d'Aristote, par l'intermédiaire de Thomas d'Aquin. Le commentaire biblique, plus généralement la réflexion théologique, reposent sur cette armature, comme sur la volonté de définir toujours les termes employés, les réalités et idées portant un nom. Ce n'est pas une des moindres originalités du langage claudélien, qui prétend d'autre part à la spécificité du poétique : « l'usage fréquent du lexique scolastique s'impose, comme dans le reste de l'œuvre, comme une composante fondamentale du langage poétique » (Dominique Millet, dans *Le poète et la Bible*, p. 1414).

On a cherché à donner un statut littéraire à ces écrits. Une chose est certaine : le style Claudel est reconnaissable, et en concordance avec le théâtre, avec les poèmes. Dominique Millet formule comme suit une réponse : « Telle est la lecture figurative claudélienne : superposer au texte biblique, poésie suprême car œuvre du Créateur par excellence, un texte poétique, d'une poésie humaine, qui en soit un rayon latéral, une version explicative. Ainsi s'explique le mouvement constant de ce commentaire, rythmiquement entraîné vers ses clauses où se déploient les trouvailles claudéliennes, admirables formules où le langage humain en travail trouve ce degré d'exactitude lexicale, ce poids rythmique et cette somptuosité sonore qui créent la poésie authentique... Manifestement on peut s'interroger sur le genre littéraire dont relève une telle écriture. Claudel, toujours aussi académique, s'amuse à les mêler, à les brouiller ; de même qu'il se délecte à la bigarrure des tons, au voisinage détonant du sublime et du familier, du grand style bas : *sublimitas et humilitas*. » (*Ibid.* p. 1415.)

Dominique Millet écrit ces lignes à propos du premier des livres de Claudel consacrés à l'Apocalypse, ce « livre d'images ». Le poète a choisi un titre volontairement provocant : *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*. Il se souvient de vitraux dans l'église de son pays natal, et il dérouté de cette manière ceux qui l'attendent à une réflexion plausible sur le livre biblique le plus énigmatique. Des vitraux pour un « livre d'images » pourquoi pas ? Et « nous ne le lisons pas pour savoir comment vivaient les Hittites et les Amorrhéens, pour nous bourrer de noms propres jusqu'à en crever, pour allumer sur la peau des érudits la gale des conjectures ». Claudel a conçu son commentaire sous la forme d'un dialogue entre un père et sa fille, et c'est une autre provocation que de recourir à la joute socratique par la bouche d'une enfant. On aura droit à du comique avec le cosmique, à des digressions qui sont à elles seules des pages d'anthologie, à des fantaisies et à du lyrisme religieux. Le poète trouve dans *Apocalypse* le plaisir de l'étymologie, en quoi il a parfaitement raison : non pas le catastrophisme, non pas la psychose de fin du monde, mais une révélation et il préfère encore déplier, ou déploier. Il y a des figures, symboles, allégories, qu'aucun poète n'aurait inventés et qui ont mis dans l'excitation poètes et artistes : les chevaux, le dragon, la femme, le dragon cherchant à dévorer l'enfant de la femme, les trompettes, les quatre vieillards, les 144 000 voix chantant le Tout-Puissant, les fleuves, le feu, les Églises maudites, les chrétiens persécutés par l'Empire. Le langage figuratif peut se déployer en toute liberté claudélienne. Il lui arrive toutefois de convenir devant la petite fille qu'il ne sait pas. Leur dialogue compte parmi les plus étonnantes œuvres de ce poète en prose.

Fidèle à lui-même, il n'a pas manqué, avant l'Apocalypse, d'aller relire la Genèse. De la création du monde à la gloire de l'histoire accomplie, il peut donner aliment à ses vastes visions dans le temps et l'espace. Chemin faisant, il écrit d'autres poèmes bibliques, comme, par exemple, ce *Livre d'Esther*, mal connu, et qui est superbe presque en tout, quoi qu'il en soit de certaines accommodations figuratives. Avant le flamboiement de la liturgie apocalyptique et ses incitations au poème, Claudel avait demandé à la Genèse la symbolique des grandes eaux primitives, et glosé sur le chaos, l'infini, le temps, l'espace, le ciel, la terre. C'est à ce propos qu'il se fit critiquer par un théologien catholique, le P. Michel, à qui il avait accepté de faire lire son commentaire. Le religieux lui répliqua que la Genèse n'est pas un traité didactique, mais « un petit poème ». La situation est plaisante : Claudel, poète en quelque sorte

professionnel, qui revendiquera pour la Bible l'honneur d'être un poème d'un bout à l'autre, s'attire ce reproche : il n'avait pas appréhendé comme il convenait le récit des origines. C'est qu'en vérité il était et sera toujours partagé entre la création poétique et le désir d'enseigner, de démontrer. Il y a en lui du professeur autodidacte, plein de zèle, écrivain à coup sûr, et ne laissant pas à Dieu seul le soin d'instruire les humains.

Les randonnées à travers l'Apocalypse avaient commencé par le questionnement de la petite fille ; elles s'achèvent sur le mode épistolaire. Claudel écrit à une amie américaine : « Me voici presque au terme de ce travail que je n'aurais jamais eu le mérite d'entreprendre si je ne savais que les fous sont invités à se promener de long en large là où les Sages craignent de risquer œil ou pas. » Cette lettre contient une de ces digressions que nous évoquions : elle porte sur les lettres *alpha* et *oméga*, sur la forme graphique des lettres : un triangle, un cercle ouvert, sur la bouche et la gorge qui prononcent les lettres. Une suite de longues sinuosités, un exercice de dissection lexicologique, langage savant et langage facétieux entremêlés, entraînent vers l'hymne au monde nouveau, annoncé par Jean, aux choses nouvelles qui ne seront pas de nouvelles choses, à l'homme nouveau. Le dénouement est une « impétration » pour la plénitude de la lumière et de l'espérance que le croyant préfère à la science moderne dans ses explications du cosmos. De la création à la parousie, Claudel poursuit l'expédition symbolique de Christophe Colomb qui, dans *La messe là-bas*, lit l'Évangile du Verbe pour affronter les orages de l'Océan et prépare le temps du monde universel, « catholique ». Il rêvait de cohérence entre l'alpha et l'oméga, entre les origines et la fin ; il y est parvenu, le cercle est clos.

Savoir comment les lettrés et les lecteurs ont accueilli l'œuvre biblique de Claudel demanderait une étude sur documents. Le milieu religieux catholique, et je n'en ai donné qu'un exemple, n'a pas applaudi à toutes ces « divagations ». Ce milieu, formé aux études classiques, à la philosophie thomiste, comme Claudel, fut décontenancé, c'est le moins qu'on puisse dire, par son « art poétique », sa prosodie, sa stylistique, la thématique de son théâtre. J'ai des souvenirs personnels de controverses sur son style « barbare ». Les malentendus ont pris naissance sur le terrain de la littérature. Il y en aura d'autres qui transformeront Claudel, pour une notable fraction de l'intelligentsia française, en un individu peu recommandable : bourgeois fustigeant les bourgeois, ambassadeur et poète (on

ne le traite pas comme Saint-John Perse), homme d'argent, antisémite, accusé d'un comportement indigne envers sa sœur Camille, et naturellement partisan du maréchal Pétain (la fameuse « Ode à Pétain », qui ne s'est jamais intitulée de la sorte). Le livre courageux, un peu trop agressif, que j'ai cité plus haut, de François Angelier, fait sur tous ces sujets les mises au point que j'attendais depuis longtemps. Le propos est tout bonnement de rétablir la vérité, à tout le moins en apportant des nuances, là où les idées reçues font du simplisme. François Angelier, pour ne citer que ce point, fait une critique percutante du film *Camille Claudel*, « chef-d'œuvre de mensonge et de désinformation ».

Pour terminer, je dirai que le magistral ouvrage *Le poète et la Bible* a plusieurs mérites : il fera date pour l'histoire littéraire, pour l'histoire de la pensée biblique, pour la connaissance de l'œuvre de Claudel : on ne pourra plus s'y engager sans faire un sort à cette grandiose et multiforme lecture d'un des chefs-d'œuvre de l'humanité. Claudel, dont j'ai toujours vu, depuis cinquante ans, une pièce de théâtre jouée, à Paris ou ailleurs, chaque année ; Claudel célébré et refoulé ; Claudel dont Henri Guillemin disait qu'il s'amusait fort des méprises qu'il provoquait (*Claudel et son art d'écrire*, 1955), et Maurice Merleau-Ponty, qu'il avait élevé autour de lui « un rempart d'incompréhension volontaire » (*Signes*, 1960).

Encore quelques manifestations du hasard objectif

*Communication de M. Alain BOSQUET DE THORAN
à la séance mensuelle du 9 octobre 1999*

Ceux d'entre vous qui ont eu l'occasion d'assister à ma réception au sein de notre agréable compagnie se souviennent sans doute que j'avais d'emblée évoqué, dans mes rapports avec Paul Willems, le hasard objectif. Je disais ceci : « Évoquer le souvenir de Paul Willems, c'est pour moi une suite de retrouvailles, souvent frappées par un phénomène auquel je suis particulièrement sensible : celui du hasard objectif. Cher aux surréalistes, ce type de découverte, sous les dehors apparemment fortuits d'une rencontre, y introduit une troublante, et parfois saisissante, relation de causalité avec un événement antérieur ou postérieur, au-delà de la banale coïncidence. Cette "vertu magique de la rencontre", comme dit André Breton, je n'ai cessé d'en redécouvrir les surprises et les bonheurs, sur les traces de mon lointain mais familier cousin, jusqu'au goût, par exemple, du ramassage attentif, au long de plages battues par le vent, de ces minuscules épaves, "bouts de bois blanchis par le sel, signes venus d'un monde rêvé", disait-il. N'écrivais-je pas dans *Le Songe de Constantin* : "Aujourd'hui j'ai ramené mes regards à mes pieds : là où la mer renonce, et abandonne ce qu'elle rejette. Fascinants débris, épaves, dont les plus petites, ces minuscules morceaux de bouchon d'un gris intemporel, contiennent autant d'histoire que mille ans de souvenirs". » Sans doute était-ce là la signature commune d'une affinité plus que d'un hasard. Par contre dans mon discours, je citais une autre rencontre troublante, celle de notre

ancêtre commun : « un certain Jacques Best, qui vécut à Anvers à la fin du XVIII^e siècle. Or quelle ne fut pas ma surprise de trouver un colonel Best dès la première page de la *Chronique du cygne*, roman que Paul Willems publia en 1949. Personnage épisodique au demeurant et seul militaire, parfaitement incongru, dans nos familles respectives. »

Mais surtout une autre manifestation du hasard objectif entre Paul et moi eut lieu pendant que je préparais mon discours. J'ai écrit il y a quelque 25 ans un récit intitulé *Le Musée*, que je situais dans un château imaginaire, mais fortement teinté du castel del Monte, château moyenâgeux d'Italie du Sud, et du château de Maulnes, en Bourgogne, en Yonne plus précisément, entre Tonnerre et Montbard. J'avais remarqué ce dernier sur une carte Michelin, signalé par le classique petit rectangle blanc, qui désigne souvent des grosses demeures du XIX^e sans intérêt, mais parfois des merveilles. J'avais bien sûr été attiré par son nom, identique à celui du héros d'Alain-Fournier, à l'orthographe près puisqu'il s'écrit sans *e*. Je découvris avec surprise, perdu au milieu des champs, un étrange château à cinq tours, de plan pentagonal ; totalement atypique, sans âge, et menaçant ruine. L'unique porte est barrée de planches, comme les rares fenêtres qui n'existent qu'aux étages mal définis. Ce qui me frappa le plus, et que je retins essentiellement pour mon livre, est que Maulnes était bâti sur une source, dont le mince filet d'eau s'écoulait d'une sorte de grotte, s'élargissant dans une nymphée envahie de mauvaises herbes.

Je retournai à trois reprises à Maulnes, à des années de distance. Il était de plus en plus délabré, et toujours interdit d'entrée. J'en parlai à des amis, entre autres à Jean-Louis Jacques, qui, quittant la radio, venait de s'installer dans la région.

Or tandis que je relisais le théâtre de Paul Willems, l'automne passé, et en particulier *Il pleut dans ma maison*, je reçus un coup de téléphone, suivi d'une visite, d'un cinéaste français, qui voulait m'interroger sur ce que je savais de Maulnes. Je compris que c'était Jean-Louis Jacques qui l'avait tuyauté, si je puis dire. Mais c'est lui qui me révéla que Maulnes avait été racheté par le département de l'Yonne, et qu'il était donc virtuellement sauvé.

C'était bien un château quasi alchimique, construit dans la seconde moitié du XVI^e siècle, en pleine guerre de religion. Ce devait être une sorte de thébaïde protestante : manifestement, il n'était pas

conçu pour être habité. Mais la révélation la plus surprenante que me fit mon visiteur fut que dans le puits de lumière qui occupait le centre du château, et vers lequel convergeaient les différentes pièces, dépourvues de portes, un arbre avait poussé, depuis la source centrale, et dont les branches avaient au cours des décennies bousculé les étages.

Quelques moments auparavant, je lisais la première scène de *Il pleut dans ma maison*, où Madeleine s'étonne qu'un arbre ait traversé de part en part la maison de Bulle... Dans cet exemple, on constate immédiatement qu'on est bien au-delà de la coïncidence, et que d'autre part toute prémonition est exclue. Mais laissez-moi vous narrer quelques autres aventures.

Puisque j'en suis à parler de mes ouvrages, venons-en à mon récit du recueil *La petite place à côté du théâtre*, intitulé *À la vue du mont Blanc*. J'y raconte la vie d'Albert André Audricourt, né et vivant à Langres, petite ville ancienne de la Haute-Marne, patrie de Diderot. J'imagine que je rencontre mon héros sur le chemin de ronde de la ville, l'un des plus beaux qui soient, qui m'y fait découvrir un spectacle rare visible par un exceptionnel temps sec : la cime très lointaine du mont Blanc s'éteignant le soir à l'horizon. J'imagine alors la vie de ce personnage, fasciné par le mont Blanc depuis que son professeur de géographie ne manquait pas, des fenêtres du lycée Diderot qui surplombe ce passage du chemin de ronde, de leur en faire admirer la vision, les quelques rares jours par an où le phénomène est observable. Cette fascination allait se troubler d'un accident. Le 13 septembre 1943, une formidable explosion, provoquée par les résistants dans une poudrière allemande, secoua la ville, et Audricourt en garda une séquelle auditive qui endommagea gravement son sens de l'équilibre et ponctua sa vie d'incoercibles vertiges. Il parcourut une partie de l'Europe à la recherche des points de vue les plus éloignés du mont Blanc, et devint topographe, science et technique qui mettent la terre tout à plat, définitivement hors vertige. Je dédiais ce récit à un ami professeur de géographie, qui avait été le modèle du professeur de mon héros. Or ne voilà-t-il pas que, plusieurs mois après la publication de cette œuvre, cet ami fut pris d'incoercibles vertiges ? Ce n'était, heureusement, que troubles passagers de l'oreille interne, dus sans doute à une pratique trop assidue du volley-ball, qui tasse le talon et rejette la tête en arrière. N'empêche, le phénomène avait encore frappé, et cette fois avec la force d'une malédiction. Oserais-je avouer que, lorsque je relogeai à Langres, sur les traces de mon

héros de la vue du mont Blanc, que je n'ai toujours pas vu, soit dit en passant, la savonnette de l'hôtel de l'Europe, que je vous recommande d'ailleurs, portait la marque « Mont-Blanc » ? je ne l'avoue pas : la voici. Je la garde comme une sorte de talisman.

Autre aventure.

Bernard Foccroulle me demande d'écrire, pour le magazine du théâtre de la Monnaie, un article où j'évoquerais quelques souvenirs d'un supposé grand fréquentateur des lieux, compte tenu de mon ascendance avec Corneil de Thoran, qui en fut directeur de 1918 à 1953. Pour accrocher mes souvenirs à quelque évènement actuel, je consulte le programme de la saison : je vois qu'on y monte dans les semaines qui suivent *Le château de Barbe-bleue* de Bela Bartok et *Parsifal* de Wagner. Je me souviens que l'opéra de Bartok ouvrit la première saison de Maurice Huisman, et qu'il fut chanté en hongrois, révolution à l'époque.

En apportant mon article à la Monnaie, je gare ma voiture en dessous de la Gare centrale, à un endroit appelé le carrefour de l'Europe, qu'une place sinistre appelée place d'Espagne je ne sais pourquoi, en contrebas de l'ancien siège de la Sabena, relie à la place dite de l'Agora, face à l'entrée des galeries Saint-Hubert. Je descends donc sur la place d'Espagne, que je traverse en tournant autour d'une statue équestre de Don Quichotte, accompagné comme il se doit de Pancha. Que font-ils là, sinon accréditer le nom de la place, à moins que ce ne soit l'inverse ? Mystère.

Arrivé à la sortie de la place, c'est-à-dire entre les entrées des hôtels Méridien et Ibis, au-dessus de l'accès au parking souterrain de l'Agora, je tombe en arrêt sur une belle statue de bronze d'un personnage vêtu d'un ample manteau, en grandeur héroïque. De qui s'agit-il ? De Bela Bartok. Que fait là cette statue ? À quelle occasion a-t-elle été érigée ? Mystère encore, mais nouvelle rencontre troublante.

Je passe à *Parsifal*. Je me souviens d'un bel ouvrage consacré à *Parsifal*, avec la réduction pour piano, somptueusement relié par mon arrière-grand-père Paul Bosquet, qui était relieur d'art, et provenant de la bibliothèque de mon grand-père Émile. Je le retrouve et, surprise ! je me rends compte – mais l'avais-je jamais remarqué ! – qu'il s'agit en fait d'une monographie éditée à 500 exemplaires à l'occasion de la première représentation de *Parsifal* à la Monnaie, le 2 janvier 1914, avec les photos dédicacées de tous les protagonistes du drame – Wagner excepté –, le produit de la vente

étant destiné à la réalisation d'un mémorial Kufferath-Guidé, les co-directeurs de l'opéra à l'époque.

Grand wagnérologue, Kufferath, à l'instar de quelques autres directeurs d'opéra de par le monde, ne manqua pas la « tombée » de *Parsifal* dans le domaine public en 1914 pour le monter enfin ailleurs qu'à Bayreuth, mais cependant dans le plus attentif respect des volontés de Wagner. Et je découvre ainsi que mon arrière-grand-père, qui m'initia aux échecs et aux subtilités de la manille coïncée peu avant sa mort en 1942, était ami de Kufferath et tout aussi wagnérophile, et de plus trésorier du comité organisateur.

Parsifal. C'est pendant la même période de guerre que je découvris la marche des Chevaliers sous le Bechstein demi-queue de mon grand-père Émile, endroit privilégié où j'aimais m'installer pour entendre la musique comme nulle part ailleurs, isolé du monde par une lourde draperie brodée. J'y ressentais, dans une extase pré-wagnérienne, l'inexorable procession du cortège comme un bombardement divin, envoûtant et cataclysmique.

Enfin, dans les archives familiales, toujours préparant cet article autour de *Parsifal*, qui commence vraiment à m'exciter, je tombe sur un numéro de la *Revue musicale belge*, du 5 mai 1932. L'éditorial est consacré à Corneil de Thoran, qui succéda à Kufferath, et dont on fêtait les 20 ans de direction comme chef d'orchestre. J'y lis ceci, sans doute sous la plume anonyme de Marcel Poot, rédacteur en chef : « Corneil de Thoran est né à Liège entre 1880 et la place Saint-Lambert. Il fit toutes ses études dans sa ville natale (sic) : piano, violon, harmonie, billard, etc. Voici, d'après les dires d'un de ses amis, comment de Thoran sentit, pour la première fois, se manifester sa vocation de chef d'orchestre. C'était à Liège au pavillon de Flore. Sousa venait de diriger avec une ferveur émue le prélude de *Parsifal*, lorsque tout à coup le jeune Corneil s'écria : *Anch'io son' maestro* (locution wallonne qui signifie : "Il semble que je pourrais bien en faire autant"). »

Je n'en ai pas fini avec Wagner. Voulant vérifier les différents sens du mot *hasard*, dans le *Vocabulaire technique et pratique de la philosophie* d'André Lalande, je tombe – je serais tenté de dire : « bien entendu » –, sur l'exemple suivant : « Nietzsche envoie à Wagner en mai 1878 *Choses humaines, par trop humaines*. Il écrit : "par un trait d'esprit miraculeux du hasard, je reçus à ce même moment un bel exemplaire du livret de *Parsifal* avec une dédicace de Wagner". »

Ultime et plus récente manifestation. À quelques jours de partir en Toscane, dans une maison familiale proche de Sienne, j'achète un ouvrage intitulé *Itinerari italiani*, ouvrage de poche bilingue composé d'extraits d'auteurs italiens, juste à mon niveau de piètre connaissance de cette langue. Le libraire glisse le ticket de caisse dans l'ouvrage. Bien entendu, il fait office de signet involontaire mais impertinent à la page qui parle de la place du Campo, qui est là-bas mon point focal...

De ces diverses expériences, je tire les observations suivantes. En particulier, il existe une différence fondamentale entre le type de phénomène de hasard que Breton appelle objectif, et mes propres expériences, si je puis utiliser ce terme. Rappelons d'abord les circonstances de l'« acte fondateur » du hasard objectif tel que le relate Breton, dans un bref récit : *L'esprit nouveau*, repris dans le recueil *Les pas perdus*. Il y décrit la rencontre, ou plutôt le croisement rue Bonaparte, d'une jeune femme étrangement belle, au comportement intrigant, et qui sera ensuite successivement remarquée par Louis Aragon, puis par André Derain, avant que les trois amis ne se retrouvent aux *Deux-Magots*, alors que la mystérieuse jeune femme a disparu, en dépit de leurs recherches.

C'est en fait une assez banale coïncidence, située dans un endroit de Paris hanté par ces artistes de manière particulièrement dense et que l'exaltation surréaliste insufflée par André Breton a transformée en exemple type du hasard objectif. La qualité du phénomène me semble tenir plus à la renommée de ses participants qu'à sa valeur intrinsèque. Dans ses entretiens radiophoniques avec André Parinaud, en 1952, André Breton y fait allusion : « On est là sur la piste, ou plutôt à l'affût, de ce "hasard objectif" selon les termes de Hegel, dont je ne cesserai jamais d'épier les manifestations ». L'allusion à Hegel est pratiquement invérifiable, mais Breton était, paraît-il, coutumier de la manière. À une question de Parinaud sur l'intérêt qu'il porte à ce que le vulgaire appelle des coïncidences, il répond : « D'où vient qu'il arrive que se rencontrent au point de se confondre – à vrai dire rarement –, des phénomènes que l'esprit humain ne peut rapporter qu'à des séries causales indépendantes, d'où vient que la lueur qui résulte de cette fusion soit si vive, quoique si éphémère ? »

Notons qu'on retrouve là les termes de la définition du hasard par Cournot, citée dans le *Vocabulaire* de Lalande : « Caractère d'un événement amené par la combinaison ou la rencontre de

phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité. » Cournot lui-même affinera cette définition comme suit : « Le hasard est le concours de faits rationnellement indépendants les uns des autres. » Définition à laquelle s'ajoute celle, toujours reprise du *Vocabulaire*, signée en 1897 dans la *Revue philosophique* par un certain Malmandier, et qui me paraît comme le fin du fin : « Le hasard est une interférence quelquefois singulière, ordinairement imprévisible en raison de la complexité de ses facteurs... en tout cas non intentionnelle et relativement contingente (quoique nécessaire en soi à un moment donné et dans des circonstances données) entre deux ou plusieurs séries causales réciproquement et relativement indépendantes. » N'est-ce pas beau ? On pourrait sans y changer grand-chose la transformer en définition de la météorologie, dont on sait bien le caractère éminemment hasardeux.

Il est par ailleurs frappant de constater qu'entre l'édition de 1951 du *Vocabulaire* de Lalande, qui est celle de ma bibliothèque de base, et la dernière, datée de 1997, rien n'a changé au mot *hasard*. Comme pour l'ensemble de l'ouvrage, à quelques addendas près, il s'agit d'un pur *reprint*.

Pour en revenir aux différences entre les manifestations, ou les types de hasard, constatons d'abord que le hasard objectif façon surréalisme met en cause, ou plutôt en scène, plusieurs acteurs. En l'occurrence, c'est la répétition, observée par trois personnes différentes, du même fait divers, à quelque faible distance à la fois dans le temps et dans l'espace, qui le rendrait objectif, c'est-à-dire irréfutable.

Mais le génie de Breton n'est-il pas de transformer un épisode somme toute banal en un événement majeur, qui fera partie dorénavant d'un univers à la fois familier et fantastique, qui nous a ouvert, dans les champs de l'imaginaire parcourus par le quotidien, des voies que nous n'avons pas fini d'explorer ? Et les manifestations du hasard y surgissent çà et là, comme des balises.

Le hasard n'est-il pas surtout communément admis comme la rencontre inattendue entre deux personnes, ou deux faits indépendants dont deux personnes sont porteuses à l'insu l'une de l'autre ? C'est « le trait miraculeux du hasard », comme l'écrit Nietzsche à Wagner. Le hasard partagé, parfois ressenti comme une retrouvaille que l'on place sous le signe du destin. En fait, le « grand ordinaire »

du hasard que nous connaissons, tellement ordinaire que nous en oublions vite les manifestations.

Enfin, et il est bien temps que j'y vienne, le hasard recouvre aussi, de ses voiles transparents ou de ses manteaux épais, ces événements dont je viens de vous conter le déroulement. Ce hasard, ne devrais-je pas le qualifier finalement de subjectif, tant ses manifestations sont inhérentes à un seul comportement, à une seule présence dans le temps ? En l'espèce, je suis seul à les avoir connues et ressenties, seul à pouvoir vous en parler. J'en suis l'unique témoin. Personne d'autre que moi ne peut vous en relater l'apparition et le déroulement. Il s'agit d'une expérience essentiellement individuelle.

Et, pourtant, je ne reste pas seul devant l'apparition du phénomène, puisque j'en appelle aussitôt au témoignage d'autres personnes, mon entourage, et aujourd'hui vous-mêmes. Il n'est même pas nécessaire que je sois cru. Cette savonnette est bien là, vous pouvez constater la présence du colonel Best dans *La chronique du cygne*, aller voir la statue de Bartok, à moins qu'elle n'ait tout aussi mystérieusement disparu, ou encore interroger mon ami Guy Choprix sur ses vertiges...

Au moment où surgit, ou plutôt s'établit le phénomène comme une connexion entre deux événements indépendants, il frappe par son caractère d'inéluctable évidence, à la limite même de l'absolue nécessité. Après coup – car il s'agit bien d'une forme de coup – il me paraît impensable qu'il ne se fût pas produit.

Ce qui m'amène, malgré mon fonds immuable, jusqu'à présent, de rationalisme, à parler d'apparition. Bien loin de moi ces mots de Bossuet : « Ce qui est hasard à l'égard des hommes est dessein à l'égard de Dieu. » Tout au contraire, je crois à la primauté du hasard sur le dessein, et d'ailleurs Bossuet dirait-il aujourd'hui la même chose après avoir rencontré Ilya Prigogine, par exemple ?

Apparition : oui. Sans vraiment m'y résoudre, j'aime cependant à penser, avec une très trouble délectation, à une intervention extérieure, fée ou diable, qui d'un geste magique, insaisissable, assurerait cette fameuse connexion. Ou encore serait-ce mon ange gardien, apte et attentif à maintenir ouverts et en tout temps accessibles les chemins qui me sont encore inconnus dans les jardins secrets de ma sensibilité ?

Lorsque j'étais plus jeune, je ressentais fréquemment le phénomène de la paramnésie, la sensation, également extraordinaire, et qui peut se prolonger un long moment, de revivre un évènement déjà vécu. Qui est, en quelque sorte, un phénomène de dédoublement de soi-même, le temps étant miraculeusement suspendu.

Peut-être, avec l'âge, c'est-à-dire avec le vieillissement de mon cerveau, cette faculté s'est-elle transformée en cet autre type de perception des choses, où ce n'est plus l'abolition éphémère du temps, mais son approfondissement soudain à travers ma mémoire, qui en devient une mesure nouvelle par l'effet de résonance du hasard.

Ces apparitions du hasard me semblent aussi porter en elles un dérèglement de la perception du temps. On n'est pas sur la piste, ni à l'affût du phénomène, comme le voudrait Breton. Il n'y a ni passé, ni futur : nous sommes dans l'instant même. On est soudain frappé par le phénomène, imprévisible et non intentionnel, comme le dit Malmendier. Cependant, n'est-on pas en présence de deux temps différents, porteurs chacun d'une série causale, qui se trouveraient mis en équilibre, côte à côte, comme deux trains qui se retrouvent en gare, à ce moment subit et comme suspensif de l'arrêt, lorsque l'on voit, dans le compartiment parallèle, une personne subitement reconnue ? De ces deux temps, l'un est déjà immobile : c'est la savonnette qui attend ma visite, c'est l'arbre du château de Maulnes, c'est la statue de Bartok, l'article sur mon grand-père. Le second me porte, nourri par ma préoccupation du moment, jusqu'à ce qu'enfin les deux se rencontrent, se joignent dans cet instant qui les immobilise et les soude l'un à l'autre. Bien sûr, cela n'explique pas tout. Les vertiges de mon ami, le signet à la place du Campo relèvent sans doute d'autres approches, plus déroutantes encore, où le temps prend les figures les plus résistantes à ce type d'analyse, comme celle du destin ou de la fatalité.

Toujours est-il que le phénomène est une forme de drogue d'autant plus extraordinaire qu'on n'en maîtrise, ni n'en subit, ni l'apparition, ni la consommation, qui ne sont ni suscitées, ni attendues. Les manifestations du hasard, objectif ou subjectif, vous tombent littéralement dessus, aux moments, dans les circonstances et par des voies les plus inattendues.

S'il vous est arrivé de connaître des expériences similaires, sans doute serez-vous déçus que je ne vous en révèle pas plus avant les mystères. Dans ce cas, nous continuerons à les partager. Sinon, je

ne peux que vous souhaiter une chose. C'est d'avoir l'occasion, mais je n'ai aucune recette à vous proposer, de savourer ce moment surprenant, délicieux et « long en bouche », comme disent les œnologues, au cours duquel se manifeste ce phénomène, dans l'épanouissement subit et total de sa fulgurance.

La géographie linguistique et l'Atlas linguistique de la Wallonie

*Communication de M. Willy BAL
à la séance mensuelle du 13 novembre 1999*

Il m'a semblé utile, en préambule, de situer l'atlas linguistique en général dans l'ensemble des démarches et méthodes de la linguistique.

On sait que tout idiome varie dans le temps, dans l'espace et dans la société. C'est évidemment l'aspect spatial que prend en compte fondamentalement la géographie linguistique. Elle s'assigne comme objet d'étude les parlers locaux. Mais ceux-ci, au lieu d'être considérés isolément – comme le faisaient et le font encore les monographies dialectales, toujours utiles –, le sont dans un ensemble géographique plus ou moins ample, comme par exemple la Gaule romane ou la Wallonie. Les faits linguistiques que l'on vise à récolter appartiennent aux divers ordres traditionnellement distingués : phonétique, morphologie, syntaxe, lexique et sémantique. Ils sont portés sur des cartes géographiques. Un recueil de celles-ci constitue un atlas linguistique.

L'idée de cartographier le matériel linguistique était déjà venue à l'esprit de certains chercheurs, notamment Georg Wenker (1852-1911), qui, dès 1876, avait commencé une enquête par correspondance auprès des instituteurs de plus de 30 000 localités du nord et du centre de l'Allemagne.

Cependant le véritable fondateur de la géographie linguistique fut le linguiste suisse Jules Gilliéron (1854-1926), promoteur et co-auteur

avec Edmond Edmont de l'*Atlas linguistique de la France* (ALF), rassemblant 1920 cartes, publié en 20 volumes de 1902 à 1920. Gilliéron avait établi un questionnaire comprenant des termes ou des expressions pour lesquels il jugeait intéressant d'avoir les équivalents dans les parlers de localités disséminées sur tout le territoire de la Gaule romane. Soucieux d'assurer l'unité et l'objectivité de l'enquête, il s'était adjoint à cet effet un collaborateur, Edmond Edmont, qui, sans être un linguiste de formation, avait fait ses preuves en dialectologie. L'enquête dura quatre ans : Edmont recueillit ainsi des matériaux dans 639 localités situées à une certaine distance l'une de l'autre, en France, dans quelques vallées piémontaises, dans la Suisse romande et la Belgique romane. Les mailles du réseau étaient très larges. Ainsi, chez nous, des quelque 1450 communes romanes de l'époque, 23 seulement ont été visitées. La masse des matériaux recueillis est énorme : plus d'un million de formes.

L'innovation consiste donc, fondamentalement, à enregistrer sur des cartes géographiques les phénomènes recueillis, au niveau des parlers locaux, d'une façon systématique par enquête directe, orale, d'après un questionnaire préétabli, dans un nombre déterminé de points d'un domaine linguistique. Une carte est réservée à chacun des termes, formes ou phrases qui ont été l'objet de questions.

Se révélait, du premier coup d'œil, l'extraordinaire complexité des faits de langage, interdisant ainsi les vues schématiques, abstraites, qui étaient développées jusqu'alors. « Les conditions géographiques dans lesquelles les faits linguistiques se présentent sont par elles seules démonstratives d'autres faits », écrivait Jules Gilliéron. En d'autres termes, les parlers locaux étalent leur histoire dans l'espace.

De nouveaux types d'explication de l'évolution linguistique sont mis à jour, faisant intervenir de nouveaux facteurs. Il n'est pas dans notre propos de suivre plus avant les développements de la géographie linguistique, pas plus que d'en exposer les parachèvements qu'elle a trouvés dans la géologie et la stratigraphie linguistiques ou l'essai de systématisation – souvent excessif – tenté par la *linguistica spaziale* de l'Italien Bartoli à partir de 1925.

Ce que l'on peut dire en résumé, avec Pierre Swiggers, c'est que la géographie linguistique, dans la première moitié du XX^e siècle, a été la discipline de proue en philologie romane.

Quels jugements peut-on porter sur l'efficacité de la méthode directe ?

En phonétique, elle est, peut-on dire, maximale. De même en morphologie, réserve faite de certaines variations inhérentes à tout idiome, même à un parler local, voire à un idiolecte. En syntaxe, la méthode apparaît comme insatisfaisante. La syntaxe de nos parlers locaux présente avec la syntaxe française, au dire de Louis Remacle, « une ressemblance, une identité profonde ». Et cependant le même a consacré trois volumes, totalisant 1129 pages, à la syntaxe wallonne. C'est que cette identité cache maintes particularités. Celles-ci apparaissent surtout, mais pas exclusivement, dans les tournures expressives. Comment faire surgir de telles tournures par questionnement, traduction ? Seule, la méthode de la participation, comme disent les sociologues, méthode qu'a pratiquée Louis Remacle, permet après un long temps d'observation de les noter. Un seul exemple : le souhait s'exprime chez nous par une formule qui me rappelle l'*Utinam* latin et qui, traduite littéralement en français serait « Pourrait valoir ! » complétée éventuellement par le subjonctif ou le conditionnel dans la subordonnée. Une question libellée par exemple en ces termes : « Il serait souhaitable qu'il pleuve » a peu de chances de faire surgir la tournure visée. Alors faudrait-il rédiger la question en français dialectal : « Pourrait valoir qu'il pleuve ! » Mais cela supposerait que l'enquêteur connaisse d'avance la réponse, que cette tournure soit employée dans la localité visitée. Et quel sens aurait-elle pour un analyste étranger ?

Venons-en à la lexico-sémantique. On sait que les parlers populaires en général abondent en termes expressifs. Il est évident que le questionnement par un enquêteur, qui à lui seul trouble déjà les témoins, ne peut provoquer le jaillissement affectif qu'expriment de tels termes. Sur ce plan aussi, l'observation par participation est la seule méthode adéquate. D'où l'utilité des monographies dialectales, nullement rendues obsolètes par la géographie linguistique.

Restent donc les termes dénotatifs. À première vue, tout est d'une belle simplicité. « Comment dit-on *abeille* ? », « Comment dit-on *jument* ? », etc. Ce sont là des questions qui ne posent aucun problème. Mais prenons un autre exemple, la question 1853 du questionnaire de Jean Haust pour l'*Atlas linguistique de la Wallonie* (ALW) : « La prairie est remplie de fourmilières et de taupinières ». Les éditeurs du tome 9, feu Élisée Legros et Marie-Thérèse Counet,

se sont trouvés devant une complexité onomasiologique (multiplicité des désignations) et sémasiologique (variété des signifiés) qui les a obligés à opérer des recoupements avec d'autres questions, notamment celles où intervient le mot *pré*, et à recourir à des monographies pour compléter ou préciser les données orales (cfr ALW, 9, pp. 261 et sv., carte 36).

La lexicographie française, j'entends les dictionnaires d'usage, comme le Robert, ne sont pas d'un grand secours. Selon le Robert, *prairie* et *pré* sont des quasi-synonymes : surface couverte de plantes herbacées qui fournit du fourrage au bétail, à la différence pourtant que *pré* peut aussi désigner toute étendue d'herbe à la campagne : « le gazon des prés ». C'est vraisemblablement le sens le plus courant chez le littérateur, chez le citadin. *Pâture* ou *pâturage*, mots auxquels on renvoie, introduisent un sème supplémentaire, distinctif : l'herbe y est consommée sur place par le bétail.

La taxinomie du rural et celle du lexicographe, généralement parisien, ne coïncident pas nécessairement. Ainsi, dans mon terroir – je ne veux pas généraliser –, la classification des espaces herbeux, à l'époque où le village était encore rural, cette classification, dis-je, était ternaire. Adjacent à la maison ou à la ferme ou proche de celles-ci, se trouvait le *pachî*, de petite ou moyenne étendue, planté d'arbres fruitiers et enclos généralement de haies. La traduction de *pachî* par *verger*, fréquente dans les annonces notariales, n'est pas adéquate. Le *verger*, selon le Robert, désigne tout terrain planté d'arbres fruitiers. On a maintenant des vergers industriels, auxquels le mot *pachî* ne pourrait pas s'appliquer. Le mot français, mais considéré comme dialectal ou régional, qui serait le plus proche sémantiquement de notre *pachî* est le mot *ouche*, défini par le Robert comme « terrain généralement clos, qui est cultivé en potager ou planté d'arbres fruitiers ».

Dans le fond de la vallée, les prairies humides destinées à la récolte des foins et regains, autrefois non clôturées, en langage technique les *prés de fauche*, sont dits *lès près*. Le sommet et les flancs de collines, là où ils ne sont pas boisés, étaient ou sont occupés par des prairies sèches, de moyenne ou grande étendue, généralement pourvues de clôtures métalliques et dénommées *patures* (avec *a* bref), forme francisée de *pasture*, qui ne survit plus chez nous qu'en toponymie. On songe notamment à *l'cinse dèl Pasture*, château-ferme où est passée Marguerite Yourcenar. Ici, bien sûr, existe une similitude sémantique partielle avec le français *pâturage* et *pâturage*. Cette

répartition des espaces herbeux et le système de dénominations qui lui est lié, peuvent varier et varient effectivement d'un terroir à l'autre.

Ainsi, dans le sud de la botte du Hainaut (notamment à Grandrieu, Bailièvre, Momignies, Forge-Philippe) mais aussi à Cerfontaine, on trouve *courti* à la place de notre *pachî*.

Prenons un second exemple, tiré lui aussi du t. 9 de l'ALW, pp. 325 et sv., carte 46 : l'action de couper, strictement limitée à deux types de productions végétales : le foin et les céréales. Pour l'herbe, avant la mécanisation, on se servait de la faux simple et, dans certaines conditions, de la faucille à lame pleine ou dentelée. Les verbes qui expriment cette action se rangent dans deux types lexicaux principaux : *scier* (*soyî*) à l'est, *faucher* (*fôtchî, fôkî*, etc.) dans le reste du domaine. Le type *soyî* est souvent expliqué par le fait qu'on employait primitivement la faucille dentelée : des doutes subsistent quant à cette explication. L'ouest du Hainaut, situé dans l'aire de *faucher*, connaît *scier* dans le sens de « couper à la faucille ». Quand ma grand-mère allait couper, non pas des joncs, mais de l'herbe des bois pour ses chèvres qui en raffolaient, elle employait une faucille à lame pleine et disait aller *coude* (fr. *cueillir*) de l'herbe, se servant ainsi d'un mot de sens plus général, ou bien, préférant un terme spécifique pour « couper de l'herbe à la faucille », *cruwôder*, verbe dérivé de *cruwô* « herbe ou mauvaise herbe » (du germanique *krût, kruut*) (*Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 16, 427 ; Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 9^e éd., s. v. *Kraut*).

Pour interpréter correctement les résultats de l'enquête sur la récolte des céréales, il faut savoir qu'avant la mécanisation, on disposait de trois types d'outils ; la sape, la faux armée et la faucille, celle-ci d'emploi tout à fait archaïque.

La sape était employée surtout par les aoûterons flamands – si bien décrits par Stijn Streuvels – qui venaient moissonner dans les grandes cultures céréalières de Hesbaye, du Hainaut, de France. Mon parler local dénomme *pikèt* la sape, d'où le verbe *pikter*, le nom d'agent *pikteû* et le dicton *Julèt' pikète* « Juillet moissonne ». En Hesbaye, à une époque relativement récente, les mots qui s'appliquaient à la coupe à la faucille ont été transférés au travail de la sape.

La faux armée était employée dans beaucoup de régions, notamment dans la mienne. Je n'ai, pour ma part, jamais manié la sape et

le crochet qui l'accompagnait, mais toujours la faux et – hasard –, quand j'ai été amené par les circonstances à moissonner dans le Sudetenland, c'était aussi la faux qui servait. Mais qu'est une faux armée ? C'est une faux munie d'une armature généralement amovible, souvent en bois, comportant de deux à quatre dents et destinée à faciliter la mise en javelle des céréales fauchées. À cette armature correspondent plusieurs désignations, selon les lieux. Les types lexicaux les plus répandus sont *harnais* (*hèrna*, *èrnè*, etc. en wallon) et *chat* (*tchèt*), sans doute par assimilation des dents de l'armature aux griffes du chat.

Je ne résiste pas au plaisir de citer un autre type lexical, quoique moins répandu, que l'on trouve dans le sud de l'Entre-Sambre-et-Meuse et dans la boucle de Givet, où il fut relevé par Charles Bruneau : c'est le type *grevisse* (wallon *grèvèsse*, *grèvisse*, *grèviche*), autrement dit « écrevisse ».

À la lumière de ces exemples pris parmi bien d'autres, apparaît à l'évidence l'absolue nécessité de marier linguistique et ethnographie. Étudier l'intime association du mot et de la chose, tel était le programme de la revue *Wörter und Sachen* fondée en 1909, entre autres par l'indoeuropéaniste R. Meringer, le romaniste H. Schuchardt. Par « chose », il faut entendre non seulement les objets matériels mais aussi les conceptions, les coutumes, les institutions, etc. Non seulement les « choses », dites aussi *realia*, peuvent différer d'un terroir à l'autre, mais aussi leurs représentations, leur taxinomie en même temps que leurs désignations linguistiques. On tient généralement comme le modèle de la pratique de *Wörter und Sachen* l'œuvre de Karl Jaberg et Jakob Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (8 vol., 1928-1940).

En Wallonie, la liaison a été assurée par le parallélisme et les rapports étroits entre les recherches linguistiques de Jean Haust et les recherches ethnographiques du *Musée de la Vie wallonne* fondé par Joseph-Maurice Remouchamps. La même année, 1924, Jean Haust commençait les enquêtes préparatoires de l'ALW et le Musée publiait son premier fascicule d'enquête. La présence de Jean Haust dans la Commission administrative ou au Comité directeur du Musée fut constante et active. Sur cette question, on verra, dans les *Actes du Colloque à la mémoire de Jean Haust* (Liège, 8-9 novembre 1996), (*Les dialectes de Wallonie*, t. 23-24, 1997), l'article de Roger Pinon, pp. 141-154, et des passages des contributions de Pierre Swiggers et de Jean-Marie Pierret, respectivement p. 72 et p. 280.

Il va de soi que la réussite d'une collecte directe sur le terrain dépend en bonne partie des qualités de l'enquêteur. Outre une compétence linguistique et une oreille apte à identifier les sons, que peut-on lui demander ? Idéalement, bien des choses. Posséder une bonne connaissance des réalités physiques et culturelles du domaine à visiter ou du moins s'y intéresser : il s'agit souvent de réalités rurales, car la majorité des points d'enquête sont situés à la campagne, les parlers locaux y étant plus conservateurs. Des qualités psychologiques, telles que le sens de l'observation, une écoute attentive, la capacité de s'adapter à des personnes ou à des milieux d'un niveau scolaire et social différent, de gagner leur confiance, voire de s'attirer leur sympathie. Des qualités physiques aussi dont on ne parle guère dans les manuels de linguistique, telles que, à l'époque où la motorisation n'était pas courante, de bonnes jambes pour parcourir à pied ou à bicyclette des routes de campagne plus ou moins longues. J'ajouterai un bon estomac pour encaisser les tasses de café, les gouttes de *péquet*, les morceaux de tarte, les galettes ou gaufres qu'on ne pourrait refuser sous peine de froisser les bonnes gens qui vous accueillent.

Venons-en aux enquêtes préparatoires de l'ALW. C'est en 1920 que Jean Haust, qui venait d'être chargé du cours de philologie wallonne créé à l'Université de Liège, conçut le projet d'une vaste enquête sur les parlers romans de Belgique. Il désirait rassembler « une documentation sûre et méthodique, qui pourrait en même temps servir à l'élaboration d'un atlas » (ALW, 1, 10). Il confectionna un questionnaire, s'inspirant de ceux de Jules Gilliéron pour l'ALF et de Charles Bruneau pour son *Enquête sur les patois d'Ardenne*. Comportant 2 100 questions, ce questionnaire permettait de recueillir en chaque point d'enquête environ 4 500 mots ou formes.

Les enquêtes commencèrent en 1924. Jean Haust considérait comme un idéal que le même homme, lui-même, pût les mener dans tous les points choisis. Au départ, ceux-ci étaient au nombre de quelque 400. C'était une entreprise gigantesque si l'on songe qu'il fallait une semaine complète de travail pour remplir un questionnaire à raison de 300 questions par jour et que la transcription sur fiches prenait encore trois autres jours. Fait à souligner, Jean Haust avait alors 56 ans. Lorsqu'il mourut en novembre 1946, l'enquête était terminée en 210 points. Il légua à son disciple le plus cher, Élisée Legros, l'immense documentation rassemblée en 22 années d'effort tenace, qui formera la base de l'ALW.

Les enquêtes furent continuées sous la direction de Louis Remacle. L'octroi d'une aide du FNRS en 1948 et d'une subvention de l'État en 1949 et les exigences qui en découlaient d'un avancement régulier de la besogne conduisirent à recourir à sept enquêteurs, docteurs ou licenciés en philologie romane ou classique. C'en était fini du principe de l'enquêteur unique. Ainsi le nombre de points visités put être porté à 342, tous situés en Belgique romane à l'exception de trois points du département du Nord et de deux points de la boucle de Givet (département des Ardennes).

Revenons à Jean Haust. Comment, sans disposer de moyens particuliers en budget et en personnel, a-t-il pu faire face à l'énorme entreprise ? Bien sûr, c'est d'abord et essentiellement grâce à sa ténacité, à sa prodigieuse capacité de travail, mais c'est aussi parce que, si le Maître avait des objectifs clairement définis, il n'avait rien d'un théoricien. Son robuste réalisme ne s'accommodait pas d'une méthode rigide.

Jean Haust a souvent profité des hasards heureux, saisi les belles occasions de s'attacher des auxiliaires bénévoles. Dans beaucoup de cas, le choix des points à explorer a été dicté par les circonstances. On ne s'étonnera pas trop, par exemple, du choix de Chapelle-lez-Herlaimont en province de Hainaut, de Sprimont et de La Gleize en province de Liège, d'Awenne en province de Luxembourg quand on sait que dans ces villages sont nés ou ont vécu respectivement Alphonse Bayot, Henri Simon, Louis Remacle, Joseph Calozet, dialectologues ou auteurs wallons, qui ne furent pas étrangers à notre compagnie.

Jean Haust avait trouvé le moyen d'abrèger le travail, d'épargner son temps et ses forces, tout en respectant le principe sacré de l'oralité des données. C'était de recourir à des « préparateurs d'enquête », selon la terminologie de l'ALW.

Je suis l'un des quatre ou cinq survivants de ces « préparateurs d'enquête », qui ont eu le privilège de travailler directement avec le Maître. Directement, mais pour ma part très modestement puisque je n'ai à mon actif qu'un seul des 210 points que Jean Haust a traités. On me permettra cependant de faire appel à mes souvenirs personnels.

Voici comment les choses se sont passées. C'était en 1933, j'avais 17 ans, je commençais mes études de philologie romane à Louvain.

Feu Maurice Piron, mon mentor en lettres wallonnes, suivait à Liège les cours de Jean Haust. Il lui avait signalé mon nom. Je reçus un jour un premier cahier-questionnaire, puis un deuxième que je remplis de mon mieux avec l'aide de quelques informateurs. L'essai fut sans doute probant puisque Jean Haust m'invita chez lui, rue Fond-Pirette, pour un week-end. Le samedi en début d'après-midi, je pris à Louvain le train de Liège. Je fus reçu très cordialement par le Maître et nous nous mîmes directement au travail. En quoi consistait celui-ci ? J'avais à lire à haute voix les réponses que j'avais notées ; Jean Haust corrigeait ou complétait éventuellement mes transcriptions, posait l'une ou l'autre question annexe. M^{me} Haust nous apporta le café de quatre heures. Nouvelle séance de travail jusqu'à l'heure du souper, puis une petite promenade pédestre dans le quartier. À cette occasion, le Maître me confia qu'il n'était jamais allé au cinéma, ne se sentant pas le droit de distraire une soirée à son travail. Nous reprîmes celui-ci jusque vers 10 heures. Le dimanche matin, je disposai du temps voulu pour assister à une messe matinale. Puis ce fut de nouveau le travail jusqu'à midi et derechef l'après-midi. Un train du soir me ramena à Louvain. Cette occupation du week-end se renouvela jusqu'à épuisement du questionnaire. Ainsi Jean Haust, sans se déplacer, obtenait-il, concernant le point Th 24 (Jamioulx), les données orales qu'il recherchait. Il lui restait encore la lourde tâche de reporter les réponses sur fiches. Pour d'autres « préparateurs d'enquête », Jean Haust procédait à la vérification sur place.

La publication de l'ALW a commencé en 1953. Huit volumes sont parus. Les deux premiers tomes consacrés respectivement aux aspects phonétiques et morphologiques sont l'œuvre de Louis Remacle. Le tome 3, dû à Elisée Legros, traite des phénomènes atmosphériques et des divisions du temps. Les tomes 4 et 5, rédigés par Jean Lechanteur, ont comme objets la maison et le ménage. Le tome 8, rédigé par Marie-Guy Boutier, contient une partie du vocabulaire de la terre, des plantes et des animaux. Le tome 9, par Élisée Legros, achevé et édité par Marie-Thérèse Counet, présente une partie du vocabulaire de la ferme, de la culture et de l'élevage. Le tome 15, par Marie-Guy Boutier, une partie du vocabulaire relatif au corps humain et aux maladies. Douze autres volumes sont prévus.

En outre a été lancée en 1990 une série intitulée *Petit atlas linguistique de Wallonie* (PALW), dont trois livraisons ont paru à ce jour, sous les signatures de Marie-Guy Boutier, Marie-Thérèse Counet,

Jean Lechanteur et Martine Willems. Elle s'adresse aux « amateurs éclairés ou simplement curieux qu'intéresse une information simple et claire, mais aussi complète et sérieuse, de consultation aisée et de coût modéré ».

Pour localiser les formes, l'ALW emploie le système établi par Joseph-Maurice Remouchamps dans sa *Carte systématique de la Wallonie* (publiée d'abord dans le *Bulletin de la Commission royale de toponymie et de dialectologie*, t. 9, 1935, pp. 211-271, puis dans le *Bulletin des Enquêtes du Musée de la Vie wallonne*, t. 3, pp. 325-384). Les communes sont dotées d'un sigle constitué par une ou deux lettres (l'initiale du nom du chef-lieu de l'arrondissement, suivie au besoin par une autre lettre de ce même nom) et par un chiffre (le numéro d'ordre de la commune dans son arrondissement). Les départements français sont assimilés à des arrondissements. Bien entendu, il s'agit des communes telles qu'elles existaient avant la fusion.

La présentation des résultats est l'aspect par lequel l'ALW diffère le plus de l'ALF et des *Atlas linguistique(s) de la France par régions* (NALF), publiés à partir de 1950.

Alors que les atlas français reportent sur les cartes les formes phonétiques exactes aux lieux où elles ont été entendues, ce qui exige notamment un format hors norme, « l'ALW, lui, scinde la présentation en deux parties : le tableau des formes classe par types lexicaux les réponses notées avec leur forme exacte, tandis que la carte visualise sous forme de symboles la géographie de ces différents types » (J.-P. Chauveau, dans *Actes du Colloque à la mémoire de Jean Haust* (Liège, 8-9 novembre 1996), 1997, p. 120). En outre, les données de l'enquête sont comparées avec celles qu'offrent les sources lexicographiques et des explications sont fournies : notes étymologiques, folkloriques, etc.

Certes, la typisation présente des inconvénients, notamment celui d'empêcher « le lecteur de prendre avec la matière ce contact immédiat qui donne à l'étude des cartes tant de saveurs » (ALW, I, p. 17). Mais l'analyse des faits préalable à la typisation épargne ce travail au lecteur et, réalisée par des dialectologues éprouvés, elle évite beaucoup d'erreurs aux savants peu familiers avec les parlers locaux de Wallonie. De toute façon, le tableau joint à la carte fournit sans retouche toutes les formes enregistrées. Enfin, cette présentation permet d'éditer l'atlas en format normal.

Que peut nous apprendre un atlas linguistique et particulièrement l'ALW ?

D'abord, évidemment, la matérialité des faits linguistiques relevés et leur répartition géographique. À partir de là, l'existence de limites dialectales, comme par exemple entre le picard et le wallon, entre le wallon et le lorrain, voire de limites sous-dialectales, comme entre le liégeois et le namurois ou le sud-wallon. Mais ces limites ne peuvent être entendues comme linéaires : elles consistent en zones de transition. C'est là une question très complexe : elle demande de longs développements dans lesquels je ne m'engagerai pas.

Certains faits manifestent, parfois au travers d'une grande complexité formelle, une homogénéité foncière, souvent doublée d'originalité et marquée par le conservatisme propre aux aires latérales.

Ainsi se révèle une identité des parlers du nord et du nord-est du domaine d'oïl. En morphologie par exemple, la non-distinction du féminin de l'article défini singulier et de l'adjectif possessif singulier, trait déjà attesté à la fin du XII^e siècle, caractérise toute la zone picarde et wallonne à l'exception du sud de la province du Luxembourg (sud-wallon et gaumais) (cfr ALW, 2, notice 1 ; PALW, I, 9).

Sur le plan lexical, nous en avons un bel exemple dans les dénominations du putois (cfr ALW, 8, carte 16, notice 35).

Un même trait référentiel se trouve au départ du type français et des dénominations relevées dans la plus grande partie de la Wallonie. C'est une caractéristique de l'animal : exhaler une mauvaise odeur, être une « bête puante ». Mais les étymons sont différents : le terme français remonte à *pūtensis* dérivé du verbe *putĭre* du latin populaire, tandis que « dans la plus grande partie de la Belgique romane sont répandues des formes qu'on rattache généralement au lat. *vĭssio* puanteur » (*op. cit.*, p. 69). Les variations que présentent les formes relevées sont secondaires, les unes phonétiques, les autres suffixales : *vèheû*, *wiheû*, *fèchô*, *fichô*, *fuchô*, etc.

En d'autres termes, le type français *putois* appartient à la famille de *pute* et de *putain* (en anc. fr., l'adjectif *put*, *pute* « puant », « sale, mauvais », *putain*, ancien cas régime de *put*, *-e*, fr. mod. *pute* par nominalisation de l'adjectif). Au contraire, le type wallon

correspond au français attesté ou potentiel *vesseur*, *vessard*, dérivés de *vesse*.

Des couches d'emprunt successives peuvent se révéler. Ainsi en est-il pour les dénominations de l'étourneau. La plus grande partie de la Belgique romane s'oppose au reste du domaine d'oïl par l'emploi d'un mot emprunté au germanique. Mais deux zones s'y distinguent : la zone du type *sprâwe*, qui occupe le domaine proprement wallon et le wallo-lorrain, et la zone du type *srowon*, connu principalement en wallon occidental et en picard (y compris en picard de France). Certes, c'est bien la même base étymologique, mais le type *srowon* est directement issu de l'ancien francique **sprāwo*, tandis que le type *sprâwe* remonte aux aboutissements de l'ancien haut allemand *sprā*, surtout par le néerlandais *spreeuw* ou par le rhénan (cfr PALW, I, 14).

Le caractère migratoire des faits lexicaux est particulièrement mis en lumière par l'onomasiologie, très différenciée, de la pomme de terre dans notre domaine (cfr PALW, I, 15-17).

Patate et ses variantes phonétiques et morphémiques, *patake*, *pètote*, qui couvrent la majeure partie du Hainaut (est du Tournaisis, Ath, Mons, Soignies, ouest de Charleroi, nord-ouest de Thuin) et la frange occidentale du Nivellois, semblent les plus anciennes (fin du XVI^e s.). Elles se trouvent « dans une aire considérée comme l'un des foyers les plus précoces de la culture de la pomme de terre » (PALW, I, pp. 15-16). Le type lexical nous est venu par la mer, son origine étant *batata*, *patata* de l'arawak de Haïti, dénommant la patate douce. Transporté par l'espagnol, le mot *patata* a atteint l'Angleterre (*potato*) ainsi que l'ouest et le nord de la France, gagnant aussi le français populaire. Bien entendu, son référent a changé, la patate douce n'étant pas cultivée dans nos régions.

Le centre wallon connaît *canada* (le plus souvent masculin). Ce mot tire son origine du syntagme, attesté depuis le début du XVII^e siècle, *topinambour du Canada*. Si le mot *topinambour* est d'origine brésilienne (se référant à la langue *tupi*), la plante nous vient en effet du Canada. Ce légume pauvre et peu agréable était destiné à disparaître progressivement au profit de la pomme de terre, qui a hérité de son nom, abrégé du syntagme.

Deux autres séries d'appellations, apparentées entre elles, se rencontrent dans le sud-est du domaine : d'une part, *truke* (altéré de

truffe), *troufe* ; d'autre part, *tartoufle*, *cartouche*. On les trouve au sud de l'arrondissement de Dinant, dans l'arrondissement de Neufchâteau et dans la partie occidentale de l'arrondissement de Virton ; ajoutons-y *tartoufe* dans le département des Ardennes. L'origine étymologique en est l'osco-ombien **tŪfer*, latin classique *tŪber*, bas-latin *tŪfera*, signifiant « tumeur » et « tubercule ». C'est d'ailleurs à cet étymon que remonte le mot savant *tubercule*, emprunté en 1541 au latin médical, puis passé à la botanique.

De **tŪfer*, *tŪfera* procède l'ancien provençal *trufa* (XII^e s.), d'où le français *truffe*. D'abord entendu au sens littéral et général de « tubercule, fruit souterrain », ce mot a dû aussi s'appliquer au topinambour ; il est attesté au sens de « pomme de terre » en 1600 (Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, s. v.), époque à laquelle il a dû s'introduire dans le sud-est de notre domaine. Il survit aussi régionalement avec ce sens au sud d'une ligne allant de la Normandie au sud des Vosges.

Un autre cheminement évolutif s'est fait à partir de l'italien. En latin populaire s'est formé sur la base de **tŪfer* le syntagme **terrae tŪfer* (comp. *terrae tŪber* chez Pline). D'où l'italien *tartufo*, au sens propre « truffe ». La gastronomie italienne présente un dessert qui porte ce nom. Il est constitué d'une boule de glace vanille intégrée dans une autre boule de glace, au chocolat celle-ci. Le tout est nappé de sauce au chocolat et à la crème fraîche. C'est un petit chef-d'œuvre de simulation / dissimulation. Le rapport avec la truffe ou notre solanée tient évidemment à ce que celles-ci sont dissimulées sous une autre matière, la terre. On comprend dès lors le passage du sens propre au sens figuré de « simulateur, hypocrite ». Belle illustration du rapport entre le mot et la chose.

Le français a emprunté le mot sous la forme de *tartufe*, *tartuffe*, attesté en 1609 au sens de « simulateur ». Ce sens se situait d'ailleurs dans le prolongement du sémantisme de « tromperie » attesté dès le moyen âge français : *truferie* (vers 1175), *trufer* (vers 1223), *truseur* (au XIII^e siècle). Molière, dans sa comédie de 1664, a repris le nom de ce personnage à la comédie italienne. Notons aussi que le nom commun *tartufe* est le type lexical désignant la pomme de terre dans le sud-est de la France (O. Bloch – W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, s. v. *truffe*, *tartuffe*).

Le dérivé italien *tartuffolo* de *tartufo* a pénétré en domaine germanique, où il a pris la forme de *Tartuffel*, d'où, par dissimulation

consonantique, *Kartoffel* (variante *Kardoffel*), attesté en 1750 et consacré en hochdeutsch (cfr *Deutscher Sprachatlas*, I, K. 27 et H. Paul, *op. cit.*, s. v. *Kartoffel*).

C'est la forme allemande primitive *Tartuffel* qui se retrouve dans notre *tartoufle* et dans l'ardennais *tartoufe*, cités plus haut. Par dissimilation consonantique ou sous l'influence de l'allemand *Kartoffel*, on a le wallon *cartouche*, obtenu par une étymologie populaire fondée sur le français *cartouche* (de fusil).

Remarquons la persistance de la place de l'accent depuis l'osco-ombrien **tŪfer* accentuée sur la syllabe *tŪ*, jusqu'à ses derniers avatars *tartoufle* ou *cartouche*.

L'analogie de forme entre la pomme de terre et des fruits indigènes bien connus a conduit à la formation de deux types de syntagmes : *pomme de terre* et *poire de terre*.

Le premier existait bien avant de prendre son sens actuel : modelé sur le latin *malum terrae*, il désignait divers fruits de la terre ; il est attesté vers 1240 en anglo-normand, en 1488 en français de France. Mais en 1716 (selon Bloch-v. Wartburg), en 1750 (selon le Robert, DHLF), il apparaît avec son sens actuel et s'impose au cours du XVIII^e siècle, grâce surtout à l'action bien connue de Parmentier. Comme le culture de ce tubercule a été pratiquée en Allemagne, où elle est attestée depuis 1588, bien avant de pénétrer en France, on peut croire qu'une seconde composition, peut-être indépendante de la première, constituerait un calque du germanique : voir le néerlandais *aardappel* ou l'allemand dialectal *Erdäpfel* (ancien haut all. *Erdaphul*, moyen haut all. *Ertapfel*, peut-être calqué aussi sur le latin *malum terrae*). Ce type lexical a désigné le *Solanum tuberosum esculentum* depuis le XVII^e siècle. Sous diverses formes (alsacien *Ertèpfl*, alémanique *Eardäpfel*, etc.), il se rencontre dans le sud du domaine germanique (cfr Bloch-v. Wartburg. s. v. et *Kleiner Dialektatlas. Alemannisch und Schwäbisch in Baden-Württemberg*). Nos parlers de Wallonie n'ont accueilli cette composition, d'un caractère peut-être mi-savant, que dans l'extrême ouest du domaine, en gros le Tournaisis, avec la forme picarde *pun* pour *pomme*.

L'autre composition, *poire de terre* qui désignait à l'origine, elle aussi, le topinambour, avec lequel la ressemblance de forme était plus grande, n'a pas eu beaucoup de succès sous sa forme romane.

Un seul point de notre domaine la conserve aujourd'hui : Bohan, sous la forme altérée de *pois de terre*. Ajoutons qu'on la rencontre aussi dans les localités françaises voisines et que le diminutif *poirrette* est attesté en franc-comtois (PALW, I, 16). Au contraire, l'équivalent germanique s'est largement diffusé.

Le mot de l'allemand moderne *Birne* (du latin *pirum*, ancien haut allemand *pira*, *bira*, moyen haut allemand *bir* allongé par adjonction analogique de la désinence *-n* du pluriel) entre en composition avec différents déterminants qui ont un sème commun : *Grund*, *Erde*, *Boden* « sol, terre ». D'où des formes telles que le rhénan *Grumbeere*, le souabe *Grumbire* ou *Grombire*, *Erdbire* au sud d'Ulm, *Bodabira* au nord du Danube, etc. (H. Paul, *op. cit.* ; *Kleiner Dialektatlas*, *op. cit.*).

C'est le rhénan *Grumbeere* (*Grundbirne*) qui nous intéresse. Selon PALW, I, 16, ce mot « a probablement été emprunté dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et infiltré assez largement au nord-est et au sud-est [de notre domaine], sans doute à partir du liégeois et des villages frontaliers ». La zone septentrionale (liégeoise) a la forme *crompîre* ; elle se prolonge sans solution de continuité en Gaume et en Lorraine française, où sont attestées, outre *crombîre*, des formes altérées en *tom-* et *ram-*.

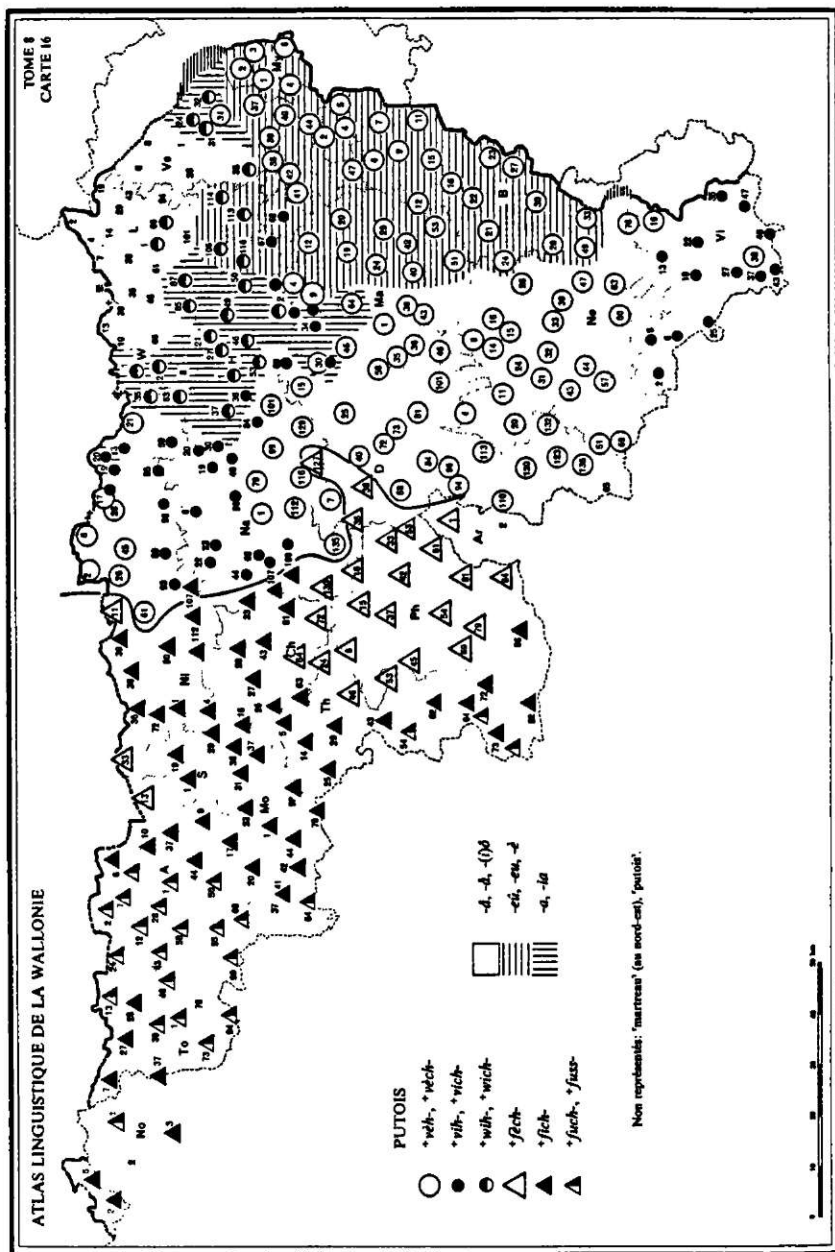
Tels sont les enseignements que l'on peut tirer de l'examen de la répartition dans l'espace des désignations de la pomme de terre, complété par des données historiques.

« Mais à quoi sert un atlas linguistique ? demandera peut-être le lecteur », écrit André Goosse dans la conclusion de son *Histoire cavalière de la dialectologie wallonne* (dans *La Revue générale*, mai 1998, p. 72). La réponse est une synthèse éclairante que je me permets de reproduire : « Une enquête dans 305 localités ne peut avoir la richesse lexicale d'un dictionnaire, mais pour les concepts retenus l'atlas donne une vue systématique couvrant l'ensemble du territoire et plus synthétique et plus parlante que ne le ferait un dictionnaire. Plus parlante pour le linguiste qui cherche à préciser où passe la frontière entre les dialectes ou qui s'efforce d'établir l'histoire des mots sans les isoler les uns des autres, car les mots ne vivent pas chacun à part comme si les autres n'existaient pas et les cartes portent des traces des concurrences et des substitutions. Parlante aussi pour celui qui est attaché à sa région et à son propre passé. »

Pour moi, le sigle Th 24 que je rencontre presque à chaque carte, à chaque notice, me fait revoir des visages chers, entendre des voix qui me furent familières, revivre des travaux et des jours... Ainsi, l'ALW se déploie devant mes yeux comme un long poème de nostalgie et de résurgence.

Subjectif, dira-t-on. Certes, mais, pour citer une seconde fois André Goosse, « Ces travaux, à coup sûr intelligents et consciencieux, font la part du cœur. Ils ont servi la Wallonie mieux que beaucoup de discours pompeux et de déclarations fracassantes. »

ANNEXE 1



ANNEXE 2

35. PUTOIS (carte 16)

Q. G. 435 «putois» et 436 «le mardi de la fête, on chasse le putois (folklore)»¹.

Dans la plus grande partie de la B.R. sont répandues des formes qu'on rattache général¹ au lat. *vissio* peunteur. La situation, cependant, est assez complexe du fait de la diversité de la forme du radical et de la difficulté d'identifier les suffixes. C'est le radical qui a servi de base au class¹ du tableau et à l'établissement de la carte (ce qui facilitera la comparaison avec 'vesser': vol. ult.): 1° la cons. initiale est régulière¹ *v-* dans la moitié est (*w-* en région hutoise, au s. de L et en qq's pts de Ve²), mais *f-* dans la moitié ouest³; 2° la voy. est *e* dans une grande partie des formes, mais parfois *i*, d'où provient probabl¹ le *u* pic.; 3° le groupe *sy* > *h₂*, *š* (comp. ALW 1, c. 33); en pic., *š* provient aussi de *s* + suff. *-iō*. — Les finales *-eū*, *-eu*, *-ē* représentent probabl¹ *-ensis* (cf. *pūtenensis* > fr. *putois*); *-ā*, *-ā*, *-ō* s'analysent synchroniqu¹ en *'-ard'*, mais à l'ouest, *-(i)ō* peut aussi venir de *-ēllu⁴*; *-ia* correspond à *-ēllu*, et *-a* pourrait continuer *-aculu*.

Au n.-e., *vissio* est supplanté par **mādrē*, **mā*, dér. de 'martre' (v. not. 32)⁵.

En ADD., présentation des données de l'EH relatives à la «chasse au putois».

◆ ALF 1686; ALLR 212; BRUN., *Enq.* 1305; FEW 14, 530a *vissio*.

A. I. a. **vēhē⁶*, *-ched*... **vēcheu*, *-ē*: *vēhē*, *-ē* D 64 (436: coutume importée; *vēha* 435); H '77; Ve 34 (à Solw., J. Wis.), 37-44; My 1 (*-ē*), 2 (*-ē*), 4; Ma 4-12, 19, 24 | *-γ*. Ve 41 (ou *-h*); My 3, 6; Ma 20, '21, 29; B 2-7 | *-š*. Ve 47; Ma 42, '50, 51; B 9, '10, 11, 12, '14, 15, '17, 21 (à Roum.; v. *vēsē*), 24, '26, 28-33; Ne '18, 26, '27, '28, 49 | *vēsē⁷* Ma 40, 53 | *-ē⁷* B 16, '19, 21 (mais *-ē* à Roum.), 22, 23, 27 || **vēhā*, *-ā*, **vēchō⁸*...: *vēhā* W 21 | *-ā* W '45 | *-šō*, *-ō* Ni 2-'5(?) 6, '9, '14, 17, '24, '25, 26, 28 (*-ō*), 45 (*-ō*), 61, '62 (*-ā*); Na 1, 79, 99, 101, 107 (L. V.), 112, 116, 129, 135; D 7, '10, 15; 25, 40-58, 68-136; Ma 1, 35, 36, 39 (*-ō*), 43, 46; Ne sauf 49, 65; Vi 16 || **vēha*, *-cha*: *vēha* D 64 (435; v. *vēhā*) | *-ša* D 30 (435; vi- 436) || **vēchon⁹*: *vēsō* Vi 38.

b. **viheū*: *vihe*, *-ē* H 67, 68 || **vihā*, *-chā*,

-chō¹⁰...: *viha* H 69 | *-šā* W 59 | *vē*- W 3 | *vē*- Ni 19 | *višō*, *-ō* Ni '102; Na 44-69, 84, 107-109 (ou *fi*-); Vi 2, 6, 8 (*-ā*), 13, 18-27, 35 (*-aū*), '36 (*-wo*), 37 (*-ā_w*), 43-46 (*-aw*), 47 (*-ā_w*) | *vi*- Na 19-30 | *vē*- Ni 17, '29, '66, 80, 85, 93, '97, 98; Na 6 || **viha*, *-hia*, *-cha*...: *viha* D 34; Ma 3-9 | *vēhya* H 38 | *viša* D 30 (436; *vē*- 435) | *vē*- Ni 20 (*vi*).

II. **wiheū*: *wihā* H '74; L 106-116 || **wihā*, *-ā*: *wihā* Ve 35 | *-ō* L 1 (C. Déom) | *-ō* L 66 || **wiha*, *-hia*, *-cha*...: *wiha* H 1, '28, '42, 46-53; L 85, 87; Ve 24 (à Goé, A. Buchet; inc. à Limb.), 32, 34 (mais *vēhā* à Solw.); Ma 2 | *wē*- H 27 | *wihya* W 1, '39; H '39 | *-γya* H 2 | *wēhya* W 35, '36, 63; H 21 | *wiša* W '2 | *wi*- H 37.

III. a. **fēchō¹¹*...: *fēsō*, *-ō* S 13; Ch '64; Th 24, 46, 53; Ni '10, 11, 33; Na 127, 130; Ph sauf 86; Ar 1; D 36, 38 | *-ēō* Ch 72.

b. **fichō¹²*...: *fisō*, *-ō* To 7, 37; A 37, 44; Mo 1 (*-ō*), 9, 17-23 (*-ō*), 41-44, 58 (*-ō*), 79; S 1, 6 (436; *fu*- 435), 10, 19-37; Ch sauf 72; Th '2, 5, 14, 25, 29, 43, 64 (436; *fu*- 435), 72, 73 (id.), 82; Ni 1, 36, 38 (*-ō_a*), 39, 72, '74, 90, 107 (*-ō_a*), 112; Na 107-109 (ou *vi*-); Ph 86 | *-ē^o* No '5 | *-ō_w* To 28 | *-šyō* No 3 | *-šē_w* To 2 | *-šyō* To 6 | *-šēō* To 27.

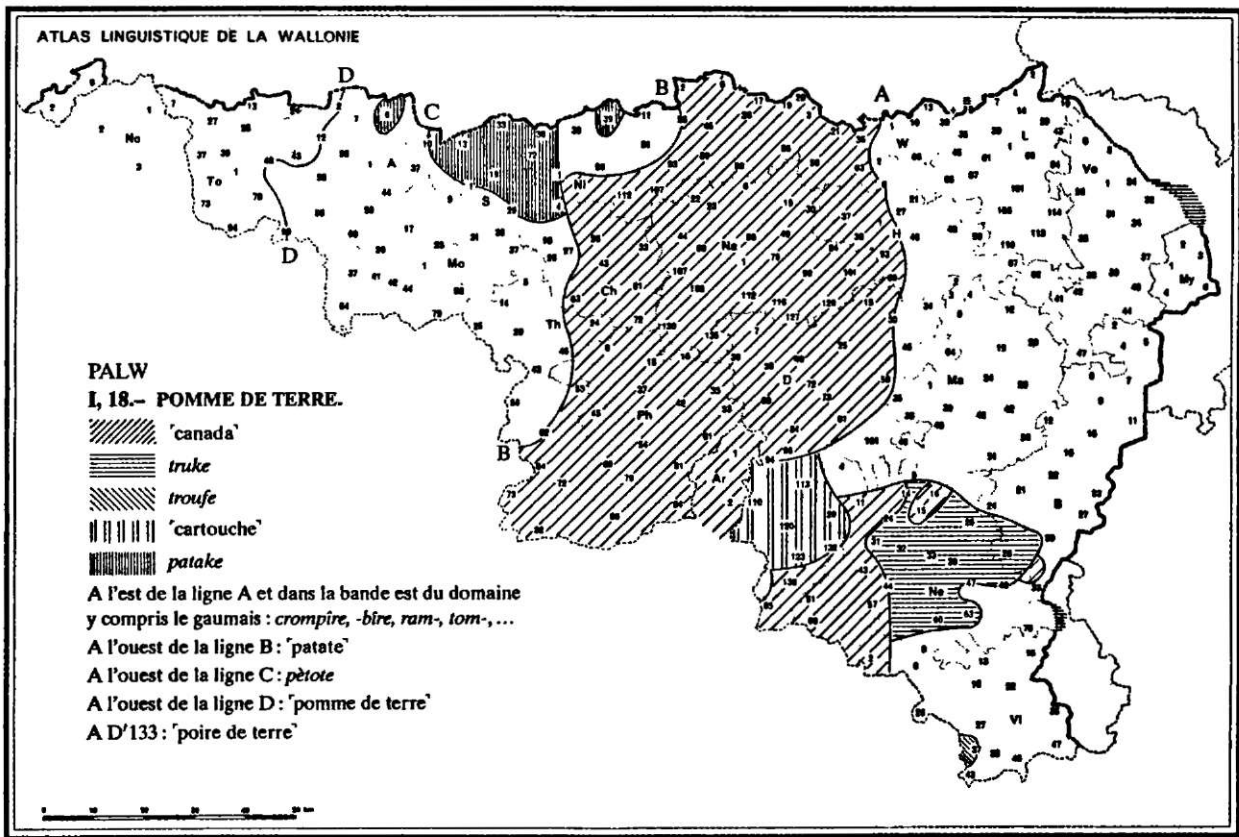
c. **fuchō¹³*...: *fusō* No 1 (436; C 435); To 13, 24, 43, 48, '71, 99; A 1-28, 50, '52 (*-ō*), 55, 60 (*-ō*); S 6 (*-ō* 435; *fi*- 436); Th 54, 64 (435; *fi*- 436), 73 (id.) | *-ē* To 39 | *-ā_w* To 58 | *-ē_w* To 73 | *-ē_w* To 94 | *-ā_w* A '13, '18 || **fussio*, *-ziō¹⁴*...: *fusyō* Mo 64 (436; *-zyō* 435) | *-syē*, To 1 | *-zyō* Mo 64 (ou *-syō*).

B.¹⁵ **mādrē*, **mā*...: *mādrē* L 61 | *-ē* L 87 | *mādrē*, *mā*- W 10, 13, 30, '42, '56, 66; L 35, 45 | *mā*- L 7, 14, 94 | *-ē* L 39 | *-ē* L 2 | *mōdrē* L '32, 43; Ve 6 | *-ē* L 19, '71 | *mōdrē* Ve 8.

C.¹⁶ **putwē*, *-twa*, *-tō*...: *putwē* L 101 | *-twa* Mo 37; Ar 2; Ne 65, 69 | *-ā* To 24 | *-ō* To 78 | *-iō* No 1 (435; *fusō* 436); To 37 (436; *fisō* 435)¹⁷.

¹ Les var. principales entre les deux q. figurent dans le tableau, avec des renvois. Qqs var.

ANNEXE 3



Rendre justice à James Vandrunen

*Communication de M. Paul DELSEMME
à la séance mensuelle du 11 décembre 1999*

Rendre justice à l'écrivain James Vandrunen ne signifie pas qu'il a été victime d'une injustice. Ayant limité volontairement le tirage de ses œuvres à quelques dizaines d'exemplaires, la plupart hors commerce, et se complaisant dans une pénombre qui correspondait à son indifférence envers les bruits de la renommée, il est en partie responsable de l'oubli dans lequel il est tombé. Lui rendre justice consiste à saluer le beau talent de styliste et de penseur qu'il a privé d'une audience plus large et, ce faisant, d'une chance de survie.

Francis Nautet lui consacra quatre pages de son *Histoire des lettres belges d'expression française* (1893). Mais, après l'*Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, le Charlier-Hanse (1958), où il avait droit à vingt lignes, il a disparu des inventaires. À l'exception de *En pays wallon* réimprimé par notre Académie en 1935, trois ans après sa mort, aucune de ses œuvres n'a été rééditée.

James Vandrunen présente une particularité plus signifiante sans doute que son mépris des hochets de la notoriété. Ingénieur civil, professeur d'université, spécialiste des voies de navigation, de l'acier et de l'électricité, il avait dressé une paroi étanche entre son activité littéraire et son activité scientifique. Il se comportait comme si sa personnalité s'était dédoublée, l'homme de science ignorant l'homme de lettres et *vice versa*, deux êtres en apparence étrangers l'un à l'autre, le premier signant Van Drunen en deux mots conformément à l'état civil, l'autre signant Vandrunen en un mot.

Il naquit au Havre le 15 février 1855 d'un père anversois, Jacob Van Drunen, déclaré commis de négociant dans l'acte de naissance, et d'une mère française, Marie-Caroline Longuet.

Son enfance eut pour cadres le port d'Anvers et, en période de vacances, le port du Havre. Ces lieux tournés vers l'au-delà des mers et emplis d'animation cosmopolite lui insufflèrent-ils dès le jeune âge la curiosité des lointains et le goût de l'aventure qui se manifestent dans son œuvre littéraire ? Il est tentant de le supposer.

À treize ans, il perdit son père et se trouva sous la tutelle du capitaine Paul Chapelié (1840-1920), appelé à une brillante carrière qui aboutit au grade de lieutenant général et au titre d'aide de camp honoraire du Roi. L'évènement infléchit sa vie, entraîna selon toute vraisemblance son parcours scolaire sinueux : la pension bruxelloise Dupuich, où il côtoya Georges Eekhoud, ensuite un internat à Francfort-sur-le-Main, enfin l'Athénée royal de Bruxelles.

Inscrit à l'École polytechnique, institution toute récente, créée en 1873 au sein de l'Université libre de Bruxelles, il en sortit en 1878 avec le diplôme d'ingénieur du génie civil. Frais émoulu, il fut chargé par une société de chemins de fer de tracer entre Mettet et Acoz un embranchement de la ligne de Tamines à la Meuse. Le 29 octobre 1879, il débarqua à Mettet, où il avait ordre d'installer son bureau d'étude. Il allait passer plus de six mois dans cette région dont il ignorait tout et qu'il découvrit avec une sympathie croissante, plus forte que sa réaction initiale de citadin heurté par les mœurs campagnardes.

Ses impressions de transplanté, il les consigna sur-le-champ, ainsi que l'atteste la datation 1879-1880 figurant à la dernière page de son livre *En pays wallon*, qui ne sera publié qu'en 1903. C'est une œuvre spontanée, alerte, sensible, parée d'images et de tournures qui sont d'un styliste-né ; une œuvre significative parce qu'elle fait apparaître, dira Gustave Vanzype, « le Van Drunen d'avant la *Jeune Belgique*, d'avant l'initiation à la vie littéraire, d'avant l'analyse psychologique et le tourment de l'écriture artiste, d'avant la lecture des Goncourt et d'avant les grands voyages¹ ».

En pays wallon est constitué de 75 petits chapitres évoquant les fêtes, les événements, les scènes, les rencontres, les expériences, les

¹ Gustave Vanzype, « James Van Drunen », dans *Annuaire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1934, pp. 69-86.

incidents qui jalonnèrent le séjour du jeune ingénieur dans l'Entre-Sambre-et-Meuse. De ce carnet de bord à mi-chemin entre le reportage et le journal intime, on pourrait dire aujourd'hui qu'il offre une radioscopie de la Wallonie rurale de cette époque-là, la région de la boue blanche, pour reprendre une expression de l'auteur, pas celle de la boue noire.

Cet ouvrage me touche et me ravit. Je prélève deux pages qui, parmi beaucoup d'autres, me paraissent révélatrices de l'aisance avec laquelle l'écrivain change de ton. Voici comment il relate une scène tout imprégnée de la familiarité de la vie quotidienne :

Le dîner était fini.

Au fond du potager, nous avons passé l'inspection des premières têtes d'asperges venant prendre l'air au ras du sol.

J'avais aidé, maladroitement, une jeune personne qui arrangeait la toilette des fraisiers ; après avoir admiré les pousses déjà d'une belle vigueur, nous assemblions un bouquet de violettes, de belles violettes odorantes prises sous les feuilles, des violettes « qui ont du goût », comme elle disait... Et nous causions en patois, parce que les Wallonnes, dans leur parler tout cru, ont une grâce délurée, charmante d'audace, tandis que le français passe mal entre leurs lèvres : il y prend un accent chantonné, déplaisant, vulgaire. Nous parlions des fleurs ; nous étions du même avis ; il faut admirer les fleurs dans les jardins, chez elles ; il faut se déranger et venir leur rendre visite ; elles veulent, pour être jolies, la simplicité du grand air et les ornements qui poussent, comme elles, en liberté.

En ville, les fleurs ont un air dépaysé, embêté ; et dans les mouvements compassés et poseurs de leurs feuilles, on retrouve les doigts de la modiste, comme, dans leurs senteurs, on respire l'étalage du parfumeur. Un bouquet sur une cheminée, c'est une lâcheté du goût, – c'est faux comme un lion empaillé ou une photographie de la lune ou une belle fille en religieuse... Nous étions d'accord ; elle riait à pleines lèvres, s'amusait et, fouillant les plantes, elle s'allongeait ; son cou se dégageait alors, fort joliment, et un bas gris, très rempli, se cachait moins que les violettes.

Autre sujet, autre écriture. L'Entre-Sambre-et-Meuse entretient la curieuse coutume des défilés militaires. Quel spectacle que ces troupes hétéroclites mobilisées dans les communes et concentrées en tel ou tel village pour le spectacle final !

Par les campagnes se pavent des défilés étonnants.

De discordes trompetées appelant la badauderie précèdent les pansus qui, ayant déniché un bonnet à poil, ont attaché sur un tablier de boucher un grand couteau de cuisine et constituent l'avant-garde de sapeurs. Puis vient, allongeant de grands pas en coups de pied, un rang d'infanterie anglaise en courte veste rouge ; alors de simili uhlands à pied, et des cosaques avec de fausses

barbes en étoupe ; puis, une garde turque en jupes roses suivie de lanciers agitant de longs bâtons auxquels sont noués en manière de flamme des mouchoirs de couleur ; ensuite, des dragons au casque bossué, et bien d'autres encore, la plupart sans désignation, car, sabretaches impériales, casques de pompier ou aiguillettes d'ordonnance, tout est bon pour ces équipements de bal masqué. Ils sont parfois plus de mille, ces soldats de ducasse enrôlés dans la joie ambulante de la pochade guerrière. En rangs déployés, ils s'avancent, sérieux, fanfarons. Ils défilent dans un orgueil mal brossé, formant un plaisant bariolis d'accoutrements fantaisistes. Les gradés, dans une gravité de statue, devant les bataillons déguisés, dirigent ce carnaval armé, ce charivari belligérant et inspectent, d'un œil qui ne plaisante pas, le bon ordre des lances en fer blanc et des panaches en paille, – et à plein souffle, trompétant et buccinant, des hérauts arlequinés sonnent la charge.

Longuement, ces légions travesties, démente guerroyante, ce mardi-gras de caserne, ce militarisme de toqués, en zigzags de troupes en débandade, passe, – comme la folie d'une armée².

Tel qu'il était prévu, le tracé de chemin de fer auquel travaillait Van Drunen coupait un angle du parc du château d'Acoz. Il dut évidemment prendre contact avec le propriétaire, Octave Pirmez, dont il n'avait rien lu alors et qu'il approcha sans savoir que le hasard mettait sur sa route un être exceptionnel. Il s'en avisa bientôt, rencontrant souvent le châtelain d'Acoz, qui, en promenade dans la campagne, visiblement recherchait sa compagnie. Le soir, il notait dans un carnet de nivellement les thèmes de leurs causeries, les propos qui l'avaient frappé. Ces notes, une quinzaine d'années plus tard, l'aiderent à tracer d'Octave Pirmez un portrait physique, moral et intellectuel dont il n'existe rien de comparable dans la bibliographie³. On y relève des observations saisissantes, comme celle-ci, qui montre que l'ingénieur avait pris la mesure exacte d'un penseur dont le système d'analyse reposait totalement sur une vision poétique des choses :

Pirmez s'efforçait de s'élever assez haut pour embrasser le tout, et, en spiritualiste, considérer une nature symbolique, réconfortante. Le détail, il ne

² Dans l'amusante page de *La Belgique* (1888) où il est question de la parade de Walcourt, Camille Lemonnier – bien avant la publication de *En pays wallon* – se divertira aussi de l'apparence carnavalesque des marches de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Les spécialistes et les fervents de ces marches militaires s'offusquent des descriptions qui, selon eux, trahissent l'esprit et la poésie d'une longue et vénérable tradition folklorique, manifestation de l'âme d'une région. Voir à ce propos le bel article de notre confrère Roger Foulon, *Les écrivains et les marches militaires d'Entre-Sambre-et-Meuse*, dans *Tradition wallonne*, revue annuelle de la Commission royale belge du folklore, 1989, article qui signale l'abondante bibliographie scientifique et littéraire du sujet.

³ Henry Maubel et James Vandrunen, *Octave Pirmez. Impressions, Souvenirs*, Bruxelles, Imprimerie générale, 1897.

voulait le voir que comme le bout d'une révélation que le grand mystère laisse passer. Il avait un non-intérêt pour le fait, pour le phénomène matériel. Les combinaisons positives de lois physiques étaient du domaine du vulgaire, la précision lui semblait banale, faite pour être comprise de tous. Une démonstration, une expérience devenait la réduction d'un phénomène mis à la portée des convictions du premier venu ; et il estimait qu'il y avait presque du comique et de l'enfantillage à mettre la nature dans des creusets sur un fourneau et dans des tubes à réactifs comme dans les petits pots d'une cuisine ridicule en dépit de son titre pompeux de chimie. La matière, cette « épouse inséparable », le gênait ; il voulait s'en dégager pour ne s'arrêter qu'aux idées qui peuvent germer dans les faits ; et j'ai remarqué combien ce romantique de la philosophie, – qui donnait une existence au paysage et se faisait un ami, un confident d'un coin de bois ou d'une sinuosité de ruisseau – procédait par personnification en sentimentalisant les choses, en prêtant des douleurs, des résignations, des desseins à toute matérialité.

En 1883, Van Drunen publiait ses premiers travaux scientifiques : *Projet d'un canal danubien, Le problème des estuaires* et, dans *L'Ingénieur-conseil*, « L'exploitation des chemins de fer en Italie ». En 1884, la Société générale des chemins de fer économiques de Bruxelles l'envoya en mission à l'étranger pour étudier cinq projets de voies ferrées. Il en ramena la matière d'une thèse, *La détermination des recettes et dépenses probables d'un chemin de fer projeté*, qui lui valut en 1885 le grade d'ingénieur agrégé de l'Université et qu'il fut autorisé à publier (Imprimerie générale, Ixelles).

Peu de temps avant, il avait été introduit dans le cercle des Jeune-Belgique, conquis par l'originalité de *Flemm-Oso*, l'ouvrage qu'il avait publié en automne 1884 sans nom d'auteur et qu'il avait adressé – comme on lance à la mer une bouteille contenant un message – à quelques hommes de lettres⁴. C'est ainsi que Georges Rodenbach, par hasard, découvrit le livre entre les mains d'un ami, en lut quelques pages et s'émerveilla. Il avait rencontré Van Drunen dans la famille de Caroline Popp ; ce contact l'encouragea à lui

⁴ *Flemm-Oso* n'était pas la première publication de Vandrunen dans le domaine des belles-lettres. En 1883, il avait fait paraître un opuscule de douze pages, *Une réparation...*, sous-titré « monologuet » et signé du pseudonyme Flanoche. Francis Nautet signala cette œuvrette dans une note au bas de la page 143 du tome II de son *Histoire des lettres belges d'expression française*, mais sous un titre erroné, *Une réparation*, et sans commentaire. Le sujet, fort mince, rappelle *Les regrets sur ma vieille robe de chambre* de Diderot. L'objet regretté ici est la boîte aux lettres que des ouvriers ont arrachée pour repeindre la porte où elle était encastree. Flanoche aimait tellement cette fidèle et familière boîte qu'on va remplacer par un modèle breveté ! Léon-Louis Sosset eut communication de ce texte et le fit insérer dans *La Vie wallonne* du 15 décembre 1938.

écrire sur-le-champ pour lui dire combien il admirait *Flemm-Oso* et quelle avait été sa surprise en apprenant qu'il en était l'auteur.

Pourquoi l'anonymat ? Rodenbach protestait : « Mais les choses ne se passeront pas comme vous le rêviez, monsieur le modeste. Nous allons tapager, claironner et crier au-dessus des toits que vous venez d'écrire un livre exquis⁵. »

Un dimanche après-midi de novembre 1884, Rodenbach l'amena boulevard du Nord (plus tard boulevard Adolphe Max), dans la modeste taverne du père Coulomb où se débitait un excellent vin de l'Algarve et dont l'arrière-salle était le bureau de rédaction de *La Jeune Belgique*. Max Waller, Albert Giraud, Georges Eekhoud, Francis Nautet étaient là, accueillant le nouveau venu comme un des leurs. Entre le 1^{er} janvier et le 20 décembre 1885, *Flemm-Oso* parut en fragments dans sept livraisons de *La Jeune Belgique*, et le 8 novembre 1884 déjà, Edmond Picard écrivait à l'auteur : « Je crois que dès demain *l'Art moderne* pourra donner un extrait important de cette œuvre, plus tard viendra un compte rendu. »

Flemm-Oso est le nom d'un indigène (imaginaire) des îles Fidji qui, vers l'âge d'onze ans, avait été enlevé par un négrier allemand. Un jour il sauva la vie à un enfant de son ravisseur. Par reconnaissance, on l'envoya faire des études en Angleterre. Le narrateur – il s'appelle Flanoche, on ne l'apprend qu'à la dernière page du livre – raconte comment il le connut en Belgique et pourquoi il se prit d'amitié pour cet être étrange, déconcertant, qui, toujours imbu de sa primitive simplicité, « voyait à travers une atmosphère personnelle ce monde européen dans lequel il était tombé comme on tombe dans une rivière⁶ ». Le narrateur relate ce que Flemm-Oso lui disait. Évidemment, c'est Van Drunen qu'on entend, plus exactement le Vandrunen dont le nom de plume littéraire s'écrira dorénavant en un mot, le Vandrunen qui livre ici ses réflexions sur l'humanité, la société, la religion, la morale, la politique, la musique, le théâtre, les femmes, dans un style impressionniste, constellé d'épithètes chatoyantes et d'images insolites.

⁵ Lettre inédite figurant dans « Lettres autographes adressées à James Van Drunen », deux volumes reliés déposés à la Réserve précieuse de la Bibliothèque de l'U.L.B.

⁶ Le manuscrit de l'ouvrage (Réserve précieuse de l'U.L.B.) révèle que le titre primitif était *Lettres insolentes*. Il ne convenait pas puisque *Flemm-Oso* n'est pas un récit épistolaire. Mais il confirme que Vandrunen concevait son livre comme une variante des *Lettres persanes*.

En guise d'exemple, je cite un fragment de la longue séquence où Vandrunen décrit les associations sensorielles et les correspondances mentales suggérées par la musique au pouvoir envoûtant. L'objet est une œuvre symphonique, non désignée. Je saisis le moment où l'orchestre, après un déchaînement des cuivres et des cordes, se calme :

Les accords de la noire musique passent plus lents, et, comme des papillons qui volettent après l'orage, de sinueuses assonances naissent, jettent de pâles notes, vibrent légères et, dans un silence, s'envolent angéliquement... Le calme vient roulé sur un trémolo de contrebasse et apaise. Un gazouillement de notes claires se disperse, comme un envollement d'insectes d'or, en riantes arabesques dans l'austère tranquillité d'une antique forêt. Par les grandes allées, sous les frondaisons, dans la pureté des senteurs, ce sont les coins de nature, les clairières ensoleillées, les bruits doux, la chanson du vent, les causeries d'oiseaux... les harmonies détaillées se succèdent comme des désirs enfantant des désirs, passent et se sauvent en phrases lestement fuguées. Sur un accompagnement qui a des douceurs de mousse, des accords dansent, et la ritournelle pimpante raconte un batifolage vaporeux, une ronde de nymphes qui dénouent leurs colliers : les perles, une à une, tombent dans l'étang vert, et le rire de ces filles résonne clair sur les harpes chatouillées. Un ruisseau court en sonores transparences, des roses s'effeuillent, les trilles font des minauderies, des timbres d'or s'ouvrent comme la fleur du nénuphar, et ce tableau tranquille, dans son orchestration frissonnante et sensuelle, est pur et suave comme un madrigal dit par un rossignol. Sur les vibrations en fleurs tombe une belle lumière, un éblouissement. Les gammes subtiles courent cabriolantes, les arpèges se dressent et filent dans un miroitement qui fascine, et l'esprit, enchaîné, docilement obéit au Maître et, perdu dans une vision harmonisée, voit, contemple, admire la Nature magnifiée.

James Vandrunen ne laissa pas sur leur faim les admirateurs de *Flemm-Oso*. En 1886, il leur offrit *Elles*, le « cahier d'amour » où il évoque les femmes qu'il a aimées en pensée uniquement, une semaine, un jour, une heure, et aussi celles qui ont accroché son regard par quelque singularité. Au total, vingt-deux portraits de femmes, maîtresses chimériques ou apparitions fugitives, les unes et les autres décrites avec le souci d'adapter la forme et le ton à la diversité du défilé. L'ouvrage était signé ; mais, tiré à cent cinquante exemplaires, il n'était pas mis en vente. L'année suivante paraissait une curieuse plaquette, *Forêts*, cinq descriptions en prose poétique : *Forêt bleue*, *Forêt rousse*, *Forêt blanche*, *Forêt rose*, *Forêt noire*. Cent exemplaires hors commerce, imprimés sur papier couleur terreau en cinq teintes différentes, bleu, roux, argent, rose, noir : cette originalité fut saluée par la presse.

Tandis que l'écrivain prenait rang parmi les Jeune-Belgique et que sa comédie en un acte *Par téléphone* (composée en collaboration

avec Edmond Cattier) obtenait un succès au théâtre du Parc en janvier 1887, l'ingénieur Van Drunen se préparait à monter en grade dans la carrière universitaire. En novembre 1887, nommé chargé de cours, il recevait le cours de Métallurgie ; l'année suivante, on lui confia l'enseignement – fort lourd – des Constructions du génie civil. En 1890 (l'année où l'École polytechnique devint Faculté), il était désigné comme titulaire de deux autres cours : Technologie (fer et acier), Architecture industrielle. « Cette accumulation de charges nous déconcerte aujourd'hui, dira le professeur Édouard Bogaert faisant l'éloge de son collègue décédé, mais il faut se rappeler que l'existence matérielle de l'École polytechnique, comme celle de l'Université d'ailleurs, tenait du miracle, et n'était possible que grâce à des hommes comme Van Drunen, assez attachés à la maison de Verhaegen pour assumer des charges professorales écrasantes tout en cherchant au dehors des ressources nécessaires à leur existence⁷. »

Ces revenus accessoires que l'insuffisance du revenu principal rendait indispensables, Van Drunen les puisait, semble-t-il, dans certaines activités que révèlent les documents épars de son curriculum. Intéressé par le récent développement industriel de l'électricité, chargé d'ailleurs à l'Université, de 1894 à 1898, du cours Application de l'électricité, il fut pendant de longues années le directeur de la Société d'électricité des galeries Saint-Hubert. Il faisait aussi du journalisme. Au début de sa carrière littéraire, il fut le rédacteur en chef du « minuscule journal » *Le Petit Touriste*, publié par les filles de Caroline Popp et qui réalisa l'exploit de paraître 23 fois. À *L'Indépendance belge*, il collabora au supplément *Le Mouvement économique* et, de 1894 à 1914, il assura la critique dramatique.

En 1898, c'est comme représentant du *Petit Bleu* qu'il participa, en compagnie de nombreuses personnalités belges et étrangères, à la visite officielle du chemin de fer des Cataractes reliant Matadi au Stanley-Pool, premier tronçon du réseau ferroviaire congolais. Cette expédition le submergea d'impressions qu'il coula dans la prose fastueuse des *Heures africaines*⁸, la seule de ses œuvres qui ait bénéficié, avec son accord, d'une diffusion commerciale.

⁷ Édouard Bogaert, « Notice sur la vie et les travaux de James Van Drunen, professeur honoraire à la faculté des sciences appliquées », dans *Rapport de l'Université libre de Bruxelles sur l'année académique 1932-1933*, Bruxelles, Édition de l'Université, 1934.

⁸ Première édition en 1899, chez l'imprimeur Ch. Bulens ; seconde édition, augmentée de pages sur l'Algérie et la Tunisie, en 1900, chez Georges Balat.

Il y a, dans la vie et l'œuvre de Van Drunen, une dualité exempte, semble-t-il, de conflits, de tourments. Cet homme de science exerçait un métier qui le passionnait, qui ne contrariait pas sa vocation d'artiste, à laquelle il donnait libre cours aux heures choisies. L'esprit scientifique et la sensibilité artistique entretenaient en lui des rapports de bon voisinage ; la rigueur de l'un ne contestait pas la fantaisie de l'autre, et le souci de la précision les rapprochait. La précision n'est pas le monopole de l'homme de science. L'auteur de *Flemm-Oso*, d'*Elles* et de *Forêts* la tenait pour une exigence de son travail de styliste. Aucune de ses œuvres n'en témoigne davantage que *Quillebœuf. Vieillerie en bleu et noir*, publié sans nom d'éditeur et sans date (les comptes rendus parurent en 1888).

En villégiature à Honfleur, l'écrivain avait eu l'idée de donner une forme littéraire à la légende du rocher de Quillebœuf, dangereusement situé à l'embouchure de la Seine et qui serait, selon la tradition populaire, un vestige du château d'un redoutable et tyrannique seigneur contemporain de Louis XI, le sire de Bourrepierre, dont la fille, la douce et pieuse Yvette, désirée par Satanas et harcelée de ses diaboliques machinations, fut sauvée finalement grâce à Sequana, la reine du fleuve. Dans l'introduction, l'auteur explique son dessein : « J'ai voulu écrire cette apparition d'un temps mort, réveillé un instant sous la mélancolie des rayons éteints du passé. Ce serait une grande histoire à bibelots, une scène de légende, candide et diabolique, enchâssant ce que j'ai admiré en cette région, meubles et bijoux rares et anciennes coutumes ; et cela, décrit et dessiné avec des mots patients, fouillant le détail, avec des manies de collectionneurs et des minuties qui retournent et soupèsent. C'est un travail de tapisserie littéraire, lentement accompli avec l'amour des plus menues choses et la poursuite passionnée de la nuance. » Un peu plus loin, il fait cet aveu : « Dans cette évocation de la fin du XV^e siècle, il a bien fallu animer un peu d'action, – encore trop, malheureusement. Car j'aurais voulu suspendre tout mouvement et ne faire qu'un spectacle raconté au présent, se passant sous mes yeux et m'environnant de ses scènes. » Voilà qui est clair : l'œuvre idéale est celle qui n'existe que par sa forme, dont la seule raison d'être est la forme, à savoir un projet d'art. C'était le rêve de Flaubert. L'ouvrage qui répond à cette conception est destiné, forcément, à des lecteurs triés sur le volet, *a happy few*. Vandrunen affectionnait les tirages confidentiels, ce n'était pas un caprice.

L'écriture artiste connut une grande faveur à l'époque de la Jeune Belgique. Elle marqua James Vandrunen, lecteur fervent des

Goncourt. Elle est particulièrement visible dans *Quillebœuf*, dont le sujet, « une grande histoire à bibelots », justifie la présence élevée de vocables rares ou sortis de l'usage. Voici un échantillon : trois paragraphes décrivant Messire Satanas et une partie de son escorte.

Alors, vient un joli héraut sur un gracieux cheval espagnol dont la muserolle est faite de plaques de cuivre découpées à la mode allemande. L'homme est vêtu d'une journée de drap de pourpre clair et doré ; et comme cette casaque sans ceinture est ouverte, et que les manches sont fendues pour le jeu des bras, on peut voir la blanche doublure d'hermine de ce vêtement de prix ainsi que les manches du surcot, lesquelles sont vertes comme de jeunes feuilles de poirier. Les jambes de ce héraut sont armées de cuissots, et son chapeau de velours jaune porte des ornements d'or.

Il précède le Seigneur très illustre de la troupe, lequel, preux et hardi, s'avance en grand triomphe, magnifiquement revêtu de ses insignes militaires et seigneuriaux, paré d'un éclatant costume galant et guerrier, et monté sur un destrier sauvage, fougueux comme Babiéca, le cheval de Rodrigue Diaz de Bivar, le Cid Campéador. Son armure légère est ornée de garnitures d'or et d'argent, de pierres précieuses, d'émaux de tons variés, de nielles et de filigranes et d'autres ouvrages repoussés et ciselés. Il n'a point à ses côtés son coustillier ordinaire. Un écuyer porte sa lance.

Des piétons et des soudoyers, hommes hauts et carrés, fiers et superbes, regardant de droite et de gauche, pleins de menaces, marchent derrière ce maître. Ce sont soudards balafrés des compagnies franches ; ils vont, sans ordre, avec leurs longues heuses dont la fente lacée serpente et semble leur mordre le mollet. Les uns, en salade vénitienne et habillés de neuf, sont brillants ; d'autres portent des armes diverses et traînent des appareils anciens ou nouveaux ; ils ont même un canon à main ; deux hommes ont une arme peu connue : une vouge, ce qui est un fauchard assez court et armé d'une dent plate. Un autre porte un hoqueton piqué de têtes de clous d'or ; d'autres encore sont, comme des nobles, munis de guisarmes (ce qui est le véritable nom des javelines à deux fers tranchants et pointus). Parmi ces guerriers, on voit derechef des archers portant des brigandines de dix livres dont les plaquettes d'acier, cousues sur du cuir, brillent comme des écailles ; puis, des halberdiers suisses et allemands armés de fauchards longs et aigus, et aussi des piquiers semblables à ceux que Charles le Téméraire a placés dans son infanterie ; enfin d'autres encore, portant des arbalètes curieuses et, comme les Italiens, des rondelles en cuir bronzé ou bien des poignards flamands à lame étroite et des piques à long fer et bien d'autres engins étranges, comme des langues de bœuf sans ailerons et des marteaux d'armes à trois longues dents au bout d'une hampe et encore beaucoup de choses inconnues.

Aux antipodes de *Quillebœuf*, rêverie d'artiste, *Le Trottoir* (1889, cent exemplaires hors commerce) présente une suite d'instantanés de la vie citadine saisie dans l'optique naturaliste, celle des Goncourt, non pas celle de Zola. Entre ces séquences plus descriptives que narratives s'intercalent des réflexions désabusées qui

rappellent les propos de *Flemm-Oso*. Une citation : « Gouailleur et cynique, le trottoir, indifféremment, accueille les férocités de la vantardise repue et le fiel des haines qui complotent, l'effronterie des tire-laine et la morgue du nouveau décoré ; le poète y pêche des songes, de jeunes ambitions y échafaudent l'avenir, des rêves y tombent, l'aile cassée, dans le crachat du voyou, – et la fille à louer le caresse des volants de sa robe neuve. » Propos pessimistes assurément. Le pessimisme est lié au dédoublement de Van Drunen-Vandrunen. L'ingénieur appartenait à son siècle, le siècle des premiers grands progrès scientifiques et techniques. Il étudiait les chemins de fer et les canaux, il enseignait la métallurgie et les applications de l'électricité, il devint un spécialiste de l'acier. Impliquant une certaine foi en l'avenir de l'homme, ces études, ces travaux réclament une intelligence qui n'est pas moins aiguë lorsqu'elle constate le désolant écart entre la courbe du progrès matériel et celle de l'évolution morale de l'humanité. Le pessimisme, aux yeux de Van Drunen, n'était pas une hérésie dont l'homme de science aurait eu à rougir.

Ses activités professionnelles l'amenaient souvent à l'étranger. Il parcourut la France, l'Italie, la Hollande, la Suisse, l'Autriche, la Hongrie, la Serbie, la Roumanie. De ses voyages, il rapportait une masse de notes qu'il avait plaisir, au retour, à transcrire dans la prose colorée et animée dont il avait acquis la maîtrise. On observe que nul texte ne révèle pourquoi il se rendait ailleurs ; c'est une information qu'il cachait par discrétion ou dont il ne voyait pas l'utilité. Son premier essai dans ce genre de reportage date de 1888 : *Viennoiseries*, quelques croquis de Vienne, « ce Paris oriental », publiés d'abord dans *La Société nouvelle*, puis en une plaquette imprimée chez la veuve Monnom. L'œuvre qui suivit, intitulée *À l'aventure*, est de beaucoup plus importante avec ses trois volumes, parus également sous la marque de Monnom, le premier en 1889, les deux autres en 1890. Ce ne sont pas des relations de voyages, mais des « carnets de route » où sont recueillis, comme dans un herbier, les souvenirs des spectacles fugitifs et les imprévus du hasard⁹.

Retrouvons James Van Drunen à la Faculté des Sciences appliquées de l'Université de Bruxelles. En 1893, il accepte de faire par intérim l'important cours Exploitation des mines. Marque d'un grand

⁹ Le manuscrit de *À l'aventure* (Réserve précieuse de l'U.L.B.) montre que plusieurs textes parurent d'abord dans des périodiques (*L'Artiste*, *La Société nouvelle*, *L'Éveil*) et dans *L'Indépendance belge*.

dévouement, car ses recherches, alors, sont orientées vers l'acier. En 1892, il donne à l'Imprimerie des travaux publics *La constitution des aciers et la température de trempe*. En 1893, il publie chez Rozez, l'éditeur de la fameuse « Bibliothèque belge des connaissances modernes », *L'acier dans la construction*, un ouvrage de premier ordre et d'actualité au lendemain de l'Exposition de Paris de 1889, qui a été l'apothéose de l'architecture du fer. Ce livre de Van Drunen contient des pages dignes d'une anthologie de la littérature technique. On pourrait donner en exemple ces quelques lignes :

Il semble certain que le fer ou l'acier employé en grandes masses, en vastes ossatures bien apparentes, avec des procédés de construction sincères et avouant leurs agencements, offre des ressources nouvelles à l'art et se prête à de beaux ensembles, à de grands effets décoratifs. Nous ne nous rendons pas encore tout à fait compte de cela, parce que nos habitudes nous ont fait une éducation qui a ses exigences, et un peu ses traditions ; notre œil s'est habitué à certaines constructions de briques, à de forts soubassements en pierre de taille, à des édifices qui, par leur massive carrure, semblent affirmer leur vigoureuse résistance ; et, peut-être, les formes, avec leurs treillis à jour et leurs minces poinçons, conservent-elles encore, pour bien des personnes, un aspect trop léger, un air de construction rapide et provisoire. Mais ceux qui ont eu l'occasion de voir et d'étudier des travaux métalliques, ateliers, ponts ou viaducs et qui, après ces poutres sèches et rigides, ont contemplé le hall des machines et les palais du Champ-de-Mars, sont frappés de la grâce et de la parure seyante prises par ce vilain et dur métal ; ils ont été convaincus, et convaincus d'une façon décisive, que le fer devient le précieux auxiliaire de l'architecture moderne.

En 1900, l'homme de lettres retourna chez l'éditeur de ses premiers ouvrages, l'Imprimerie générale, pour *Des Ritournelles*, recueil épais (410 pages) de chroniques, de réflexions, d'anecdotes, troussées à la manière des billets du jour des quotidiens, relatives pour la plupart à la vie bruxelloise et, de toute évidence, extraites de journaux où elles avaient paru d'abord. Mais l'auteur n'en révèle rien, comme si ses textes étaient de la veille. Il ne les a pas disposés dans un ordre qui serait celui des matières ; il a préféré le désordre, « le désordre d'un tiroir renversé », pour reprendre l'expression dont il use à propos d'un autre recueil, *À l'aventure*. Celui-ci, *Des Ritournelles*, devait être son avant-dernière publication littéraire. La dernière parue de son vivant, *En pays wallon* (1903), était, rappelons-le, une œuvre écrite treize, quatorze ans plus tôt.

Une lourde charge attendait James Van Drunen, celle de recteur, qu'il remplit pendant les années académiques 1901-1902 et 1902-1903, profondément pénétré de sa responsabilité et de ses devoirs. Les deux discours rectoraux qu'il prononça, *La philosophie de*

l'industrie (Bruylant, 1901) et *L'esprit mathématique* (Bruylant, 1902), sont des modèles du genre. Qu'en témoigne ici une page empruntée au premier : que de choses dites en quelques mots ! « L'ingénieur, certes, professe la plus grande vénération pour le savant, dont il met à fruit les découvertes. Mais il estime que l'un et l'autre, dans des régions distinctes de la société, sont nécessaires. La science pure veut du recueillement, de la contemplation, loin du tapage des constructions, en dehors de la fièvre manufacturière ; comme les anciens prophètes, elle médite à l'écart, elle se retire sur les hauteurs abstraites ; et quand elle descend vers nous, c'est pour apporter la parole révélatrice : nos savants sont les augures souverains reclus dans la sphère des théories, et dont nous attendons les formules annonciatrices... Mais la réalisation de ces formules est une autre et grande difficulté qu'il faut considérer sans l'ordinaire hypocrisie des dégoûts devant le mélange de la science et des affaires. Les grandes variations exécutées sur la souillure du lucre sont inspirées par une maladroite dignité et par une médiocre connaissance des hommes et de leurs faiblesses. Notre nature est telle, que l'intérêt reste le plus puissant et l'indispensable levier pour forcer la réalisation ; et la fédération des intérêts individuels accomplit des merveilles qu'il serait utopique de vouloir obtenir autrement. »

Nommé professeur honoraire en juillet 1925, il consentit à faire durant une année encore son cours de Métallurgie.

James Vandrunen mourut le 14 novembre 1932 à Ixelles, rue des Champs Élysées, son domicile. Il fut incinéré à Paris, conformément à sa volonté.

Les inédits qu'il laissait, au nombre de trois – *Approximations*, *Je me disais* et *Le Hasard*, sous-titré *Le facteur hasard dans les relations humaines* – prouvaient qu'il n'avait jamais déposé la plume. Jusqu'au bout, il avait eu des choses à dire, plus exactement à se dire¹⁰.

La Revue de l'Université de Bruxelles accueillit *Approximations* dans ses livraisons de l'année académique 1933-1934. Un livre tiré à trente-cinq exemplaires a réuni les textes publiés par la revue.

¹⁰ En mars 1933, M^{me} James Van Drunen fit à la Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles le don de toutes les œuvres littéraires de son mari, douze volumes reliés. Elle y joignit les manuscrits originaux et les inédits. L'année suivante, elle ajouta à ce don l'ensemble des lettres reçues par l'écrivain au cours de sa carrière de littérateur.

Cette œuvre posthume, divisée en onze rubriques correspondant à des thèmes de réflexions (science, sentiment, progrès, philosophie, art, etc.), projette sur la personnalité souvent énigmatique de Van Drunen une lumière qui dissipe divers malentendus. Le vieux professeur se regarde, il exécute son autoportrait : « Parce qu'il était timide, on l'avait déclaré orgueilleux ; parce qu'il était méditatif, on le croyait misanthrope. Et des observateurs, aussi prestes que maladroits, lui avaient conféré un caractère désagréable... Il avait laissé dire. D'autre part, n'ayant, par défaut d'aptitude, cultivé ni l'intrigue, ni le quémandage, il était sans influence, – donc sans amis. En somme, cet homme très doux n'était pas doué du fluide sympathique. Isolé par ce manque de pouvoir attractif, et ayant, sans acrimonie, réduit ses dépenses sentimentales, il s'était habitué à vivre avec lui-même, se contentant de ses songeries en manière de conversations¹¹. »

¹¹ À rapprocher du portrait esquissé par Georges Kaïser, dans *La Jeune Belgique*, 1^{er} août 1888, pp. 263-264 : « James Vandrunen, un grand et solide garçon, appartient à la race des timides déconcertants. Dès la première rencontre, on sent dans cet homme la volonté de ne se livrer qu'à bon escient, en même temps qu'une faculté d'observation pénétrante, dont on appréhende un peu l'exercice. Sa timidité, qui est plus exactement une propension à l'effarouchement, ne va pas sans quelques audaces accidentelles. Elle ne l'a point empêché de produire beaucoup et de se produire un peu. Elle a laissé voir assez de lui pour que, dans les deux mondes où il vit, celui des savants et celui des gens de lettres, on l'apprécie hautement. C'est un ingénieur de mérite et c'est un écrivain de valeur. Il est l'auteur de sérieuses études sur des questions techniques et de plusieurs écrits d'observation piquante et de séduisante fantaisie. Quand il n'est pas d'humeur chagrine et quand il s'anime à parler de choses qui l'intéressent, il s'exprime rapidement, par petites phrases pressées, scandées de brefs élans, avec des regards où défilent les curiosités. Ce taciturne est parfois bavard. »

ÉTUDE

Du nouveau sur les *Images japonaises* de Verhaeren

par M. Jacques MARX

Dans la bibliographie d'Émile Verhaeren figure un titre bien connu des bibliophiles, mais qui ne laisse pas d'intriguer par son caractère atypique dans la production du grand poète, *Images japonaises*, illustrations de Kwasson, texte d'Émile Verhaeren, Tokyo, T. Hasegawa, daté de 1896 ou de 1900 selon les cas¹. Jusqu'ici, nous ne savions que peu de choses concernant cette édition, sinon qu'elle a constitué une manifestation d'« internationalisme » de la part de son auteur, dont la réputation s'étendit bien au-delà des frontières de son petit pays².

Nous sommes en mesure, aujourd'hui, grâce à des investigations menées à la Bibliothèque nationale de la Diète à Tokyo, d'apporter

¹ André Fontaine, *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 190 (1900) ; Jean-Marie Culot, *Bibliographie de Émile Verhaeren*, Bruxelles, Palais des Académies, 1954, p. 21 (1900) ; *Centenaire de Verhaeren*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Exposition, 1955, n° 41, p. 53 (1896) ; *Bibliothèque Carlo De Poortere*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1985, n° 95, p. 66 (1896) ; *Le Salon Émile Verhaeren. Donation du Président Vandevor*, Anvers, Musée Plantin-Moretus, 1987, n° 164, p. 249 (s. d.) ; *Bibliothèque littéraire d'un amateur*, Bruxelles, Galerie Simonson, 1988, n° 92 [1896] ; Auguste Crisay, *Bibliographie des éditions originales de quarante écrivains belges de langue française*, Bruxelles, É. Van Balberghe, 1996, p. 129 (1896) ; J. Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1996, p. 554 (1900).

² Beatrice Worthing, *Émile Verhaeren, 1855-1916*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 257.

un peu plus de précisions sur cet ouvrage dont le charme ne manque jamais d'opérer sur l'amateur de jolies éditions³. On retrouve en effet dans ce recueil d'estampes sur feuillets pliés « à la japonaise » toute la séduction de ces albums dont le raffinement émouvait tant Edmond de Goncourt, qui a dit son enthousiasme pour leurs « colorations artistes » et pour l'amour extatique de la nature qui s'y révèle⁴.

L'illustrateur des *Images japonaises*, plus exactement dans ce cas-ci le peintre-illustrateur, n'était autre que Kwasson ou Kason (1860-1919), pseudonyme de Suzuki Shigeo, un artiste très populaire parmi le public japonais, dont les œuvres apparaissaient régulièrement dans l'important journal de Tokyo *Yomiuri Shimbun* ainsi que dans divers magazines littéraires. Paysagiste réputé, peintre de fleurs et d'oiseaux des écoles Shijō et Kanō, il travailla entre autres comme styliste pour Kiritsu Kōshō Kaisha, exportateur d'art décoratif japonais. Kwasson fut en son temps, et après Hokusai (1760-1849), un des artistes japonais les plus appréciés en Europe. On mentionnera de lui le *Filet de poissons au clair de lune*, une œuvre présentée à l'Exposition universelle de Paris en 1900, une manifestation qui offrit au Japon l'occasion d'affirmer sa volonté d'ouverture économique vers l'Europe⁵. On était alors à l'ère Meiji (1868-1912), qui venait après la longue période d'isolement du shōgunat des Tokugawa et vit se développer, en Europe et en Amérique, la vogue du *japonisme*⁶. Cette dernière a marqué en profondeur tout le courant esthétique fin-de-siècle et n'a pas peu contribué au développement de l'ornementation du

³ Nous remercions particulièrement M. Yukiko Saito, chef de division à la Bibliothèque nationale de la Diète, qui nous a aimablement communiqué plusieurs informations bibliographiques figurant dans la présente étude. Les *Images japonaises* ne figurent cependant pas dans le catalogue de la Bibliothèque de Tokyo, mais font l'objet d'une mention dans « The Paul C. Blum Collection : a Catalogue of Books », *Yokohama Archives of History*, 1983, vol. II, à l'entrée : « Haségawa, Takejiro ».

⁴ Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1898, I, pp. 194-210.

⁵ *Japanese Arts and Crafts of the Meiji Era*, vol. II, ed. by Naotero Uyeno, translated by Richard Lane, Tokyo, Tokyo Bunko, 1958 (repr. 1969), p. 113.

⁶ Sur cette période, voir notamment le catalogue de l'exposition organisée au Musée Guimet en 1988, *Japon, la tentation de l'Occident (1868-1912)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988 ; et celui de l'exposition *Japonisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988, où figurent, sous les n° 255-257, trois illustrations de Kwasson pour les *Images japonaises*, avec la date de 1896 (p. 75).

livre en Belgique, comme l'a montré une étude excellente et très documentée de Yoko Takagi⁷. Le chef-d'œuvre de cette production est probablement le fameux *Éventail japonais* (1886), un recueil de six sonnets manuscrits sur fonds d'estampes de Max Elskamp, pure merveille de bibliophilie, tirée à très petit nombre⁸. Yoko Takagi démontre également, de façon argumentée et très convaincante, que Fernand Khnopff s'inspira de deux albums de dessins japonais : le *Banbutsu Hinagata Gafu* (1880) de Sensai Eitaku (1843-1890) et le *Kyôσαι Manga* (1881) de Kawanabe Kyôсай (1831-1889), qui furent exploités en vue de l'illustration de la trilogie « noire » de Verhaeren.

Quant à Takejiro Hasegawa (1853-1938), il était né dans une famille de commerçants installés dans un quartier de Tokyo adjacent au secteur résidentiel de Tsukiji, une partie de la capitale nipponne réservée aux résidents étrangers. Lui-même apprit l'anglais dans une école presbytérienne tenue par des missionnaires et s'occidentalisa rapidement à leur contact, au moment même où se développaient ses activités, tandis que les autorités de l'ère Meiji encourageaient les hommes d'affaires japonais à s'initier aux pratiques commerciales de l'Occident, dont elles redoutaient la prise progressive de monopole. Vers 1880, Hasegawa était un membre respecté de la communauté marchande de Tokyo. Il avait commencé par importer des livres et des articles de luxe venus de France, mais organisa ensuite en 1884 sa propre imprimerie⁹. Cette dernière se spécialisa bientôt dans la production – limitée, de l'ordre de 500 à 1000 exemplaires par titre – d'ouvrages de qualité remarquable, mais dont le mode de fabrication était hybride, mi-japonais, mi-européen. La formule consistait en effet à faire composer de beaux albums illustrés de gravures sur bois, dont certaines pages étaient ensuite imprimées dans des caractères à la machine et une typographie occidentale. Les textes, dont beaucoup appartenaient au répertoire japonais traditionnel des contes et de la littérature populaire,

⁷ Yoko Takagi, « Le japonisme et les livres ornements à la fin du dix-neuvième siècle en Belgique. Découverte de l'art japonais et Max Elskamp », *Le Livre et l'Estampe*, XLIV, n° 150 (1998), pp. 9-66 ; et XLV, n° 151 (1999), pp. 7-51.

⁸ Un exemplaire figure aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles (FS XII 184).

⁹ Sur la carrière d'Hasegawa et le contexte socio-économique du Japon de l'époque, voir Frederic A. Sharf, *Takejiro Hasegawa Meiji Japan's Preeminent Publisher of Wood-Block-Illustrated Crepe-Paper Books* (Peabody Essex Museum Collections , CXXX, 4, oct. 1994).

étaient rédigés en langues étrangères. Au début, il semble que l'imprimeur ait eu surtout en vue un public composé de compatriotes qu'il voulait initier aux langues étrangères, ce qui explique le choix de sujets avec lesquels les lecteurs se trouvaient déjà familiarisés. Le format était également conforme aux standards occidentaux, la lecture se faisant de gauche à droite. Ainsi parurent, en anglais (*Japanese Fairy Tales*), en allemand (*Japanische Marchen*) et en français (*Contes du vieux Japon*), plusieurs séries de textes, pour lesquels l'imprimeur s'assura la collaboration d'artistes comme Sensai Eitaku, Gyokusho Kawabata (1842-1913), Tosa Matabei, Kwasson¹⁰ ; et aussi de missionnaires-lettrés ou de traducteurs, comme David Thompson¹¹, Basil Hall Chamberlain¹², Lafcadio Hearn¹³, Karl Florenz¹⁴, Adolph Groth¹⁵, ou encore Joseph

¹⁰ Voir la bibliographie sélective, mais abondante, de Sharf, *ibid*, pp. 61-75.

¹¹ Missionnaire presbytérien né dans l'Ohio en 1835, il est arrivé au Japon en 1863, y a enseigné l'anglais et fondé une branche dissidente du mouvement presbytérien.

¹² Né en Angleterre en 1850, petit-fils de l'écrivain voyageur Basil Hall, il résida au Japon de 1873 à 1911. Professeur à l'Académie navale de Tokyo, membre de la Société asiatique du Japon et bon connaisseur de la littérature de ce pays, il publia en 1880 un volume consacré à *The Classical Poetry of the Japanese*. Il a aussi beaucoup voyagé dans le pays et rédigé le premier guide de voyage en anglais consacré à cette nation. Il a fait connaître d'intéressants aspects de la civilisation japonaise dans *Things Japanese* (1890). En traduction française, on peut lire de lui *Mœurs et coutumes du Japon*, traduction de Marc Logé, Paris, Payot, 1931.

¹³ Né en Grèce en 1850, de père anglais, il accepta une mission de correspondant au Japon pour *Harper's Magazine* en 1890 et enseigna sa langue natale à l'Université impériale de Tokyo. Très intéressé par le folklore japonais, il récoltait des contes et légendes dont il assurait l'authenticité alors que, semble-t-il, il ignorait la langue. Il a alimenté plusieurs titres de la série *Japanese Fairy Tales*. Japonisant fervent au point d'obtenir la nationalité nipponne sous le nom de Koïzoumi Yakoumo, il est l'auteur de *Glimpses of Unfamiliar Japan* (Leipzig, B. Tauchnitz, 1907), traduits sous le titre *Le Japon inconnu (Esquisses psychologiques)* et d'une correspondance publiée en français : *Lettres japonaises, 1890-1893* (traduction de Marc Logé, Paris, Mercure de France, 1929).

¹⁴ Arrivé au Japon en 1889, professeur d'allemand à l'Université impériale de Tokyo, il se passionnait pour la poésie et a publié chez Hasegawa *Dichtergrüsse aus dem Osten* (1894), où apparaissent une dizaine d'illustrations de Kwasson ; *Bunte Blätter : Japanischer Poesie* (1896), *Weissaster : Ein romantisches Epos* (1897) et *Japanische Dramen* (1900), un recueil de scènes du théâtre « Terakoya », dont il existe aussi une version française : les deux versions étaient destinées à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. Rentré en Allemagne, il devint professeur de japonologie à l'Institut colonial de Hambourg.

¹⁵ Professeur de littérature allemande à Tokyo. Il n'a résidé au Japon que deux ans (1884-1886) et collaboré à deux titres des *Japanische Marchen*, la série allemande des contes et légendes publiés par Hasegawa.

Dautremer¹⁶ pour la série française (1885-1903, vingt titres). Très rapidement, cependant, Hasegawa conçut l'idée d'exporter ses ouvrages moyennant des innovations majeures, dont les plus appréciées furent le choix d'illustrations polychromes et l'utilisation d'un papier crépon qui conférait à ses éditions une allure irrésistiblement exotique, gage de leur futur succès auprès des acheteurs européens. C'est ce qui explique sans doute la mention toute particulière qu'en fait Chamberlain dans un de ses manuels d'initiation à la civilisation japonaise¹⁷. Après la tenue de la troisième exposition industrielle nationale, qui se tint en 1890, Hasegawa réussit à obtenir une audience internationale exceptionnelle en même temps qu'il accédait à la prospérité commerciale. Une des raisons de ce succès résultait évidemment de la forte demande européenne d'information et de documentation sur le Japon, qui conduisit l'imprimeur à éditer notamment les *Japanese Jingles* (1891) de la journaliste américaine Mae St. John Bramhall, installée à Yokohama ; *Japan's Year* (1905) de Julia D. Carrothers¹⁸ ; *Japanese Topsy-turvydum* (1896) – un livre destiné à combattre un certain nombre de préjugés européens relatifs aux coutumes japonaises – d'Emily S. Patton ; *Calendar with Verses* ; *Japanese Story-Tellers*, traduit du français de Jules Adam ; et plusieurs titres d'Osman Edwards (1864-1936), parmi lesquels *Residential Rhymes* (1899), ironique évocation de l'existence quotidienne des étrangers en terre japonaise et irremplaçable documentation sur l'ère Meiji.

On s'attardera quelque peu sur Osman Edwards, qui fut, dès 1895 – moment où il consacra au poète belge son premier article dans le *Daily Chronicle* – l'introducteur de Verhaeren en Angleterre. Il fut aussi un de ses meilleurs amis, comme en témoigne une intéressante correspondance conservée aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles. Critique, traducteur de Björn Björnson, conférencier et

¹⁶ D'abord interprète à la Légation de France de Tokyo, il a été également consul de France en Chine en 1897 avant de rentrer en France, où il devint professeur à l'École des Langues orientales. Membre de la Société asiatique du Japon, il y prononça des conférences. Excellent traducteur, il a aussi publié de nombreux ouvrages sur le Japon, parmi lesquels *Au pays des Geishas*, Shangaï, 1901, illustré de lithographies originales par K. Murai.

¹⁷ *Things Japanese being notes on various subjects connected with Japan*, Londres, John Murray, 1905, p. 69.

¹⁸ Elle a séjourné au Japon parmi les membres de la communauté presbytérienne de 1860 à 1876, avant de rentrer en Amérique et de publier ses souvenirs sous le titre *The Sunrise Kingdom ; or, Life and Scenes in Japan, and Woman's Work for Woman There* (1879). *Japan's Year* évoquait divers aspects des coutumes japonaises, en relation avec la succession des saisons.

professeur au collège Merton d'Oxford, Edwards disposait d'une fortune personnelle qui lui permit de séjourner pendant une période de dix années environ dans plusieurs pays européens ainsi qu'au Japon. Il arriva dans ce dernier pays en 1898 dans l'intention de se documenter sur les théâtres nô et kabuki auxquels il devait consacrer en 1901 un ouvrage intitulé *Japanese Plays and Playfellows*. Il a aussi collaboré régulièrement, comme Verhaeren d'ailleurs (mars-avril 1900), au *Transcontinental. Journal hebdomadaire illustré* auquel il fournissait des articles consacrés aux mœurs et coutumes japonaises¹⁹ ainsi que des études littéraires en anglais²⁰. Sa correspondance révèle qu'il envisageait même d'accueillir Verhaeren au Japon, où il aurait voulu lui servir de guide lors d'un périple prévu pour 1902 « à travers le Paradis jaune »²¹. Il est effectivement beaucoup question du pays du Soleil levant dans ses lettres, la contrepartie figurant dans les réponses de Verhaeren publiées par Mrs Worthing²². Les notations exotiques n'y manquent pas, même si les sites évoqués (le Bouddha géant de Kamakura, la montagne sacrée de Nikko, etc) semblent parfois s'inspirer plutôt de sources littéraires (« ... je les [les monuments japonais] ai connus d'avance en parcourant la foule d'écrivains qui en ont célébré les beautés »), comme les *Japoneries d'automne* de Loti – mentionnées plusieurs fois par le touriste anglais²³ – que de la réalité vécue²⁴.

Selon toute vraisemblance, c'est Osman Edwards, très lié avec Lafcadio Hearn, lui-même admirateur de Verhaeren, qui servit d'intermédiaire entre le poète belge et Hasegawa, comme le révèlent les conclusions d'un chercheur japonais, M. Tsuneaki Oba. Ce dernier a examiné les conditions dans lesquelles s'est faite l'édition des *Images*²⁵ et démontre, en accord avec Frederic A. Sharf²⁶, que les

¹⁹ Par exemple, n° 6 (27 janvier 1900, avec photographie d'Edwards) ; n° 9 (17 février 1900) ; n° 12 (10 mars 1900).

²⁰ Notamment sur le théâtre de Maeterlinck (n° 21, 12 mai 1900, pp. 15-16).

²¹ Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles (AML), 26 février 1900 (FS XVI 148/ 890).

²² « Verhaeren and England. Poet's Letters to his English Friends », *Adam (The Centenary of Émile Verhaeren)*, n° 250 (1955), pp. 55-87.

²³ Par exemple, le 18 mai 1898 (AML FS XVI 148/887).

²⁴ Il fait aussi allusion dans une lettre (26 oct. 1899, AML FS XVI 148/888), aux *Residential Rhymes*.

²⁵ « On the *Images japonaises* of Émile Verhaeren », *Kanagawa Daigaku Kokusai Keiei Ronshu*, vol. 16-17 (1999. 3), pp. 85-106. Nous remercions vivement M. Oba, qui prépare un ouvrage sur l'influence de Verhaeren sur la poésie japonaise, de nous avoir donné accès à cette intéressante étude.

²⁶ T. Hasegawa, *op. cit.*, p. 23.

Images japonaises n'étaient en aucune manière destinées à illustrer des vers de Verhaeren. Il semble au contraire que ces derniers, groupés en 6 ensembles²⁷, ont été en fait rajoutés après coup dans les espaces vacants d'un album édité par Hasegawa en 1896, enregistré dans l'*Officiel* du Ministère de l'Intérieur japonais du 13 mai 1896 sous le titre *The Smiling Book*, mais cependant (d'après le colophon) imprimé le 10 mai et publié le 20. *The Smiling Book* contenait exactement les mêmes dessins que les *Images*, mais un nombre extrêmement réduit de vers anglais non identifiés, ainsi qu'un poème en japonais.

L'ouvrage aurait été envoyé par Hasegawa à Verhaeren en 1898, peut-être par l'intermédiaire d'Edwards, qui aurait sollicité de son ami les vers en question, destinés à orner une autre réalisation ; les *Images japonaises* qui nous intéressent, que l'imprimeur nippon entendait réserver à l'Exposition universelle de Paris de 1900. Il s'agissait d'une réalisation de prestige sur papier *hoshō*, dont le nom même avait une connotation sacrée, le terme étant habituellement employé pour désigner, au XVI^e siècle, le matériau utilisé pour les documents officiels issus de la cour impériale. Le colophon des *Images* – non enregistrées dans l'*Officiel* déjà cité – porte la date d'impression du 1^{er} mai 1896 (an 29 de l'ère Meiji) et de publication, du 7 mai ; mais le livre connaîtra plusieurs rééditions reprenant le même colophon, de sorte que la date exacte de la première édition de cet ouvrage reste impossible à établir. On précisera toutefois qu'Hasegawa ayant l'habitude de mentionner son adresse sur la première de couverture, on dispose malgré tout d'un moyen de datation. C'est ainsi que l'exemplaire conservé à la Réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles où nous l'avons consulté²⁸, porte l'adresse « 10 Hiyoshicho/ Tokyo », où l'imprimeur habitait de 1890 à 1901. C'est probablement cette version qui fut exposée à Paris en 1900. Par contre, l'exemplaire conservé aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles²⁹, porte l'adresse « Kami Negishi/ Tokyo/ Japan », où Hasegawa résida à partir de 1911.

Où l'affaire se corse, c'est que les mêmes estampes réalisées par Kwasson ont servi à la confection d'un autre volume édité par

²⁷ *Bibliothèque littéraire, op. cit.*, n° 92 (et non 5, comme mentionné par Grisay, p. 129 ; Sharf, p. 23)

²⁸ Nous remercions chaleureusement M. Fayt, conservateur de cette même Réserve, où sa sagacité nous a permis de découvrir 6 exemplaires des *Contes du vieux Japon* imprimés par Hasegawa.

²⁹ FS XVI 1105 ML.

Hasegawa en 1896 (et qui porte le même colophon que les *Images*), *Glimpses of Japan*. Les vers de Verhaeren y ont disparu, remplacés par d'autres fragments poétiques de Longfellow, Wordsworth, Bryant et Chaucer, rassemblés par Benjamin Chappell, un missionnaire anglais enseignant dans la célèbre école missionnaire d'Eiwa Gakko. Chappell devait encore collaborer avec Hasegawa à l'édition de *Moonlight Scenes of Japan* (1912), dont les estampes avaient été primitivement destinées à la confection d'un calendrier. Il semble qu'Hasegawa ait été particulièrement attentif à la réexploitation des illustrations de ses albums : n'est-on pas tout surpris de découvrir, en couverture d'un calendrier pour 1908, la même illustration de couverture que celle utilisée pour les *Images japonaises*³⁰ ? En outre, Yoko Takagi retrouve ces mêmes illustrations dans un exemplaire du *Karma* de Paul Carus, grand amateur de philosophie orientale, fondateur, à Chicago, de la revue *The Monist* et de la maison d'édition « Open Court ».

On découvre ainsi une pratique inusitée dans la tradition moderne du livre illustré européen, qui consiste non à *illustrer le texte*, mais, exactement à l'inverse, à compléter un recueil d'estampes par des textes qui doivent donc être considérés comme un accompagnement littéraire du sujet pictural. Les *Images japonaises* portent bien leur titre : Verhaeren regarde le Japon, qu'il n'a jamais visité, à travers le filtre des interprétations de Kwasson. À vrai dire, on n'est pas étonné, puisque le poète, par ailleurs critique d'art averti, persiste en somme dans la voie de la *transposition d'art* qu'il avait déjà ouverte avec son recueil des *Flamandes* et qui avait inspiré, mais de façon très peu convaincante, l'*Imagerie japonaise* de Jules Destrée, un recueil de textes courts en prose, et sans illustrations, publié à Bruxelles chez la veuve Monom en 1888.

On peut dire, en tout cas, que cette superbe réalisation prélude à la diffusion de l'œuvre de Verhaeren au Japon, où elle trouvera d'importants traducteurs, comme Ueda Bin (1874-1916), un élève de Basil Hall Chamberlain, traducteur des textes rassemblés dans l'anthologie *Kaichoon* (*Le son de la marée*, 1905). Il s'agissait d'un ensemble de 57 poèmes dus à 29 écrivains français, anglais, allemands et italiens. Cet ouvrage a déterminé l'émergence d'une école poétique symboliste au Japon : on y trouvait, réunis autour de la « Chanson d'automne » de Verlaine (dont le titre devenait « Feuilles tombées »), des pièces de Mallarmé, de Baudelaire, de

³⁰ Michael S. Hollander, « List of Books published by T. Hasegawa, Tokyo », *Antiquarian Book Monthly Review*, IX.9, n° 101 (septembre 1982), p. 340.

Verhaeren et de poètes parnassiens ³¹. L'influence, dans ce pays, des poètes symbolistes belges et français comme du naturalisme occidental en général n'est pas négligeable : Verlaine, Verhaeren, Maeterlinck et Mallarmé étaient des noms connus et admirés ³².

Voici les vers (médiocres) qu'inspirèrent à Verhaeren les vues de Kwasson :

I

*Voici vingt croquis joyeux
Où l'on rencontre, inscrits,
Avec prestesse, avec esprit,
Pour ceux d'Europe et de Paris,
Les lacs, les montagnes, les mers, les cieus,
D'un Japon frais et printanier.
Temples en bois, parmi des cerisiers,
Canards moirés dont les plumes sont des lueurs ;
Touffes d'iris et de roses en fleurs ;
Marchands qui vont, avec de pleins paniers
Là-bas, vers les marchés hospitaliers ;
Geishas avec samourais sans page
Tout se retrouve au long des pages
De cet album familial*

II

*La mer intérieure est comme un oiseau d'eau,
Dont les duvets et dont les plumes
Sont les vagues et les écumes ;
La mer intérieure est comme un oiseau d'eau
Qui nage au large ou qui se penche
Sur des rochers,
Empanachés
De clarté blanche,
La mer intérieure est comme un oiseau d'eau*

III

*Les mains du vent qui parcourent les flots
Cueillent, autour des caps et des îlots,
Sur la mer mouvante et douce,
Des fleurs de mousse*

³¹ Yoshie Okazaki (ed.), *Japanese Literature in the Meiji Era*, Tokyo, The Toyo Bunko, 1955 (repr. 1969), p. 349 et 351.

³² Sur cette influence, voir Kuni Matsuo, *Histoire de la littérature japonaise des temps archaïques à 1935*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1935.

IV

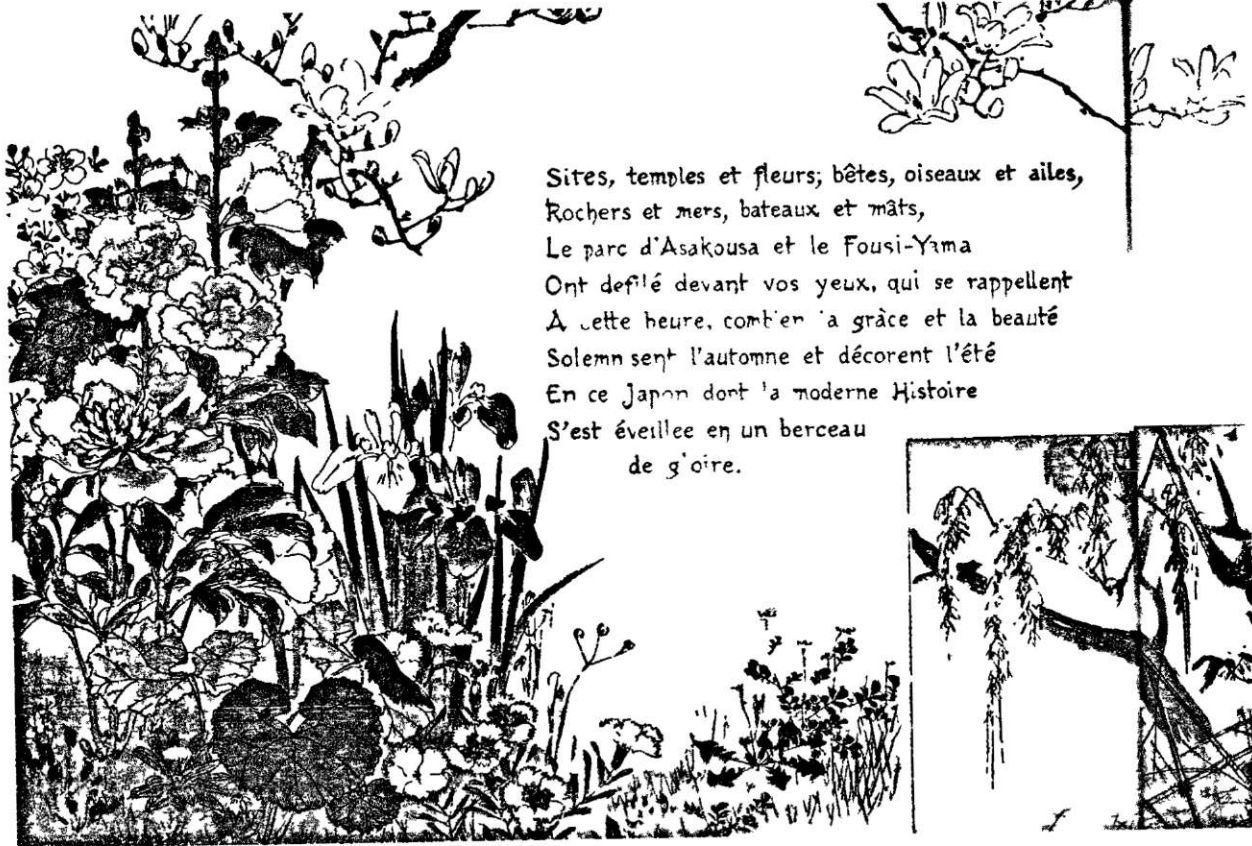
*Les kyrielles des bateaux
À l'heure où les lumières sont tombées,
S'en vont, nonchalemment, sur l'eau ;
Et leurs voiles, au vent tombées,
Semblent des panses de tonneaux*

V

*L'ample dindon majestueux
Avec son goître en pendeloques
Avec sa pourpre et ses plumages fastueux
Apparaît tel qu'un évêque baroque ;
Et les petits poulets qui s'arrachent là-bas,
Un ver et le tordent en leurs ébats
Et gaminent sans peur,
Me font songer à ces enfants de chœur,
Qui vont, sitôt après les messes,
Laper le vin dans les burettes.*

VI

*Sites, temples et fleurs ; bêtes, oiseaux et ailes,
Rochers et mers, bateaux et mâts,
Le parc d'Asakousa et le Fousi-Yama
Ont défilé devant vos yeux, qui se rappellent
À cette heure, combien la grâce et la beauté
Solemnisent l'automne et décoorent l'été
En ce Japon dont la moderne Histoire
S'est éveillée, en un berceau de gloire.*



Sites, temples et fleurs; bêtes, oiseaux et ailes,
 Rochers et mers, bateaux et mâts,
 Le parc d'Asakousa et le Fousi-Yama
 Ont defilé devant vos yeux, qui se rappellent
 A cette heure, combien la grâce et la beauté
 Solemn sent l'automne et décorent l'été
 En ce Japon dont la moderne Histoire
 S'est éveillée en un berceau
 de gloire.



Images Japonaises.

Illustrations de Kwasson.

Texte de Emile Verhaeren.

Publié par T. Haségawa.



*T. Haségawa
10 Shiyohich
Toren*

CHRONIQUE

Élection

M^{me} Assia Djébar a été élue parmi les membres étrangers de la section littéraire au siège de feu Julien Green le 9 octobre 1999. L'Académie illustre ainsi, par une ouverture sur l'Afrique, son attachement concret à la Francophonie.

Messages de l'Académie

Télégramme envoyé à M^{me} Hélène Carrère d'Encausse, élue secrétaire perpétuel de l'Académie française.

Au nom de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, félicitations chaleureuses pour votre élection. Nous vous souhaitons toutes les grâces d'état dans l'accomplissement de votre tâche.

Message envoyé pour le colloque Julien Green, qui s'est tenu en Roumanie, à Cluj, les 28 et 29 octobre.

L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique regrette vivement de n'avoir pu être présente parmi vous en la personne d'un de ses membres, alors qu'elle a tant de raisons de s'intéresser à ce colloque.

La première de ces raisons est l'importance de la réunion elle-même, qui rassemble des spécialistes distingués à propos d'un écrivain qui a apporté à la littérature française et à la littérature mondiale une œuvre originale et profonde. Les romans de Julien Green ont ouvert, sur les âmes, des perspectives nouvelles, parfois troublantes et vertigineuses. D'innombrables lecteurs ont suivi son journal, que l'on peut dire spirituel dans tous les sens de l'adjectif, puisque, non rarement, des passages plaisants alternent avec des observations suggestives et des réflexions qui vont loin. Ces lecteurs y trouvaient moins des réponses toutes faites qu'un questionnement faisant écho à leurs propres inquiétudes. Plus qu'un livre :

un homme, un interlocuteur proche, presque familial, comme le montre le fait que beaucoup sont devenus des correspondants et des visiteurs, complétant, concrétisant leur lecture par des rencontres plus personnelles.

Au-delà de ces justifications générales, notre Académie a eu l'honneur d'élire Julien Green vingt ans avant l'Académie française, et nos relations furent toujours sereines, à défaut d'être étroites. Nous avons des raisons particulières d'appeler parmi nous un Américain écrivant en français, c'est-à-dire, un homme situé au confluent de deux cultures. Dès sa fondation (1920), notre Académie a été conçue comme tournée vers la Francophonie, mot qui pourtant n'existait pour ainsi dire pas : dix sièges y sont destinés à des étrangers, qui sont des membres comme les nationaux, et non des associés ou des correspondants.

Parmi eux, nous sommes heureux de distinguer deux femmes (sur ce point notre Académie a pris une avance de presque soixante ans sur l'Académie française) : Anna de Noailles, Marthe Bibesco, et un homme, Mircea Eliade, – et E. M. Cioran a failli s'ajouter à notre liste. D'autres encore attestent de la contribution roumaine à la littérature française. La Roumanie, c'est une sœur par la romanité que son nom même affiche, et une sœur particulièrement chère : nous avons subi ses malheurs ; nous nous sommes réjouis de sa liberté recouvrée ; nous faisons des vœux pour que les difficultés actuelles soient temporaires et pour que des liens plus étroits soient noués avec l'Europe occidentale.

Une séance comme celle-ci illustre les liens intellectuels, dont la Belgique est loin d'être absente. Sans tenir d'autres activités pour négligeables, nous avons des attaches particulières avec le centre d'étude des lettres belges de langue française que M^{me} Rodica Pop anime à l'Université Babas-Bolyai avec tant de zèle, de compétence et d'efficacité.

À nos confrères de l'Académie roumaine, dont quelques-uns ont bien voulu nous rendre visite à Bruxelles, nous adressons un salut cordial. À vous tous, Mesdames, Messieurs, nous souhaitons un colloque enrichissant, par ses communications, mais aussi par les rencontres qu'il permet en marge. C'est parfois dans les marges que les lecteurs irrespectueux inscrivent leurs réflexions les plus profondes et les plus personnelles.

Séances publiques

Le 23 octobre s'est tenue la journée que, tous les ans, l'Académie organise avec la collaboration efficace et chaleureuse de l'Ambassade de France en Belgique. Le discours d'accueil fut prononcé par M^{me} Liliane Wouters, vice-directrice, remplaçant M^{me} Claudine Gothot-Mersch, directrice, qui regrettait d'autant plus d'être empêchée que ses recherches personnelles sur Flaubert lui rendent fort proche le thème choisi cette année : Balzac.

La France nous avait délégué trois de ses spécialistes : M. Roland Chollet, directeur de recherches au Centre national de la recherche scientifique (*L'exception autobiographique chez Balzac*) ; M. André Lorant, professeur à l'Université de

Paris XII (*La quête des origines dans les Premiers romans*) ; M^{me} Nicole Mozet, professeur à l'Université de Paris VII (*Eugénie Grandet ou le temps arrêté*).

L'érudition belge était représentée par deux de nos membres : MM. Jacques De Decker (*Balzac et le théâtre : une attraction (presque) fatale*) et Raymond Trousson (*Balzac et le roi Voltaire*), et par M. Georges Jacques, professeur à l'Université catholique de Louvain (*Balzac, faux disciple de Walter Scott ?*) Notons que l'exposé de M. De Decker était illustré d'une manière originale : M^{me} Hélène Theunissen et l'orateur ont lu une scène de *L'école des ménages*, prouvant ainsi efficacement l'intérêt du théâtre de Balzac.

Ces communications sont publiées dans le présent numéro, à l'exception de celle de M. Chollet, dont la version écrite ne nous est pas parvenue. Nos lecteurs le regretteront, car l'exposé ne cédait pas en intérêt à ceux que nous reproduisons. L'orateur s'interrogeait sur les modalités et la signification des rares œuvres où Balzac a tenté d'intervenir « en personne réelle » dans sa fiction : *Une heure de ma vie* (1822), *Le Mendiant* (1830 ou 1831), *Facino Cane* (1836). Chacune de ces intrusions suscite un double spéculaire, qui complète l'autoportrait et n'est pas sans enseignement, peut-être, sur l'invention des personnages.

Notre séance publique de fin d'année, le 27 novembre, a été l'occasion d'illustrer un des traits originaux de notre Académie : son attachement à la Francophonie.

Tel était d'ailleurs le point de vue développé, en introduction, par M. André Goosse, secrétaire perpétuel, qui s'est réjoui particulièrement que la Francophonie à l'ordre du jour de cette séance était la Francophonie non européenne, représentée ce jour-là par le Maghreb. Deux orateurs étaient prévus. M. Abdelaziz Kacem, présenté comme écrivain, mais qui a bien d'autres titres, enseignant, homme de radio, etc., est venu tout exprès de Tunis pour nous faire part d'une expérience personnelle, vécue. *Qualité et précarité d'une littérature* était son titre. Ce témoignage émouvant d'une fidélité difficile (pour toutes sortes de raisons) a captivé et aussi ému ses auditeurs. M. Jacques Marx, professeur à l'Université libre de Bruxelles, est un observateur installé à l'extérieur, sans doute, mais très attentif et plein de sympathie. Le titre, *Je est un autre : défis de l'écriture sudiste*, traduit d'une autre manière une double appartenance, qui recèle des contradictions douloureuses et insolubles.

Ces textes sont imprimés dans le présent bulletin. Ils permettront à nos lecteurs de partager (de nouveau, s'ils étaient présents à la séance) les sentiments décrits par ce témoin et par cet observateur.

Séances mensuelles

Le 11 septembre, le R. P. Lucien Guissard a montré combien Claudel se révèle un exégète particulier dans les textes regroupés dans la Bibliothèque de la Pléiade sous le titre *Paul Claudel et la Bible*.

Le 9 octobre, M. Alain Bosquet de Thoran a donné des exemples vécus personnellement des rencontres inattendues pour lesquelles il a repris à André Breton la formule *hasard objectif*.

Le 13 novembre, M. Willy Bal a présenté une œuvre majeure de la dialectologie wallonne, l'*Atlas linguistique de la Wallonie*, pour laquelle il a été lui-même le plus jeune informateur.

Le 11 décembre, M. Paul Delsemme a rendu justice à James Vandrunen (1855-1932), pour ainsi dire contre la volonté de cet auteur, qui a limité le tirage de ses œuvres à quelques exemplaires.

Ces quatre communications sont publiées ci-dessus.

Les prix de l'Académie en 1999

Prix Alix Charlier-Anciaux : Jacques Stiennon pour l'ensemble de son œuvre.

Prix Félix Denayer : Julos Beaucarne pour l'ensemble de son œuvre.

Prix Franz de Wever : Véronique Bergen pour son essai *Jean Genet entre mythe et réalité*.

Prix George Garnir : Carlo Masoni pour son recueil *Ardennaises. Récits et caractères*.

Prix Gaston et Mariette Heux : Jacques Dubois pour son essai *Pour Albertine : Proust et le sens du social*.

Prix Jean Kobs : Marc Dugardin pour son recueil poétique *L'écoute infiniment*.

Prix Georges Lockem : Anne Catherine Simon pour son recueil de poèmes *Écoute*.

Prix Lucien Malpertuis : Stéphane Lambert pour son récit *Ensemble, Simone et Jean sont entrés dans la rivière* et son roman *Charlot aime Monsieur*.

Prix Auguste Michot : Gaston Compère pour son essai *Polders. Les noces de la terre, de l'eau et du ciel. Essai de géographie sentimentale*.

Prix Eugène Schmits : Alain Bertrand pour son recueil nourri de souvenirs *Lazare ou la lumière du jour*.

Prix Georges Vaxelaire : Thierry Debroux pour sa pièce *La poupée Titanic*.

Nouvelle publication de l'Académie

En septembre a paru, en co-édition avec les Éditions Racine, *La ville de Marguerite Yourcenar*, livre dans lequel Berengère Deprez a rassemblé les communications d'un colloque tenu à Rome en septembre 1998. L'intérêt de l'ouvrage est encore accru par la présence d'illustrations nombreuses.

Activités des membres

Charles BERTIN a publié un beau recueil de nouvelles sous le titre *Jadis si je me souviens bien* (Actes Sud).

Marie-Claire BLAIS a reçu le prix international Union latine des littératures romanes.

Le dix-huitiémiste Robert DARNTON est attentif aussi aux problèmes de notre temps, notamment aux rapports entre le livre et l'internet, sujet de son article *Le nouvel âge du livre* (dans le *Débat*, Gallimard, mai-août 1999), traduction de la version anglaise, qui avait fait du bruit aux États-Unis.

André GOOSSE a publié deux articles dans le numéro spécial consacré à l'orthographe par la revue française *Panoramiques* ; *Le français et les Belges : mille ans d'histoire* dans les Actes du 8^e congrès francophone organisé par l'ADELF ; *Le français, notre langue*, ainsi que l'éditorial, dans le n^o de novembre de la *Revue générale* ; *L'Académie comme editrice : Suzanne Lilar et Robert Vivier*, dans le n^o de décembre. Il a fait diverses conférences : le 15 octobre, *L'Académie royale de langue et de littérature françaises*, à la journée de la langue française (Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert) ; le 3 novembre, *Le bon usage : où est la référence ?* à un colloque organisé à Louvain-la-Neuve sur *Le français de référence* ; les 5 et 8 novembre, *Bon usage ou bons usages ?* dans les deux universités de Tel Aviv et dans celle de Haïfa.

La Tribune poétique de la Maison internationale de la poésie a consacré sa séance du 29 septembre à « Philippe JONES, une grande voix de la poésie de notre temps ».

Roland MORTIER a dirigé avec Raymond Trousson un très important *Dictionnaire de Diderot* (Paris, Champion).

Hubert NYSSSEN a été nommé président du jury du Festival du film méditerranéen.

Raymond TROUSSON a fait divers exposés, conférences et séminaires sur le genre utopique et sur Balzac à l'Université de Bologne, sur l'Europe des Lumières à Grasse, sur le roman du XVIII^e siècle à Aoste, sur le mythe de Prométhée à Bordeaux, sur Charles De Coster et sur Verhaeren à l'Université de Madrid, sur J.-J. Rousseau au colloque de Trujillo ; il a fait un cours sur les lettres françaises de Belgique à l'Université de Prague. Il a publié une seconde édition de ses *Romans libertins du XVIII^e siècle*, une seconde édition de son *Stendhal et Rousseau*, une troisième édition revue et augmentée de ses *Voyages aux Pays de nulle part*, une *Petite histoire de l'Académie*, une biographie consacrée à Iwan Gilkin, *poète de la nuit*. Sa biographie de *Jean-Jacques Rousseau. Heurs et malheurs d'une conscience* a été traduite en chinois. Il a publié des articles sur Rousseau, sur le *Traité sur la tolérance* de Voltaire, sur le prince de Ligne, sur la réception d'Homère en France au XIX^e siècle et dirigé, avec Roland Mortier, un *Dictionnaire de Diderot*.

Marc WILMET a été nommé président de la commission scientifique Philologie du F.N.R.S. Il a publié *Le participe passé autrement* (De Boeck) ; *À propos des termes massiques : objet du monde, représentation mentale et restitution linguistique*, dans *La pensée et la langue* (Cracovie, Wydawnictwo Naukowe AP) ; *De la grammaire avant toute chose...* (dans *Français 2000*) ; *Notre langue maternelle : le français ! Réponse au questionnaire* (*Solidarité française Wallonie*).

Bruxelles). Il a donné des conférences : *Pour une « analyse logique » revisitée* (Congreso internacional de lingüística francesa, Santiago de Compostela) ; *Les chemins du temps* (Rencontres linguistiques en pays rhénan, Strasbourg) ; *L'apostrophe* (CLUB, Bruxelles) ; *La phrase : essai de redéfinition* (Université de Berne) ; *La découverte des « fonctions » grammaticales* (Université de Fribourg) ; *La concurrence historique du passé simple et du passé composé et Le système de l'imparfait* (Université de Neuchâtel) ; *Quoi de neuf ? Le participe passé* (V.U.B.). Il a participé à la série *Histoire de parler* diffusée de novembre 1999 à juin 2000 par Radio-Canada ; à la réunion annuelle des Conseils supérieurs de la langue française de France, de Suisse romande, du Québec et de la Communauté française ; à la conférence-débat *France-Wallonie : un avenir commun ?* (Paris) ; à l'émission *Tout autre chose* (Bruxelles, Radio 1).

Un choix de poèmes de Liliane WOUTERS a été traduit en serbe.

Ouvrages publiés par l'Académie

Nouveautés

GODFROID François — *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique*, 924 p., 16 x 24,5, 1998 2.000 FB

En coédition avec les Éditions Racine :

GOSLAR Michèle — *Yourcenar. Biographie*. 406 p., 15 x 23, 1998 .. 950 FB

Collections de poche 11,5 x 18 Chaque volume 385 FB

GHELDERODE Michel de — *La halte catholique. L'homme sous l'uniforme*.

Préface de Jacqueline Blancart-Cassou. 320 p., 1999.

LILAR Suzanne — *Théâtre*. Portrait par Françoise Mallet-Joris. Préface de Colette Nys-Masure. 476 p., 1999.

TROUSSON Raymond — *Petite histoire de l'Académie*. 224 p., 1999.

VIVIER Robert — *Poèmes choisis*. Préface de Maurice Delcroix. 444 p., 1999.

Sous presse

Collections de poche :

DUBRAU Louis — *À la poursuite de Sandra*. Préface de Claire Lejeune. Portrait par Fernand Verhesen. XXXI-246 p.

MISRAHI Jean — *Les routes du Nord*. Préface de Paul Delsemmé. Portrait par Jean Mogin et Lucienne Desnoues. 252 p.

TORDEUR Jean — *L'air des lettres*. Préface de Jacques De Decker. 338 p.

TROUSSON Raymond — *La légende de la Jeune Belgique : textes d'Iwan Gilkin, Oscar Thiry et Valère Gille*. 560 p.

En coédition avec les Éditions Racine :

La ville de Marguerite Yourcenar. Textes édités par Bérengère Deprez. 320 p., ill.

I. La vie de l'Académie

- Alphabet illustré de l'Académie.* [Notices sur les 154 membres belges et étrangers depuis la création de l'Académie.] 324 p. 20 x 30, 1995 1 500 FB
- Galerie des portraits.* Recueil des 89 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1990 dans l'*Annuaire* par les membres de l'Académie. 5 vol. 14 x 20, illustrés de portraits.
- Tome I, 1972 : Franz Ansel, Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura García Calderón, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, 492 p.
- Tome II, 1972 : Henri Davignon, Gabriele d'Annunzio, Eugenio de Castro, Louis Delattre, Anna de Noailles, Jules Destrée, Robert de Traz, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, George Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, 482 p..
- Tome III, 1972 : Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Långfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Kristoffer Nyrop, Louis Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, 484 p.
- Tome IV, 1972 : Mario Roques, Jean-Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, 472 p.
- Tome V, 1990 : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Libbrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen, 351 p.
- Chaque volume 600 FB
- L'Académie royale de langue et de littérature françaises célèbre son 75^e anniversaire. Trois quarts de siècle de lettres françaises en Belgique.* Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque royale Albert I^{er} rédigé par Jacques Detemmerman et Jean Lacroix. Avant-propos de Jean Tordeur. 328 p. 14,5 x 22, 1995 300 FB
- Annuaire de l'Académie.* 60 vol. 11,5 x 18, 1928-1995.
- Chaque volume 250 FB
- Bulletin de l'Académie.* 76 tomes 16 x 24,5, 1922-1998.
- De 1922 à 1988, chaque fascicule 275 FB
- À partir de 1989, chaque fascicule 420 FB
- Abonnement annuel : 1 000 FB (Union européenne), 1 100 FB

(reste de l'Europe), 1 200 FB (reste du monde)
 En outre, la plupart des communications et articles publiés dans le *Bulletin* sont disponibles en tirés à part. Chacun 100 FB

Bulletin. Table générale des matières, tomes I à XLVIII, 1922-1970, établie par René Fayt. 122 p. 16 x 24,5, 1972 250 FB

Bulletin. Table générale des matières, tomes XLIX à LXVIII, 1971-1990, établie par Jacques Detemmerman avec la collaboration d'Andrée Art et René Fayt. 64 p. 16 x 24,5, 1994 250 FB

II. Anthologie

WOUTERS Liliane et BOSQUET Alain. — *Poésie francophone de Belgique*.
 Tome III (1903-1926) 475 p. 16 x 24,5, 1992 1200 FB
 Tome IV (1928-1962) 303 p. 16 x 24,5, 1992 900 FB
 Les tomes I et II (1804-1884) et (1885-1900), publiés par les Éditions Traces respectivement en 1985 et 1987, sont également en vente à l'Académie, au prix de 700 F le volume.

III. Bibliographie

Bibliographie des écrivains français de Belgique, 1881-1960. 5 vol. 16 x 24,5.
 Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie Culot. VII-304 p., 1958 700 FB
 Tome 2 (Det-G) établi par René Fayt, Colette Prins, Jean Warmoes, sous la direction de Roger Brucher. XXXIX-217 p., 1966 700 FB
 Tome 3 (H-L) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie, sous la direction de Roger Brucher. XIX-307 p., 1968 700 FB
 Tome 4 (M-N) établi par René Fayt, Colette Prins, Jeanne Blogie et Renée van de Sande, sous la direction de Roger Brucher. 374 p., 1972 700 FB
 Tome 5 (O-Q) établi par Andrée Art, Jeanne Blogie, Roger Brucher, René Fayt, Colette Prins, Renée van de Sande (†), sous la direction de Jacques Detemmerman. 270 p., 1988 900 FB

BEYEN Roland. — *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. 840 p. 16 x 24,5, 1987 1750 FB

CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 156 p. 16 x 24,5, 1958 350 FB

DE SMEDT Raphaël. — *Bibliographie de Franz Hellens*. Extrait du tome 3 de la *Bibliographie des écrivains français de Belgique*. 36 p. 16 x 24,5, 1968 150 FB

LEQUEUX Charles. — « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*. Introduction par Joseph Hanse. 150 p. 16 x 24,5, 1964 400 FB

LEQUEUX Charles. — « *La Wallonie* ». *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892). 44 p. 16 x 24,5, 1961 250 FB

IV. Études : littérature belge

- 1920-1995 : un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*, par Raymond Trousson, Jacques Cels, Jacques De Decker, Vincent Engel, André Goosse, Paul Delsemme. 199 p. 14 x 19,5, 1995 550 FB
- Destrée le multiple*. Préface de Jean Tordeur. Textes de Raymond Trousson, Georges-Henri Dumont, Philippe Jones, Jacques Detemmerman. 303 p. 16 x 24,5, 1995 900 FB
- Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. [Discours et études de Carlo Bronne, Victor Larock, Edmée de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouilliart, Fernand Desonay, Marcel Thiry.] 314 p. 16 x 24,5, 1964 700 FB
- Le centenaire d'Émile Verhaeren*. [Discours, textes et documents.] 89 p. 16 x 24,5, illustrations, 1956 300 FB
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 372 p. 16 x 24,5, 1978 750 FB
- BERTIN Charles. — *Marcel Thiry*. 293 p. 16 x 24,5, 1997 850 FB
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 540 p. 16 x 24,5, 1971. Réimpressions 1972 et 1980 900 FB
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'esthétique de Georges Rodenbach*. 208 p. 16 x 24,5, 1942 450 FB
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 203 p. 16 x 24,5, 1967 500 FB
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. Sa vie. 204 p. 14 x 20, 1952 500 FB
- CHARLIER Gustave. — *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. II. *Vers un romantisme national*. 546 p. 16 x 24,5, 1948 900 FB
- CHÂTELAIN Françoise. — *Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919*. 90 p. 16 x 24,5, 1983 300 FB
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 142 p. 14 x 20, 1960 500 FB
- DAVIGNON Henri. — *L'amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (lettres inédites)*. 76 p. 14 x 20, 1955 350 FB
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 184 p. 16 x 24,5, 1952 500 FB
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 468 p. 16 x 24,5, 1957 800 FB
- FRICKX Robert. — *Franz Hellens ou Le temps dépassé*. 450 p., 16 x 24,5, 1992 1250 FB
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 170 p. 14 x 20, 1957 300 FB

GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 342 p. 16 x 24,5, 1953 ..	800 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 303 p. 16 x 24,5, 1956	700 FB
GUILLAUME Jean. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 108 p. 16 x 24,5, 1959	400 FB
HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 226 p. 16 x 24,5, 1981	750 FB
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 331 p. 16 x 24,5, 1928. Réédition avec préface de Raymond Trousson, 1990	1250 FB
KLINKENBERG Jean-Marie. — <i>Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster</i> . 2 vol., 425 et 358 p. 16 x 24,5, 1973	1200 FB
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie française. 352 p. 14 x 20, 1952	800 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> . Textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire. 332 p., iconographie, 16 x 24,5, 1974	1000 FB
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 450 p. 16 x 24,5, 1978	1000 FB
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1933	600 FB
RUBES Jan. — <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> . Essai d'analyse sémantique. 91 p. 16 x 24,5, 1984	400 FB
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 420 p. 16 x 24,5, 1962	700 FB
SKENAZI Cynthia. — <i>Marie Gevers et la nature</i> . 260 p. 16 x 24,5, 1983	600 FB
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle » de Camille Lemonnier</i> . 162 p. 14 x 20, 1961	500 FB
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. Le poète et son art</i> . 212 p. 14 x 20, 1941	500 FB
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 200 p. 16 x 24,5, 1978	500 FB

V. Études : littérature française

Journées Baudelaire. Actes du colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967. [Allocutions et communications de Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel

- Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebvre, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jean Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet.] 248 p. 16 x 24,5, 1968 600 FB
- Pour le centenaire de Colette*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne. 57 p. 16 x 24,5, avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard, 1973 350 FB
- Visages de Voltaire*. Textes de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson. 63 p. 14 x 19,5, 1994 300 FB
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 145 p. 16 x 24,5, 1961 400 FB
- BUCHOLE Rosa. — *L'évolution poétique de Robert Desnos*. 238 p. 14 x 20, 1956 500 FB
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 237 p. 14 x 20, 1963 500 FB
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*, 3 vol. 16 x 24,5.
 I. *Cassandre*. 282 p., 1953. Réimpression, 1965 700 FB
 II. *De Marie à Genève*. 317 p., 1954. Réimpression, 1965 700 FB
 III. *Du poète de cour au chancre d'Hélène*. 415 p., 1959 700 FB
- DOUTREPONT Georges. — *Les proscrits du coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 169 p. 16 x 24,5, 1938 450 FB
- GODFROID François. — *Nouveau panorama de la contrefaçon belge*. 87 p. 16 x 24,5, 1986 350 FB
- LATIN Danièle. — *Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*. 500 p. 16 x 24,5, 1988 . 1500 FB
- LEMAIRE Jacques. — *Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin de Moyen Âge*. 579 p. 16 x 24,5, 1994 1500 FB
- MORTIER Roland. — *Le « Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle »*. 145 p. 14 x 20, 1972 450 FB
- MOULIGNEAU Geneviève. — *Madame de la Fayette, historienne ?* 349 p. 16 x 24,5, 1989 1250 FB
- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse*. Choix et commentaire. 1953. 2^e édition, 335 p. 14 x 20, 1973 700 FB
- PAQUOT Marcel. — *Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 224 p. 16 x 24,5, 1932 400 FB
- PIELTAIN Paul. — *Le Cimetière marin de Paul Valéry*. Essai d'explication et commentaire. 324 p. 16 x 24,5, 1975 650 FB
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*. 213 p. 16 x 24,5, 1954 600 FB

SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'esthétique française</i> , 1930. Nouvelle édition revue, 152 p. 16 x 24,5, 1966	400 FB
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 319 p. 16 x 24,5, 1970	800 FB
THOMAS Lucien-Paul. — <i>Le vers moderne</i> . 274 p. 16 x 24,5, 1943 . .	700 FB
VANDEGANS André. — <i>Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familial de littérature »</i> . 89 p. 16 x 24,5, 1990	350 FB
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage : Turol, Villon, Racine, Verlaine, Mallarmé</i> . 232 p. 14 x 20, 1954. Réimpression, 1970 . .	500 FB
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> . 1926. Réédition avec note de l'auteur, 1952. Réimpression, 1965, avec préface de Jacques Dubois. 301 p. 16 x 24,5, 1989	1250 FB 500 FB

VI. Philologie et linguistique

BASSE COURT Claude de. — <i>Trage-comédie pastorale</i> (1594), publiée avec une introduction et des notes par Gustave Charlier. 117 p. 16 x 24,5, 1931	260 FB
BRONCKART Marthe. — <i>Étude philologique sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 306 p. 16 x 24,5, 1935	800 FB
HAUST Jean. — <i>Médecinaire liégeois du XIII^e siècle et médecin namurois du XV^e</i> (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 215 p. 16 x 24,5, 1942	500 FB
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . 248 p. 16 x 24,5, 1962	600FB
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . 2 vol. 16 x 24,5. Tome I : <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 200 p., 1967. Réimpression, 1969	600 FB
Tome II : <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 284 p., 1967. Réimpression, 1969	660 FB
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1953. 2 ^e édition, 213 p. 16 x 24,5, 1981	460 FB
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 170 p. 16 x 24,5, 1980	400 FB
WARNANT Léon. — <i>La culture en Hesbaye liégeoise</i> . 255 p. 16 x 24,5, 1949	600 FB

VII. Œuvres

BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot. 211 p. 14 x 20, 1939	400 FB
---	--------

CHAINAYE Hector. — <i>L'âme des choses</i> . Réédition. 189 p. 14 x 20, 1935	400 FB
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition. Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers. 292 p. 14 x 20, 1958	400 FB
DE SPRIMONT Charles. — <i>La rose et l'épée</i> . Réédition. 126 p. 14 x 20, 1936	400 FB
DESTRÉE Jules. — <i>Journal 1882-1887</i> . Texte établi, présenté et annoté par Raymond Trousson. 439 p. 16 x 24,5, 1995	900 FB
ELSKAMP Max et BOSSCHÈRE Jean de. — <i>Correspondance</i> . Introduction et notes de Robert Guiette. 64 p. 14 x 20, 1963	250 FB
FONTAINAS André. — <i>Œuvres</i> , publiées par Marguerite Bervoets. 238 p. 16 x 24,5, 1949	400 FB
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 187 p. 14 x 20, 1951	500 FB
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la vie de misère</i> . Réédition. 167 p. 14 x 20, 1942	400 FB
JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — <i>Correspondance (1898-1937)</i> . Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 238 p. 16 x 24,5, 1972	600 FB
LECOQC Albert. — <i>Œuvre poétique</i> . Avant-propos de Robert Silvercrucys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 336 p. 16 x 24,5, 1966	700 FB
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 116 p. 14 x 20, 1943	300 FB
MOCKEL Albert. — <i>Esthétique du symbolisme</i> . Précédé d'une étude par Michel Otten. 256 p. 16 x 24,5, 1962	600 FB
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 95 p. 14 x 20, 1939	300 FB
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de solitude</i> . Réédition. 351 p. 14 x 20, 1932	600 FB
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 216 p. 14 x 20, 1959	450 FB
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> . Introduction par Gustave Charlier. 212 p. 14 x 20, 1957	450 FB
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour mesure. Le roi Lear. La tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 382 p. 16 x 24,5, 1967	450 FB
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 132 p. 14 x 20, 1960	400 FB
THIRY Marcel. — <i>Œuvres poétiques complètes</i> . Avertissement de Charles Bertin. Introduction de Bernard Delvaille. Corrections et variantes établies par Christian Delcourt. Trois vol. de 376, 441 et 555 p. 14 x 19,5, 1997.	
Chaque volume	450 FB

VANDRUNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 241 p. 14 x 20, 1935	450 FB
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 184 p. 14 x 20, 1969	500 FB
VIVIER Robert. — <i>Traditore... Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques</i> . 285 p. 16 x 24,5, 1960	500 FB

VIII. Collections de poche, 11,5 x 18

Romans et nouvelles

GRAVIÈRE Caroline. — <i>Une Parisienne à Bruxelles</i> . Préface de Marianne Michaux, 123 p., 1998	385 FB
HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert Frickx. 274 p., 1992	385 FB
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 254 p., 1994	385 FB
NIZET Henry. — <i>Les Béotiens</i> (1885). Préface de Raymond Trousson. 301 p., 1993	385 FB
PLISNIER Charles. — <i>Figures détruites</i> . Préface de Charles Bertin. 327 p., 1994	385 FB
RENARD Marius. — <i>Gueule-Rouge</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 379 p., 1998	385 FB
THINÈS Georges. — <i>Les effigies</i> . Portrait par José-Willibald Michaux. Préface de Jean-Luc Wauthier. 279 p., 1998	385 FB
THIRY Marcel. — <i>Passage à Kiew</i> . Roman. Préface de Dominique Hallin-Bertin. 184 p., 1990	385 FB

Souvenirs

DE BOCK Paul-Aloïse. — <i>Le sucre filé</i> . Préface de Jacques De Decker. 245 p., 1994	385 FB
LEMONNIER Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i> . Préface et notes de Georges-Henri Dumont. 298 p., 1994	385 FB

Études

DELBART Anne-Rosine. — <i>Charles Bertin, une œuvre de haut solitude</i> . 304 p., 1993	385 FB
TROUSSON Raymond. — <i>L'affaire de Coster-Van Sprang</i> . Dossier. 165 p., 1990	385 FB

Poésie

KAMMANS Louis-Philippe. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Alain Bosquet. Préface de Jeanine Moulin. 184 p., 1992	385 FB
KEGELS Anne-Marie. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par André Schmitz. Préface de Guy Goffette. 172 p., 1990	385 FB
MOGIN Jean. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Jean Tordeur. Préface de Michel Ducobu. 205 p., 1995	385 FB
SCHEINERT David. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Liliane Wouters. Préface de Jacques-Gérard Linze. 284 p., 1995	385 FB
SODENKAMP Andrée. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Carl Norac. Préface de Liliane Wouters. 266 p., 1998	385 FB

Théâtre

HELLENS Franz. — <i>Notes prises d'une lucarne. Petit théâtre aux chandelles</i> . Préface de Robert Frickx. 304 p., 1992	385 FB
SOUMAGNE Henry. — <i>L'autre messie. Madame Marie</i> . Préface de Georges Sion. 256 p., 1990	385 FB
VAN LERBERGHE Charles. — <i>Pan. Les flaireurs</i> . Préface de Robert Van Nuffel. Introduction de Georges Sion. 168 p., 1992	385 FB

Les ouvrages figurant dans ce catalogue ainsi que les textes publiés dans le *Bulletin* peuvent être obtenus par commande écrite ou téléphonique à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Palais des Académies, rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles.
Tél. : 02/550.22.74 ou 550.22.77. Fax : 02/550.22.75.
C.C.P. : 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie, Bruxelles.

Livres épuisés

- BAYOT Alphonse : *Le Poème moral*.
 BRUCHER Roger : *Maurice Maeterlinck, l'œuvre et son audience* (Bibliographie).
 CHARLIER Gustave : *Le mouvement romantique en Belgique (1815-1850)*. Tome I. *La bataille romantique*.
 COMPÈRE Gaston : *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*.
 DELBOUILLE Maurice : *Sur la genèse de la Chanson de Roland*.
 DONEUX Guy : *Maurice Maeterlinck. Une poésie. Une sagesse. Un homme*.
 DOUTREPONT Georges : *La littérature et les médecins de France*.
 DUBOIS Jacques : *Les romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*.
 ÉTIENNE Servais : *Les sources de « Bug-Jargal »*.
 FRANÇOIS Simone : *Le dandysme et Marcel Proust (de Brummel au baron de Charlus)*.

- GILSOUL Robert : *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours.*
- GUILLAUME Jean : *La poésie de Van Lerberghe.*
- GUILLAUME Jean : « *Les Chimères* » de Nerval.
- HOUSSA Nicole : *Le souci de l'expression chez Colette.*
- LEJEUNE Rita : *Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier.*
- LEMONNIER Camille : *Paysages de Belgique.*
- MICHEL Louis : *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse.*
- REMACLE Louis : *Le parler de La Gleize.*
- SOSSET Léon-Louis : *Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.*
- VANWELKENHUYZEN Gustave : *L'influence du naturalisme français en Belgique.*
- VERMEULEN François : *Edmond Picard et le réveil des lettres belges (1881-1898).*
- WILMOTTE Maurice : *Les origines du roman en France.*

Table des matières

Tome LXXVII - Année 1999

CEUX QUI NOUS QUITTENT

Jacques Monfrin par M. André Goosse	5
---	---

SÉANCES PUBLIQUES

Séance publique du 23 janvier 1999

Réception de MM. Paul Delsemme et Alain Bosquet de Thoran

Discours de M. Roland Mortier	9
Discours de M. Paul Delsemme	18
Discours de M. Charles Bertin	29
Discours de M. Alain Bosquet de Thoran	42

Séance publique du 5 juin 1999

Réception de MM. Daniel Droixhe et Hubert Nyssen

Discours de M. Marc Wilmet	57
Discours de M. Daniel Droixhe	67
Discours de M. Jacques De Decker	79
Discours de M. Hubert Nyssen	89

Séance publique du 3 mars 1999

Les prix de l'Académie en 1998

Les publications de l'Académie en 1999

Discours de M. André Goosse	103
Discours de M. Jean Tordeur	114

Journée Balzac, 23 octobre 1999

Accueil et introduction par M ^{me} Liliane Wouters	233
Balzac, faux disciple de Walter Scott ?	
par M. Georges Jacques	237
Balzac et le théâtre : une attraction (presque) fatale	
par M. Jacques De Decker	253
La quête des origines dans les <i>Premiers romans</i> (1822-1825) de Balzac	
par M. André Lorant	263
<i>Eugénie Grandet</i> ou le temps arrêté	
par M ^{me} Nicole Mozet	279
Balzac et « le roi Voltaire »	
par M. Raymond Trousson	287

Séance publique du 27 novembre 1999

Littérature francophone au Maghreb

L'Académie et la francophonie

par M. André Goosse	307
Francophonie maghrébine : qualité et précarité d'une littérature	
par M. Abdelaziz Kacem	313

Je est un autre : défis de l'écriture sudiste
 par M. Jacques Marx 329

SÉANCES MENSUELLES

Raconter vrai, fabuler juste. Réflexion sur le paradoxe du réalisme romanesque
 Communication de M. Jacques Crickillon
 à la séance mensuelle du 9 janvier 1999 125

Les poètes de Georges Brassens
 Communication de M. Marc Wilmet
 à la séance mensuelle du 13 février 1999 143

La biographie, lien entre les sciences historiques et la littérature
 Communication de M. Georges-Henri Dumont
 à la séance mensuelle du 13 mars 1999 159

Comment peut-on être grammairien ?
 Communication de M. André Goosse
 à la séance mensuelle du 10 avril 1999 167

L'Imitation de notre seigneur Don Quichotte. Cervantès et quelques-uns de ses critiques modernes
 Communication de M. Simon Leys
 à la séance mensuelle du 8 mai 1999 179

L'Enfant de Bruges et les écrivains
 Communication de M. Roland Mortier
 à la séance mensuelle du 12 juin 1999 195

Paul Claudel et la Bible
 Communication de M. P. Lucien Guissard
 à la séance mensuelle du 11 septembre 1999 345

Encore quelques manifestations du hasard objectif
 Communication de M. Alain Bosquet de Thoran
 à la séance mensuelle du 9 octobre 1999 357

La géographie linguistique et l'Atlas linguistique de la Wallonie
 Communication de M. Willy Bal
 à la séance mensuelle du 13 novembre 1999 367

Rendre justice à James Vandrunen
 Communication de M. Paul Delsemme
 à la séance mensuelle du 11 décembre 1999 387

ÉTUDES

Georges Rodenbach : esthétique symboliste et quête d'identité
 par M. Paul Gorceix 205

Du nouveau sur les *Images japonaises* de Verhaeren
 par M. Jacques Marx 401

CHRONIQUE

Élections 213, 413
 Messages de l'Académie 413
 Séances publiques 213, 414

TABLE DES MATIÈRES

Séances mensuelles	214, 415
Les prix de l'Académie en 1999	416
Publications récentes de l'Académie	214, 416
Activités des membres	215 416
Ouvrages publiés par l'Académie	217, 419
Table des matières du tome LXXVII	431