Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique du 15 novembre 2003

Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle

Assia Djebar Conversation avec Marguerite Yourcenar - **Georges Thines** Un auteur latin contemporain - **Jacques Cels** Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel - **Berengere Deprez** Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire - **Alexandre Terneuil** Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau : une amitié littéraire - **Maurice Delcroix** La non-relation avec Julien Green - **Remy Poignault** Hadrien et Marc Aurèle, les choix de Marguerite Yourcenar et Jules Romains - **Michele Goslar** Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité

Communications

Jean-Baptiste Baronian Pol Demade, un petit maître belge du fantastique - **Jacques Crickillon** Regard sur le roman américain : du transcendantalisme émersonien au roman western - **Paul Delsemme** *La Bataille littéraire* (1919-1924) ou aspirations et déceptions d'un après-guerre - **Georges-Henri Dumont** Georges Simenon et l'Afrique

Ceux qui nous quittent

André Vandegans par Roland Beyen

Tome LXXXI N° 3-4 – Année 2003

© Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique
Palais des Académies, Rue Ducale 1, 1000 Bruxelles
www.arllfb.be

Séance publique du 15 novembre 2003

Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle

Conversation avec Marguerite Yourcenar
par Mme Assia Djebar 9
Un auteur latin contemporain
par M. Georges Thinès 15
Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel
par M. Jacques Cels 23
Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire
par Mme Bérengère Deprez 31
Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau : une amitié littéraire
par M. Alexandre Terneuil 43
La non-relation avec Julien Green
par M. Maurice Delcroix 61
Hadrien et Marc Aurèle, les choix de Marguerite Yourcenar et Jules Romains
par M. Rémy Poignault 71
Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicite
par Mme Michèle Goslar 87

Communications

Pol Demade, un petit maître belge du fantastique
Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 13 septembre 2003 97
Regard sur le roman americain : du transcendantalisme émersonien au roman western
Communication de M. Jacques Crickillon
à la séance mensuelle du 11 octobre 2003 107
***La Bataille littéraire* (1919-1924) ou aspirations et deceptions d'un après-guerre**
Communication de M. Paul Delsemme
à la séance mensuelle du 8 novembre 2003 123
Georges Simenon et l'Afrique
Communication de M. Georges-Henri Dumont
à la séance mensuelle du 13 décembre 2003 149

Ceux qui nous quittent

André Vandegans par M. Roland Beyen 161

Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle

Séance publique du 15 novembre 2003

Conversation avec Marguerite Yourcenar

Par Mme Assia DJEBAR

Je me souviens qu'à l'occasion de la réception, à Harvard University, Boston, organisée pour la remise du prix Marguerite Yourcenar décerné à mes nouvelles *Oran, langue morte*, je me suis livrée devant le public à un exercice de « conversation imaginaire avec Madame Yourcenar ».

L'idée de la « conversation imaginaire » m'est venue quand j'ai su que Marguerite Yourcenar, jeune traductrice des *Vagues* de Virginia Woolf, avait alors rencontré à Londres son aînée anglaise. Quand Yourcenar parle de cette entrevue, nous sommes prêtes, nous, femmes écrivains au travail au tournant du millénaire, à trembler d'émotion à l'idée de ce tête-à-tête — il y a soixante ans de cela — entre ces deux « bonnes femmes » hors du commun, que séparaient alors trente ans environ. Or, il semble, en fait, que rien ne se soit vraiment dit alors : certes, Madame Yourcenar n'était que simple traductrice aux yeux de Virginia Woolf abordant, elle, la toute dernière partie de sa vie, à coup sûr la plus vulnérable. Oui, la rencontre a paru être de pure forme, Virginia Woolf laissant, paraît-il, à la jeune Française, toute liberté pour sa traduction... Il n'y aurait donc pas eu de véritable conversation : un courant n'est pas passé entre ces deux femmes de cœur et de sensibilité. Point d'échanges même littéraires car, sans doute, Yourcenar n'avait pas osé évoquer ses premiers écrits d'auteur devant la « grande dame » des lettres anglaises... En fait, cela dut être, à rebours, la plus âgée, la plus célèbre donc, qui, dans le fond, s'avérait la plus tremblante, pénétrant de plus en plus dans les angoisses qui auront raison d'elle, qui la conduiront à son suicide (je l'ai vue, cette maison avec ce jardin, et surtout cette rivière où elle se noya, de gros cailloux dans

les poches). Et ce fut donc la plus jeune, la presque débutante qui, assise devant Virginia, celle-ci paraissant raidie de timidité ou de convenance, qui fut probablement alors la plus forte, déçue seulement en partant que Virginia Woolf n'ait manifesté qu'une bienveillante courtoisie envers la traductrice française... Il n'y eut point de conversation véritable — faite d'échanges, de questions, de remarques, de doutes entrecroisés — comme ces dialogues qui ont pu s'échanger quelquefois entre femmes-écrivains de différentes langues, de divers pays, du moins, disons, ces dernières décennies.

Pourquoi donc ai-je esquissé cette rencontre en creux entre Madame Yourcenar et Virginia (et vous voyez bien que, même pour nous aujourd'hui, Yourcenar reste « Madame Yourcenar » et la grande, la bouleversante Virginia Woolf est devenue le plus souvent pour ses consœurs d'aujourd'hui « Virginia ») ? Je m'y suis attardée pour me dire que les rencontres réelles entre écrivains que séparent vingt, trente ou quarante ans sont le plus souvent formelles... Je me console ainsi de n'avoir jamais rencontré — moi, anonyme dans une salle de conférences —, de près ou de loin, Madame Yourcenar. Me reste donc la convention, l'exercice littéraire de la « conversation imaginaire »...

Madame Yourcenar, je dirai tout d'abord que devant les deux chefs-d'œuvre qui ont fait votre réputation internationale, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* (écrits tous deux aux États-Unis et séparés, peut-être faut-il le rappeler, par dix-sept ans de travail), et que j'ai gardés dans mes bibliothèques malgré les multiples déménagements de pays en pays (et maintenant d'un continent à l'autre), moi la lectrice et l'auteur qui n'ai abordé le genre « roman historique » que dans la deuxième partie de ma vie, devant donc ces deux œuvres grouillant de personnages, d'actions, d'idées, je commence toujours par la fin — c'est-à-dire par les notes de l'auteur. Car je vous remercie de procéder, au moment de l'édition, en « femme dans sa cuisine » ou en apothicaire, ou encore en chimiste, détaillant vos compositions, vos recettes, disons tout simplement vos sources.

Dans un premier temps, je veux saluer plutôt l'artisane avec son honnêteté méticuleuse et minutieuse : rappelant, pour le livre dans l'Antiquité, les sources érudites, les réminiscences littéraires, les images et les statues de l'art antique, les dessins, les bas-reliefs... tandis que pour Zénon (supposé né en 1510) vous nous rappelez qu'il aurait été le contemporain du grand chirurgien Ambroise Paré, de Giordano Bruno qui mourut par le feu (Zénon, lui, se suicidera), que maints épisodes de sa vie ont été empruntés à la vie d'Érasme

(pour la naissance illégitime), qu'une intervention chirurgicale a été « calquée », dites-vous, sur le récit qu'en fait Ambroise Paré dans ses *Mémoires*, que maintes phrases du dialogue où intervient Zénon sont, vous l'avouez, de Léonard de Vinci ; quant aux formules d'alchimie en latin, vous les avez tirées directement d'ouvrages fort doctes sur l'alchimie dont vous fournissez la référence... En somme, Madame Yourcenar, vous retournez les cartes, vous dépliez les secrets de votre création... Vous précisez assez fièrement que vous avez fait du faux (le Zénon imaginaire) avec des morceaux épars de réel trouvé, lu ou regardé et que cette alchimie-là de l'écriture produit du vif, du vivant qui irradie sous nos yeux. Vous nous laissez en juger. Et, comme vous le notez à la fin d'*Hadrien* (votre « Carnet de notes » a été édité six ou sept ans après l'édition originale de 1951) : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. » Et, à peine un peu plus loin, vous ajoutez (alternant, selon votre inimitable manière, le doute avec la sérénité et la confiance de celle qui termine son œuvre comme elle le devait) : « Tout nous échappe, et tous, et nous-même. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien ! »

Ce constat, « tout nous échappe », qui peut étonner de la part d'une femme comme vous qu'on a sans doute trop vite statufiée dans une maîtrise de caractère et de style, j'y reviens cette fois pour vous dire qu'il me rappelle combien ces notes d'auteur accompagnant ces deux romans sur le pouvoir — romans que je définirais comme « européens », l'un en Occident de l'Empire romain, l'autre dans le seizième siècle des fractures religieuses et des rivalités franco-espagnoles — m'ont fait sentir combien ces œuvres, bâties à partir d'une large vision du monde et d'une volonté souveraine de femme, ont toutefois risqué de ne pas être. Oui, c'est vous-même qui le dites. Avec un sourire léger, comme en passant. Vous nous avez, surtout, par ces deux longs post-scriptum, retracé la genèse de leur écriture.

Vous avez ressuscité l'empereur Hadrien. Vous avez inventé, dix-sept ans plus tard, Zénon, tous les deux hommes de paix, se débattant pour la maintenir, entêtés à guérir, à éviter la persécution, à poser un regard lucide sur les tumultes de leur époque... Mais il s'en est fallu de peu. Ces personnages qui vous ont hantée dès votre jeunesse, vous nous livrez le hasard presque miraculeux (et c'est une ombre de roman, derrière chaque roman) de leur naissance définitive. Rappelons que ce livre qui ressuscite Hadrien, vous dites l'avoir conçu entre 1924 et 1929, entre votre vingtième année et vos vingt-cinq ans... Ces travaux abandonnés ont été repris entre 1934

et 1937. Or une seule phrase de la rédaction de 1934, elle aussi abandonnée, subsiste dans le texte actuel. Ainsi ce projet, vous y avez renoncé de 1939 à 1948... et vous ajoutez, commentaire révélateur : « Enfoncement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas. » Intervient alors le miracle : en décembre 1948, vous recevez de Suisse une malle pleine de papiers vieux de dix ans. Au cours d'une soirée, vous triez, vous jetez, vous brûlez... Puis, cinq feuilles dactylographiées que vous allez presque détruire... Vous lisez : « Mon cher Marc. » Vous pensez : « Marc ? De quel ami, de quel amant, de quel parent éloigné s'agissait-il ? » Vous ne vous rappelez aucun Marc... Vous lisez encore quelques lignes... Il s'agit de Marc Aurèle et c'est un fragment du manuscrit de 1939 que vous aviez cru perdu... Cette nuit-là, vous relisez Dion Cassius et une *Histoire Auguste*. Cette nuit-là, vous prenez la décision de retourner à l'empereur... « Je partis pour Taos, au Nouveau-Mexique! » Dans un wagon entre New York et Chicago, vous écrivez. Le jour suivant, à la gare de Chicago (le train est bloqué dans la neige), vous écrivez. Et de même, dans l'express de Santa Fe... Vous ajoutez : « Je ne me souviens guère d'un jour plus ardent, ni de nuits plus lucides... » Puis, le 26 décembre 1950, c'est-à-dire exactement deux ans après, dans l'île des Monts-Déserts, vous écrivez les dernières pages de la mort d'Hadrien que vous terminez par sa dernière pensée : « Tâchons d'entrer dans la mort, les yeux ouverts. »

Pour *L'Œuvre au Noir*, vous nous rappelez aussi que ce roman a sa source dans un récit de cinquante pages, intitulé *D'après Dürer*, publié en 1934. Ce texte n'est lui-même qu'un reste sauvé de ce que vous appelez un « roman trop ambitieux », conçu entre 1921 et 1925. Ici, à nouveau, le renoncement est ombre noire pour commencer : la jeune femme à la vision si large doit constater qu'elle n'a pas (qu'elle n'aura pas) les moyens de son imagination, j'allais dire « de sa visitation ». En 1955 — vingt et un ans après le récit de cinquante pages, reste du roman rêvé dix ans auparavant —, le livre pourtant est enfin commencé. De la première ébauche d'origine ne subsiste, nous dites-vous, que quelques fragments dans le chapitre « la conversation à Innsbruck ». *L'Œuvre au Noir* actuel a été, pour l'essentiel, rédigé entre 1962 et 1965. Dans une interview que vous accorderez plus tard, vous évoquerez le jour où, dans votre maison de l'île des Monts-Déserts, vous finissez le roman (par une mort à nouveau du héros, cette fois une mort volontaire). Vous dites avoir répété trois cents fois — comme pour vous en enivrer — le nom de Zénon. « Zénon enfin existe ! », pensiez-vous. Épuisement ou victoire ? En tout cas, ici aussi, après l'abandon, le renoncement, l'éloignement, vous reprenez la tâche et dans un ultime, long et lent mouvement, le livre enfin existe...

« Il fallait peut-être [et je reviens à vos notes sur *Mémoires d'Hadrien*] cette solution de continuité, cette cassure, cette nuit de l'âme que tant de nous ont éprouvée à cette époque, chacun à sa manière, et si souvent de façon plus tragique et plus définitive que moi, pour m'obliger à essayer de combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même ! » Nous y voilà ! J'éclaire là un endroit sensible, j'allais dire vulnérable. Car vous êtes vulnérable, Madame Marguerite Yourcenar ou, en tout cas, vous l'avez été… Dans votre labeur, sur votre chemin d'écriture et en dépit de tous vos voyages, vos plaisirs, vos libertés, et votre constant émerveillement de vivante.

Je reviens, pour finir, au premier face-à-face évoqué au début : vous, la jeune personne secrète, semblant timide et qui s'assoit devant Virginia Woolf pour demander licence de traduction française ! Il était facile d'imaginer Virginia douloureuse, dolente, affaiblie… et, à cause de cela, déjà lointaine. Vous, je vous ai dessinée forte trop vite. La plus forte des deux. Jeune, orgueilleuse et seulement déçue par le non-échange, par la convention qui n'a pas permis le vrai dialogue. Mais non, vous ayant un peu suivie aujourd'hui à l'ombre de vos deux plus grands livres, je vous découvre fragile, doutant, désespérant puis, par miracle, prenant enfin votre élan et, comme vous le dîtes presque amoureusement, connaissant enfin, dans la création menée à terme « des jours ardents et des nuits lucides ».

Ainsi, pour ma part — moi, vulnérabilisée par mon expatriation actuelle, par l'ombre, qui me suit ou me pénètre, de ma culture musulmane au féminin —, c'est en effet dans votre faiblesse cachée, si rarement décelée, mais par vous-même avouée, c'est aussi par l'entêtement de votre effort créateur que je me sens quelque peu rassurée : grâce à vous, face à vous. À votre exemple, en terre américaine, et si loin de ma terre d'origine — en tumulte encore et encore —, je suis ramenée, à mon tour, à ce seul mouvement de l'écriture. Écriture en déplacement, mais écriture réinventant ses ancrages.

Madame Yourcenar, en cela vous demeurez exemplaire. Dix ans après votre mort et en terre américaine, votre français ici transporté, je résumerai votre vie comme une « vie errante » conjuguée à une « vie immobile ». En vous remerciant de la stoïcité de votre exemple.

Un auteur latin contemporain

Par M. Georges THINÈS

Comme le suggère le titre explicite de l'ouvrage, les *Mémoires d'Hadrien* n'ont pas été écrits par un personnage autre que l'empereur ; ils ne sont pas le fruit de l'imagination d'un auteur qui se serait pris de passion pour le successeur de Trajan ; cet auteur serait-il même historien, par quel subterfuge ou sous l'effet de quelle nécessité se serait-il vu contraint de choisir la première personne pour parler d'un autre ? Une pareille ambiguïté exile le texte à la fois de l'Histoire et de la littérature, elle ne lui consent aucun choix entre l'invention et le fait objectif, entre l'acte de la subjectivité et le constat impersonnel de l'extériorité. Et pourtant, sans ces mémoires qui sont à la fois l'œuvre d'un grand empereur et d'un grand écrivain, Hadrien n'aurait subsisté pour la plupart que sous les espèces d'un nom évocateur d'une époque lointaine et somme toute étrangère à notre propre vie. Or, c'est de « mémoires » qu'il s'agit, d'un texte qui s'alimente à la confidence, mieux, à l'expérience, à la vie même, un texte dans lequel l'événement n'existe qu'à travers l'épreuve de l'esprit.

Pour Marguerite Yourcenar, l'œuvre est le « portrait d'une voix ». « Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, précise-t-elle, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi[1]. » L'empereur n'est pas dupe des faits bruts, quelles que soient leur distance dans le passé ou leur urgence dans le présent et il s'inquiète d'assister

1/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 527.

aux mutations que le langage fait subir aux choses. « Les historiens, écrit-il, nous proposent du passé des systèmes trop complets, des séries de causes et d'effets trop exacts et trop clairs pour n'avoir été entièrement vrais ; ils réarrangent cette docile matière morte et je sais que même à Plutarque échappera toujours Alexandre[2]. »

Cependant, renouant avec l'ambiguïté du texte des *Mémoires*, je sais, comme lecteur de cette œuvre, dans le présent, qu'Hadrien n'échappe jamais à Marguerite Yourcenar ; et c'est en vertu de cette même ambiguïté au sujet de l'identité de l'auteur et, osons le mot, de l'universalité de son témoignage que j'ai été tenté de voir dans les *Mémoires d'Hadrien* l'œuvre d'un « auteur latin contemporain ». Latin par le thème, l'auteur l'est aussi par la concision et la rigueur de sa langue, une langue qui se révèle plus propre à traduire l'essence de l'expérience intime que le décours des faits extérieurs. Ici s'affirme à nouveau une méfiance caractéristique à l'égard de l'histoire d'un personnage que l'on serait tenté de qualifier « d'unique » ou « d'historique » : « Presque tout ce que nous savons d'autrui est de seconde main, lisons-nous. Si par hasard un homme se confesse, il plaide sa cause ; son apologie est toute prête. Si nous l'observons, il n'est pas seul[3]. » De seconde main, certes, et même davantage car dans la réalité des faits les *Mémoires* écrits par Yourcenar se réfèrent à des sources lointaines qui, pour n'être pas elles-mêmes des mémoires, sont déjà l'œuvre de quelque historien. Dans les *Morgenröte* (*Les rougeurs du matin*), Nietzsche, faisant le procès de la contingence, dénie toute valeur essentielle au pur discours historique, celui-ci n'étant pour lui qu'une fiction de l'historien et non un constat prétendument objectif des faits. *Ficta*, dit-il, et non *facta*. Pour inquiétante que soit cette perspective, elle nous paraît pouvoir s'appliquer de façon idéale et même providentielle à l'interprétation que nous tentons des *Mémoires d'Hadrien*. Elle nous justifie en effet dans notre méfiance à l'égard de toute critique qui opposerait l'ordre des événements bruts à l'ordre interprétatif d'une œuvre du genre des *Mémoires*.

C'est à travers le masque d'Antinoüs que j'ai retrouvé la face grave mais souriante d'Hadrien. La découverte puis la traduction attentive d'*Antinoüs*, le plus long poème anglais de Fernando Pessoa, m'a ramené à la première lecture des *Mémoires d'Hadrien* et m'a induit à la relecture de cette œuvre dans laquelle je vois l'un des classiques contemporains les plus marquants. J'y reviendrai dans un instant.

Qu'on ne s'y trompe pas, l'adjectif ne se justifie pas par le simple fait que le thème impérial participe, pour nous, du classique —

2/ *Idem*, p. 302-303.
3/ *Idem*, p. 302.

encore que le deuxième siècle en soit loin sur le plan rigoureusement historique. Ce dont il s'agit, c'est du ton propre de l'œuvre, de sa vérité dépouillée qui en fait un monument singulier que l'on lit un peu comme on lirait Tacite ou Suétone. Mais ici encore, la référence à l'un ou l'autre historien latin est étrangère à toute tentative d'évocation, même inconsciente, d'un passé nécessairement devenu conceptuel. Il n'y a, dans les *Mémoires*, aucune reconstitution de l'époque et du personnage et ce, en dépit d'une intense recherche objective sur le plan historique et archéologique, ainsi qu'en témoigne maintes remarques des « Carnets de notes » où Marguerite Yourcenar s'explique sur la genèse de l'œuvre, sur les difficultés et les hésitations qu'elle a connues dans la composition de ce livre esquissé, entamé, abandonné, repris — à croire que l'écrivain épousait dans le cours de sa création les incertitudes avouées de son personnage.

On lit au vingt-cinquième fragment des « Carnets », à propos des sources historiques de la vie d'Hadrien : « Tout ce que le monde et moi avions traversé dans l'intervalle [c'est-à-dire depuis l'époque du premier projet de l'œuvre] enrichissait ces chroniques d'un temps révolu, projetait sur cette existence impériale d'autres lumières, d'autres ombres. Naguère j'avais surtout pensé au lettré, au voyageur, au poète, à l'amant ; rien de tout cela ne s'effaçait, mais je voyais pour la première fois se dessiner avec une netteté extrême, parmi toutes ces figures, la plus officielle à la fois et la plus secrète, celle de l'empereur. Avoir vécu dans un monde qui se défait m'enseignait l'importance du Prince[4]. »

Ce mouvement d'intériorisation du personnage ne se solde pas par la banale assimilation du personnage à l'auteur : « Grossièreté de ceux qui vous disent : " Hadrien, c'est vous. " Grossièreté peut-être aussi grande de ceux qui s'étonnent qu'on ait choisi un sujet si lointain et si étranger », écrit Yourcenar un peu plus loin[5]. Les mémoires connaissent pourtant cette mutation étrange qui les transforme en la mémoire même de celle qui évoque celui qui se souvient. L'œuvre est, dans son essence comme dans sa facture, dédoublement des miroirs de la conscience et les images passées qu'envoient ceux-ci ne connaissent pas de limite dans le mouvement de retour.

C'est pourquoi le sujet — le terme pouvant s'appliquer à l'individu historique comme à la thématique qu'il définit — n'est ni lointain, ni étranger. La justesse du ton de la confidence ou du regret est celle de l'expérience, et c'est la vertu d'adéquation de l'écriture au

4/ *Idem*, p. 525.
5/ *Idem*, p. 536.

thème qui donne au lecteur l'impression qu'aucune rupture n'est intervenue pour séparer l'expérience de l'empereur de celle de l'auteur qui l'évoque avec autant de rigueur que de passion à quelque deux mille ans de distance. Plus que jamais dans cette œuvre, le style est de l'homme même parce que le style est l'instaurateur d'un temps qui réunit les subjectivités à travers les vicissitudes de l'Histoire. D'Hadrien à son lointain chroniqueur imaginaire, le temps de la conscience a maintenu sa continuité. Au point qu'inversant fictivement le mouvement de l'œuvre et celui de son auteur sur la ligne du temps, et faisant reculer celui-ci jusqu'au siècle d'Hadrien pour en recevoir la confidence directe, les *Mémoires* (titre qui, dans ces conditions, désignait le fruit d'entretiens prolongés) auraient été pure œuvre d'historien et se seraient réduits, de ce fait, à une simple biographie.

Dans l'œuvre littéraire, le personnage appartient à l'auteur sans se confondre avec lui en dépit de toute la grandeur que ce dernier peut lui conférer par le mode qu'il adopte pour le faire vivre : « Je me suis assez vite aperçue, ajoute Yourcenar, que j'écrivais la vie d'un grand homme. De là, plus de respect de la vérité, plus d'attention, et, de ma part, plus de silence[6]. » On touche à ce point à l'essence de la création et une œuvre comme les *Mémoires* montre à sa façon que l'écart entre la réalité de l'Histoire et cette autre réalité qui est celle de l'œuvre, n'est pas nécessairement en faveur de la première sous l'angle de la vérité dans la mesure où cette dernière exprime le sens plutôt que le fait brut. Dans le fait inventé (même s'il est conforme au fait historique qui l'inspire), « l'intention fait partie de la chose dite au départ de l'expression ».

Cette remarque de Marguerite Yourcenar justifie à mes yeux le fait que j'aie découvert Hadrien par la poésie, domaine expressif par excellence, avant de pénétrer dans le secret de son esprit par la lecture des *Mémoires*. Dans le poème dédié à la mort d'Antinoüs, l'empereur n'a plus le visage de celui qui détient une puissance universelle. Dans ce très long poème[7], Pessoa trouve pour évoquer la douleur d'Hadrien face au cadavre de son favori des accents d'une austérité faite de dépouillement et de simplicité :

La pluie s'est tue et l'empereur
Tombe au flanc de la couche
Sa douleur est colère
Car les dieux dérobent la vie qu'ils donnent
Et corrompent la beauté qu'ils firent vivre.

6/ *Ibidem.*
7/ Fernando Pessoa, *Antinoüs*, trad. Armand Guibert, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1979.

Simplicité, on le voit, qui exclut tout sentimentalisme et est même empreinte d'une certaine froideur. C'est en cela que le poème trahit son caractère résolument classique et ce, d'autant plus qu'Hadrien y proclame sa volonté d'éterniser l'image d'Antinoüs en érigeant des temples et des statues à sa mémoire en divers lieux de l'empire :

> Cette statue je l'élèverai...
> ...et le temps
> Dans l'œuvre de son crime subtil et obscur
> Redoutera de la dévorer ou de ronger
> Sa masse pétrie dans la rage de la guerre.

On perçoit dans ce poème un curieux amalgame de douleur et de rage impuissante, le tout sur un ton à la fois impérial et misérable. Proclamation très romaine, dans laquelle voisinent sans se fusionner la volonté de puissance de l'homme institutionnel et la faiblesse de l'homme seul que l'on retrouve en maints endroits des *Mémoires*. Mais c'est surtout dans l'extrême sobriété des derniers vers du poème de Pessoa, que j'ai retrouvé en les relisant, l'image de l'empereur telle qu'elle s'impose dans les *Mémoires* de Yourcenar — une image d'autant plus expressive qu'elle s'établit sur un fond de silence. Dans un palais désert, le maître du monde connaît l'épreuve du deuil et de l'esseulement :

> Il ne percevait plus que la douleur du souffle.
> Le vent surgit des ténèbres croissantes
> Puis se tut ; une voix s'éteignit dans les cours inférieures
> Et l'empereur dormit. Vinrent alors les dieux
> Qui emportèrent quelque chose, aucun sens ne sait comment
> Sur d'invisibles bras de puissance et de calme.

Dans les brèves analyses tentées jusqu'ici, j'ai cru nécessaire de confronter la réalité historique et la réalité imaginaire, celle de la création, y compris celle de la création poétique. Une certaine conception narrative et descriptive de la prose situe celle-ci à grande distance de la poésie (du moins d'une poésie inquiète du sens de la condition humaine, et dégagée de tout sentimentalisme). On est de même tenté, dans une perspective parallèle, d'établir une certaine parenté entre la prose historique et la prose romanesque, comme si l'une et l'autre traitaient de faits réels, l'une nantie de garanties de vraisemblance qui lui seraient fournies par la seconde, plus exactement par le modèle de description et d'analyse que celle-ci lui propose. Il en résulte que le roman historique, par exemple, est un genre hybride, dans lequel l'auteur tente, sans le savoir, de substituer la preuve à la vraisemblance et, par voie de conséquence, laissant de la sorte peu de place, voire pas du tout, à l'analyse interprétative et au dégagement du sens.

Si j'évoque ici ce problème, c'est parce que dans les *Mémoires d'Hadrien*, nous avons affaire à un texte rigoureusement fidèle à la réalité historique mais nullement asservi au simple déroulement de faits traités comme des choses, comme des événements dépourvus de lien avec la conscience de celui que l'on n'appelle qu'avec regret le personnage principal — l'unique essentiel et inévitable personnage, celui-ci étant pourtant entouré de nombreuses autres figures : Trajan, Licinius, Attianus et bien d'autres. La famille participe au défilé, mais sans mention particulière, voire avec une objectivité plus froide qu'à l'égard de personnes plus éloignées.

« Le contrecoup des intrigues romaines, avoue l'empereur, atteignait à peine mes parents dans ce recoin d'Espagne [Hadrien naît en 76 à Italica, dans l'actuelle Andalousie], bien que, à l'époque de la révolte contre Néron, mon grand-père eût offert pour une nuit l'hospitalité à Galba. On vivait sur le souvenir d'un certain Fabius Hadrianus, brûlé vif par les Carthaginois au siège d'Utique, d'un second Fabius, soldat malchanceux qui poursuivit Mithridate sur les routes d'Asie mineure, obscurs héros d'archives privés de fastes. Des écrivains de mon temps, mon père ignorait presque tout : Lucain et Sénèque lui étaient étrangers, quoiqu'ils fussent comme nous originaires d'Espagne. Mon grand-oncle Ælius, qui était lettré, se bornait dans ses lectures aux auteurs les plus connus du siècle d'Auguste. Ce dédain des modes contemporaines leur épargnait bien des fautes de goût, etc. » Et de conclure : « J'ai souvent réfléchi à l'erreur que nous commettons quand nous supposons qu'un homme, une famille, participent nécessairement aux idées et aux événements du siècle où ils se trouvent exister[8]. »

L'auteur des *Mémoires* échappe par définition à cette erreur, non pas tellement qu'elle soit éloignée de son personnage par un temps qui lui rendrait étrangère l'époque où il vécut, mais en raison d'une pénétration psychologique exceptionnelle qui l'induit à accorder plus d'importance à l'essence de la personne de l'empereur qu'aux circonstances périphériques de son existence, circonstances qui ne sont d'ailleurs évoquées et appréciées que par rapport à lui. Dans les « Carnets de notes » des *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar cite la parole suivante découverte dans la correspondance de Flaubert : « Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu de Cicéron à Marc Aurèle un moment unique où l'homme seul a été » ; et elle ajoute : « Une grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre, cet homme seul et d'ailleurs relié à tout[9]. »

8/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 309-310.
9/ *Idem*, p. 519.

L'aveu est d'importance. Il nous ouvre une voie d'accès privilégiée à la compréhension de cette transmutation des consciences, à cette osmose entre l'auteur et son thème qui aboutit à un texte en première personne. Le phénomène est digne de remarque. Avouer que l'on va consacrer l'essentiel de sa vie à définir et à peindre la vie d'un autre, cela tient de la vocation spirituelle et non de la simple curiosité historique. Ici encore, les confidences des « Carnets » nous éclairent. Yourcenar entend écarter tous les écrans, historiques et psychologiques, qui l'empêchent d'atteindre à une vision intérieure d'Hadrien. J'ai cité, au début de cette étude, la note dans laquelle elle déclare vouloir « se passer le plus possible de tout intermédiaire ». Elle ajoute ailleurs : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement et sans métaphore, dans cette " magie sympathique " qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un... Le temps ne fait rien à l'affaire. Ce m'est toujours une surprise que mes contemporains, qui croient avoir conquis et transformé l'espace, ignorent qu'on peut rétrécir à son gré la distance des siècles... Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre... s'arranger pour que les lacunes de nos textes, en ce qui concerne la vie d'Hadrien, coïncident avec ce qu'eussent été ses propres oublis. » Et de conclure : « De notre temps, le roman historique, ou ce que, par commodité, on consent à nommer tel, ne peut être plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur[10]. » Cette prise de possession, l'œuvre qui nous occupe en fournit un témoignage exceptionnel.

Sans vouloir élargir exagérément le débat, cette coïncidence des consciences à travers le temps de l'Histoire, me fait immanquablement songer à ce que fut l'idéal et le souci de la recherche philosophique depuis Hegel, en l'occurrence la tentative d'identifier la subjectivité à la conscience universelle, dont l'aboutissement théorique est, selon Hegel, le savoir absolu. Je ne m'arrêterai pas à discuter ici le sens et la légitimité de ce concept ni les mutations qu'il a subies chez les post-hégéliens et chez Marx en particulier. Ces questions débordent notre propos. Ce qui, en revanche, me retient, c'est la valeur exemplaire que prend l'idée même de la transmutation et de l'universalisation des consciences individuelles, dont Marguerite Yourcenar poursuit la réalisation dans ces *Mémoires d'Hadrien* où la voix de l'empereur se confond avec la sienne propre. Cette œuvre témoigne de la sorte de cette transcendance de l'ego dont parle la phénoménologie. Le mot

10/ *Idem*, p. 526-527.

« transcendance », très malmené par les sectes et les superstitions qui nous envahissent n'évoque en rien la postulation d'une réalité supérieure qui dominerait et régirait le monde et la condition humaine et que prétendent atteindre les croyances et les mysticismes, les plus naïfs comme les plus suspects.

Revenons à la langue d'Hadrien, à ce latin qui nous apprend que *transcendere*, d'où est venu « transcendance », signifie simplement « aller au-delà », donc sortir de soi, s'ouvrir à un monde, s'ouvrir à autrui dans le mouvement naturel et spontané de la subjectivité. C'est cette ouverture de la conscience au monde et à autrui qui constitue l'acte philosophique fondamental et c'est à travers lui que le sens de l'existence tend à se manifester. Cela n'implique, faut-il le dire, aucune allégeance à une philosophie ou à une idéologie particulière. S'ouvrir à l'altérité de la conscience, c'est bien l'acte philosophique qu'accomplit Marguerite Yourcenar dans ce chef-d'œuvre de pénétration de la conscience d'autrui à travers le temps historique que sont les *Mémoires d'Hadrien*. Et ceci justifie mon titre car leur auteur a fait en notre temps pour Hadrien, ce que fit Tacite en écrivant la vie d'Agricola et ce que fit Boswell en écrivant la vie de Samuel Johnson. Plus proche de nous que ces derniers, elle nous révèle dans un temps historique lointain, le sens, la proximité et l'intimité de l'être.

Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel

Par M. Jacques CELS

Lorsque Marguerite Yourcenar évoque la résistance antifasciste dans l'Italie déjà mussolinienne depuis dix ans, elle nous fait vivre des événements situables en 1933 par le truchement d'un roman qu'elle publie dès 1934 sous le titre *Denier du rêve*. Il est vrai que l'ouvrage fut réécrit vingt-cinq ans plus tard, mais le moins qu'on puisse dire est que sa première version collait de très près à l'actualité contemporaine, tant et si bien que l'auteur a craint plus d'une fois de tomber dans le journalisme.

L'action même de ce roman, où l'on découvre la militante Marcella projetant de tirer sur le dictateur au cours d'un discours officiel, c'est très significativement à Rome qu'elle se déroule. Donc, voilà que Yourcenar prend le risque d'éclairer le présent même de son époque, mais elle a bien soin de lui donner pour cadre un espace urbain notoirement complexe, et que l'on ne pouvait pas mieux baptiser « la Ville éternelle ».

Faut-il vivre avec son temps ? À cette question, Yourcenar aurait à coup sûr répondu par l'affirmative. Mais il n'est pas exclu de croire que, un peu comme Flaubert, elle aurait aussi conseillé de vivre simultanément avec toutes les époques. Et pour entamer ce genre d'apprentissage, rien de tel que de séjourner à Rome, et d'y retourner le plus souvent possible. De la cité des rois étrusques à l'enclave de la papauté, en passant par un demi-millénaire républicain, avant l'épopée de l'Empire et celle du Moyen Âge, etc., vingt-huit siècles d'Histoire sont constamment visibles à Rome, au point de communiquer au promeneur, nous le savons, un continuel vertige spatio-temporel.

Dans l'œuvre graphique de Piranèse, qui vint arpenter les sept collines vers 1740 (il avait vingt ans), ce déraisonnable tournis s'exprime à merveille, me semble-t-il. On connaît les gravures de cet esprit visionnaire, en particulier celles qui représentent des prisons fictives où l'on ne peut que se perdre, tant le fouillis spatial est incontrôlable, fruit d'un enchevêtrement de niveaux déboîtés, d'impasses qui étouffent et d'improbables escaliers ne menant nulle part. Piranèse aimait les ruines, celles de Rome ou de Paestum, et il s'y aventurait d'autant plus volontiers qu'à l'époque elles n'avaient pas encore été ordonnées, si je puis dire, par ce qui ne deviendrait que plus tard l'archéologie scientifique.

De cet affolant graveur, plutôt sombre à l'époque des Lumières, Marguerite Yourcenar a plus d'une fois fort bien parlé. Piranèse la fascinait, et l'on ne m'empêchera pas d'y voir un signe de la plus haute pertinence.

Quand notre romancière met en chantier les *Mémoires d'Hadrien*, après la deuxième guerre mondiale si pourvoyeuse en décombres, elle a d'emblée le réflexe de longuement réfléchir et de rêver autour des estampes que Piranèse a consacrées aux ruines de la Villa Adriana. Lui ne les a pas découvertes dans l'état qu'elles connaissent aujourd'hui. Elles étaient si enfouies sous une nature qui avait sauvagement repris ses droits que, pour se rendre au cœur du site, l'explorateur dut se frayer un chemin à la hache.

Il me paraît possible d'interpréter ce geste de débroussaillage comme le symbole de la démarche de Yourcenar. Quand on écrit une pièce de théâtre intitulée *Qui n'a pas son Minotaure ?*, sans doute n'est-on pas de ceux qui évitent quelque dédale que ce soit, en lui tournant le dos ou en le contournant. Et de fait, notre académicienne n'a jamais renoncé à regarder droit dans les yeux le vrai visage du désordre.

En matière de psychologie, par exemple : dans le vaste domaine encerclé par l'ennemi de sorte qu'une inévitable promiscuité leur est imposée, Eric von Lomhond et Sophie de Reval éprouvent des sentiments si troubles l'un envers l'autre que le roman qui les met en scène m'a toujours fait penser à l'univers de Henry James, le grand anglophone qu'a traduit Yourcenar et qui avait un penchant, lui, pour Venise, cette ville de sortilèges et de lumières changeantes, de reflets qui trompent l'œil et de masques glorifiant à l'infini la dissimulation.

Sur le plan de l'Histoire, là encore se retrouvent les noirceurs de Piranèse : l'auteur de *L'Œuvre au Noir* a beau déployer sous nos yeux la Renaissance, donc une époque passant proverbialement

pour rayonnante, cela demeure l'ombre portée de ce seizième siècle qui lui importe avant tout, étant entendu que Zénon est plongé dans le chaos de son temps, lui, l'homme traqué dans les entrelacs des ruelles de Bruges, où il cherche astucieusement des raccourcis pour échapper à ses poursuivants.

Et quelle est enfin la nature de cette large entreprise d'archéologie généalogique que Yourcenar développera dès 1971 jusqu'à la fin des années quatre-vingt, et qui comprendra trois volumes réunis sous le titre générique — mais surtout symptomatique — *Le Labyrinthe du monde* ? On peut selon moi en dire ceci : alors que l'autobiographie permet en général de recentrer l'identité de celle ou de celui qui s'y livre, nous sommes ici devant une nébuleuse dédaléenne à souhait, une espèce de « machina mundi », comme le disait Nicolas de Cuse au quinzième siècle, dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Un seul constat paraît recevable : qu'elle interroge la matière patrimoniale du monde ou d'elle-même, Marguerite Yourcenar a toujours le courage de s'enfoncer dans la complexité piranésienne. Cela ne va pas sans courir de gros risques. Dans ce genre d'espace, grande est la probabilité d'y rester à tout jamais. Et ne parlons pas de la suprême menace : être dévoré par le monstre qui s'y cache, alors même qu'on projetait de le terrasser. Autrement dit, pour évoluer dans le labyrinthe (malgré tous les culs-de-sac dont il regorge), et plus encore pour pouvoir en sortir le moment venu, il est impératif de trouver un sens au parcours que l'on consent d'y accomplir. Et c'est à ce stade que j'avancerais cette hypothèse : Marguerite Yourcenar n'a jamais écrit pour d'autres raisons. Toute sa vie durant, elle aura noirci du papier pour s'évertuer à déloger un noyau dur de signification à l'intérieur d'une gangue de faits et gestes souvent incompréhensibles de prime abord, sinon monstrueusement insensés quelquefois. Non, la romancière n'aura pas accumulé des livres pour divertir ou pour vendre. L'écriture aura été pour elle ce que le fil de la prévoyante Ariane aura été pour le valeureux Thésée, c'est-à-dire : un moyen, du reste fragile, pour ne pas demeurer perdu dans l'ébouriffante architecture du père d'Icare.

Écrire, donc, pour tenter de faire la lumière. Voilà l'objectif que se fixerait Yourcenar (consciemment ou non) et qui expliquerait chez elle ces trois ressorts : son besoin de prendre des distances par rapport au présent, son recours à la force clarifiante des mythes et son goût, d'esprit classique, pour un certain nombre de vérités universelles.

Voyons d'abord ce qu'on pourrait appeler, chez elle, la stratégie du recul. En 1938, lorsqu'elle voyage en train au cœur de l'Europe, il

ne lui faut pas beaucoup de discernement pour pressentir que la deuxième guerre se produira. Franchissant les frontières, elle observe que les haines sont vives et que le retour au chaos est imminent. Dès l'automne de cette même année, dans une chambre d'hôtel à Sorrente, elle achève *Le Coup de grâce* en quelques semaines, c'est-à-dire un roman qui évoque à point nommé le climat de la guerre, mais pas celui de celle qui se prépare. Intentionnellement, Yourcenar se déplace dans le temps et dans l'espace, prenant pour cadre à l'action de son œuvre les guerres baltes de 1919 à 1921. On l'aura compris : cette rétrogradation chronologique est une méthode de travail destinée au déchiffrement de l'actualité du moment. Au fond, l'emploi de l'histoire passée est une technique visant à acquérir ce que notre écrivain appelle une « vision décantée[1] » du présent.

Examinons ensuite l'efficacité d'un autre instrument d'élucidation. Dans *Denier du rêve*, nous évoluons au cœur de la Rome mussolinienne et nous y rencontrons un parfumeur du Corso, une marchande de fleurs, un peintre cardiaque, une vieille fille s'occupant des cierges d'une église… Ce sont là de vrais personnages, mais Marcella se rapproche de Phèdre, Massimo de Thanatos, et Marinuzzi de Dionysos. Pourquoi mettre en place des représentants du peuple romain derrière lesquels on a le sentiment de reconnaître des héros quasi tout droit venus d'une tragédie antique ? Marguerite Yourcenar répond : « Le mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tenter de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou, si vous voulez, un grand mot, d'éternel[2]. »

Le durable sous l'être humain si peu durable. Le rocher sous l'évanescence dérisoire des brouillards qui se forment et se déchirent pour laisser la place à d'autres. Nous voilà en mesure de comprendre ce que j'appellerais le penchant de Yourcenar pour la minéralisation. Écoutons ces phrases, toutes extraites d'*Alexis ou le Traité du vain combat.* « Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrifiante, ce que nous deviendrons plus tard[3]. » « Il vaut peut-être mieux ne pas s'apercevoir des larmes, lorsqu'on ne peut les consoler[4]. » « Il est dangereux de s'exposer aux émotions dans l'art, lorsqu'on a résolu de s'en abstenir dans la vie[5]. » Non, ce ne sont pas des maximes de La

1/ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 53.
2/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1980, p. 92-93.
3/ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 23.
4/ *Idem*, p. 107.
5/ *Idem*, p. 108.

Rochefoucauld. J'admets cependant qu'elles en ont tout l'air. C'est que, assoiffée de sens, dès lors en quête de constantes dissimulées sous les variables, Yourcenar peut être hissée au niveau de l'intemporalité de nos classiques, tout en restant d'ailleurs, et dignement, l'une de nos grandes révoltées.

Quoi qu'il en soit, en vraie romancière, notre auteur a toujours su également qu'un personnage ne nous touche pas s'il n'est qu'une idole ou une statue. Certes, la minéralité a son importance : elle dessine la dimension essentielle de l'individu. Mais il faut aussi qu'une image existentielle nous soit donnée de lui. Et cette dernière ne s'obtient qu'à la condition de ne pas négliger le sensoriel au seul profit du sens. Hadrien fut empereur dans la première moitié du deuxième siècle. Il n'empêche que ce voyageur esthète fut aussi un homme, avec ses colères et sa sexualité, avec sa préférence pour la pluie et sa détestation des moustiques, avec sa façon bien à lui de parler latin sans pouvoir se débarrasser d'un adorable accent ibérique. On imagine Yourcenar collectant des informations à propos de son personnage et des figurants qui l'entourent. Elle doit plus d'une fois se répéter ceci en circulant sur son chantier romanesque : « Poursuivre à travers des milliers de fiches l'actualité des faits ; tâcher de rendre leur mobilité, leur souplesse vivante, à ces visages de pierre[6]. »

Le problème n'est en effet nulle part ailleurs pour qui veut faire vivre des êtres dans l'espace narratif. Il faut les arracher à la froideur hiératique et minérale de tout ce que l'on apprend à leur propos en ne rassemblant jamais que des informations abstraites. « Le romancier [...] doit s'efforcer, dit Yourcenar, de rendre à ces documents figés que sont les documents historiques la souplesse et la chaleur des choses vivantes, et cette fluidité de la vie vécue[7]. »

Le mot clé dans cette citation pourrait bien être celui de « fluidité ». Qu'on me permette ce truisme : l'eau donne la vie. Or, quand au milieu de son siècle Yourcenar s'installe à l'extrémité nord-est de l'État du Maine, sur l'île des Monts-Déserts, elle se retrouve dans un paysage de baies et de lagunes où l'eau est décidément partout. Si elle avait choisi de résider en Grèce, comme il en fut un moment question, le résultat eût été le même. Bien sûr. Mais en Europe elle serait restée trop liée aux sites culturels, confie-t-elle à Matthieu Galey, aux vieilles pierres, diraient les malveillants. À l'inverse, en Nouvelle-Angleterre, elle va s'intéresser « de plus en plus au milieu naturel, aux arbres, aux animaux[8] ». La voilà dans un nouveau

6/ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 62.
7/ *Idem*, p. 51-52.
8/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 137.

biotope où elle va pouvoir faire fonctionner ses cinq sens du matin au soir plus efficacement que jamais. Non pas que les perceptions sensorielles n'aient eu jusqu'ici qu'une importance mineure pour elle. On les relevait à foison déjà dans les *Nouvelles orientales*, qui datent de 1938. Seulement, ce lieu de vie et d'écriture qu'est désormais l'île des Monts-Déserts, voilà certainement ce qui rendra notre intellectuelle de plus en plus sensible au sort de la planète.

Pluies acides, marées noires, appauvrissement des sols, changements climatiques, raréfaction de l'oxygène, désertifications galopantes... Tous ces maux ne sont pas pour Yourcenar les effets désastreux d'une fatalité vengeresse à notre égard. Et ce n'est pas non plus de Dieu qu'il faudrait attendre ne fût-ce qu'un début de solution. Notre écrivain est résolument humaniste. Mais pas avec la prétention de ceux qui estiment que l'homme doit occuper le centre de la Création, et que celle-ci n'a pour tâche que de servir ses intérêts.

En fait, l'humanisme de Yourcenar me semble d'un type nouveau. On dirait que, pour elle, dès que l'homme cherche à se convaincre de sa prétendue grandeur, il n'arrive qu'à prouver pathétiquement sa petitesse. À l'autre bout, il y aurait pour lui un moyen de ne pas être misérable, ce serait de se faire de plus en plus petit en renonçant aux fausses richesses.

Quand on demandait à Yourcenar, il y a plus de vingt ans, si vivre consistait à pouvoir graduellement se dépouiller, elle eut cette réponse tranchante : « Oui, absolument, mais un enrichissement aussi. On enlève ses vêtements pour se dorer au soleil[9]. » Bien entendu, ce n'est pas du jour au lendemain que nous acquérons la force de tourner le dos à nos fallacieuses ambitions, ni celle de nous délester de nos besoins souvent risibles. Y parvenir n'est pourtant pas totalement impossible. Après tout, la sagesse redevient un objet de quête pour pas mal de nos contemporains.

Toutefois, celle que nous enseigne Yourcenar n'est pas le moins du monde de l'ordre du divin. Pour elle, c'est à l'homme de montrer à l'homme le chemin de son amélioration. Voilà pourquoi elle accorde tant d'importance à l'éducation comme à l'instruction. Ce fut déjà le programme des humanistes d'autrefois. Bien entendu. Et l'on ne peut pas dire qu'il fut particulièrement fructueux. Mais lequel d'entre eux est allé jusqu'à penser qu'il fallait beaucoup plus que l'ouverture d'esprit pour entrer en relation avec autre chose que soi ? Lequel d'entre eux est allé jusqu'à entrevoir que c'est peut-être avant tout l'ouverture de nos cinq sens qui représente l'opération indispensable pour éprouver de la compassion envers autrui,

9/ *Idem*, p. 323.

pour entrer en sympathie avec l'ensemble du vivant, en ce inclus le monde minéral d'ailleurs. Écoutons une dernière fois la grande dame : « [...] qui s'est adossé à un rocher pour se protéger du vent, qui s'est assis sur un rocher pour se chauffer au soleil, en y posant les mains pour essayer de capter ces obscures vibrations que nos sens ne perçoivent pas, a bien de la peine à ne pas croire obscurément à l'amitié des pierres[10]. » On le voit, les hommes ne sont pas les seuls bénéficiaires de la fraternité humaniste de Yourcenar.

Reste à présent posée une double question capitale. D'abord, pour atteindre la sagesse, faut-il se réfugier dans une tour d'ivoire ? Non ! Le chaos des guerres, le développement anarchique des banlieues où l'on s'entasse dans des volumes à peine vivables, la surconstruction proliférante des équipements côtiers, l'ampleur non maîtrisée que prend la démographie mondiale, tous ces désastres appellent des combats sans cesse renouvelés, comme ceux que mènent jusqu'au bout Zénon et Hadrien, deux forces paisibles qui n'ont pas besoin d'espérer pour entreprendre.

Ensuite, pour retrouver la vertu de l'humilité, et donc ne pas ajouter à la démesure responsable de nos débâcles, faut-il vivre dans le dénuement ? Non ! Que ce soit à la campagne ou dans un appartement en ville, que chacun ait suffisamment d'espace, de silence, d'eau, d'air, de nourriture, d'éducation... et « un certain sens de son utilité[11] » Que chacun ait un lieu, non de luxe ni d'une ampleur intimidante, mais simple, lumineux, propre et le plus agréablement agencé possible. Sur l'île des Monts-Déserts, la maison de Marguerite Yourcenar s'appelait « Petite Plaisance ». Quatre syllabes infiniment révélatrices.

10/ *Idem*, p. 322.
11/ *Idem*, p. 299.

Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire

Par Mme Bérengère DEPREZ

Comment une romancière qui affecte une telle distance à l'égard de la famille a-t-elle pu être si obnubilée par elle ? Voilà une question qui me taraude depuis plus de vingt ans. À l'époque de ma découverte de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, j'étais, je m'en souviens, assez ébahie par des prises de position qui paraissaient sans nuances : son apparente absence de regret de la mort de sa mère par exemple. Tout en travaillant sur d'autres thèmes de son œuvre, je m'étais donc petit à petit mis en tête d'élucider cette énigme. C'est le résultat de cette recherche que je voudrais vous livrer ici dans ses grandes lignes, pour célébrer d'une manière que j'espère originale le centenaire de la naissance d'un des écrivains majeurs du vingtième siècle.

Il est vrai qu'en matière de parenté et de relations parentales l'œuvre fourmille littéralement d'occurrences, et c'est bien là le piège dans lequel il ne faut pas tomber : en arriver au point où l'abondance même de la matière accumulée n'autorise guère de conclusions palpables, comme si cette abondance était tout au plus un signe d'évidence finalement assez stérile. Pour ce qui est des images parentales, on arrive sans trop de peine à établir des *leitmotive* comme le poids de la lignée ou l'association de l'enfant à la maladie et à la mort, puis à en tirer des considérations significatives, mais il ne reste plus alors qu'à succomber à la tentation d'expliquer ces *leitmotive* par le vécu personnel de l'auteur. Ce serait tourner en rond ou, pire, sortir du texte. Au contraire, il m'importait de démonter le mécanisme de cette constance, de cette constante de la parenté, y compris son ébranlement originel, et ce dans l'œuvre entière considérée ici comme un système. La seule intuition que

Marguerite Yourcenar peut avoir un statut de démiurge, de créatrice ou de génitrice par rapport à son œuvre et à ses personnages est en effet trop vague ; on peut en dire autant de bien des écrivains. Mais si Marguerite Yourcenar réunissait ces trois instances en une seule, si Zénon était son fils quoi qu'elle en dise, si Lazare était l'enjeu d'une réconciliation avec l'enfant et la maternité, si on arrivait à montrer avec quelle sollicitude, quelles images maternelles, quelle inquiétude et quelle fermeté à la fois elle « élève » ses personnages comme on élève des enfants, si la maternité contaminait des personnages à première vue aussi virils et peu concernés par la parenté qu'Hadrien ou Zénon, alors non seulement on mettrait en évidence la structure familiale, affiliative de son univers d'écrivain mais en outre on découvrirait une clef de voûte de la lecture de Marguerite Yourcenar. L'équation se posait donc dans les termes d'une triple analogie : dans l'œuvre yourcenarienne, la démiurge est à sa créature ce que l'écrivain est à son personnage et le parent à sa progéniture. Marguerite Yourcenar exerce dans son œuvre une puissance créatrice d'essence parentale, appuyée en tout et pour tout sur la parenté. En d'autres mots, Marguerite Yourcenar est la déesse-mère de son univers littéraire, un univers dont la structure fondatrice est un olympe de personnages, c'est-à-dire une famille mythologique personnelle.

L'hypothèse de la présence de la parenté dans l'œuvre était *a priori* la plus facile à valider, puisque c'est la récurrence de certaines images ou tensions parentales qui m'avait alertée au gré de mes lectures et relectures. J'étais cependant loin de me douter que cette présence serait une omniprésence. Partie d'un corpus assez restreint de textes, l'œuvre narrative, je me suis assez vite rendu compte que les thèmes de la parenté en débordaient et me suis donc livrée à un inventaire descriptif des relations de parenté dans l'œuvre entière de Marguerite Yourcenar : non seulement les sept romans, au nombre desquels bien sûr *Alexis*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, mais encore les mémoires pseudo-autobiographiques — *Le Labyrinthe du monde* —, le théâtre — *Électre ou la chute des masques* est incontournable ! —, les essais, les nouvelles, les poèmes — souvent méconnus, voire méprisés pour leur statut de *juvenilia*, et pourtant très riches en images fondatrices, y compris parentales —, les récits de rêves, bref tous les genres littéraires, que Marguerite Yourcenar pratique d'ailleurs avec un bel opportunisme. Même la correspondance et les entretiens, qui se situent aux marges de l'œuvre proprement dite, attestaient l'intérêt de l'auteure pour les relations de parenté. Une lecture systématique de Marguerite Yourcenar sous cet angle fait émerger un véritable paradigme de la parenté — une étude sémantique de tous ces « parentèmes » dans l'œuvre yourcenarienne serait d'ailleurs passionnante.

En prenant appui sur l'inventaire ainsi réalisé, j'ai pu dégager prudemment quelques motifs transversaux et les vérifier dans l'œuvre. La tension entre la famille et la lignée, entre la parenté réelle et la parenté imaginaire, la négation d'une partie des relations familiales, la mise en place de mécanismes d'amplification ou de substitution parentales, la dévalorisation de la procréation et de l'enfant, l'enracinement biologique et tellurique de la féminité, etc., en sont des exemples récurrents. Il en est d'attendus, comme la figure du Christ, traductrice universelle de la fraternité humaine ; d'autres franchement plus surprenants, comme la vache érigée au rang de véritable totem maternel, au sens où, à la fois concrète et symbolique, elle résume toutes les qualités essentielles de la maternité — toutes celles que lui prêtait Marguerite Yourcenar, bien entendu. Enfin, l'analyse du couple antique de l'éraste et de l'éromène, quoique à première vue très éloignée de la maternité, permet pourtant de découvrir et de montrer en quoi Marguerite Yourcenar, partie des prémisses platoniciennes du *Banquet*, subvertit le modèle antique — comme elle le fait ailleurs, par exemple dans son théâtre, avec les mythes — pour en arriver à emblématiser la supériorité de la parenté symbolique sur la parenté réelle.

La prise de conscience du poids de la lignée, appuyée sur une conception antiquisante des relations de parenté, débouche sur le désir quasi nietzschéen, pour le héros de Marguerite Yourcenar, masculin, de préférence, de choisir en partie son destin, c'est-à-dire aussi les éléments parentaux de celui-ci. Cette opération se fait principalement par l'élection, dans le chef de l'auteure comme parfois même dans celui de ses personnages, d'une famille fondatrice imaginaire, d'un véritable olympe, dont les ramifications — filiation et fraternité — finissent par constituer la charpente de l'œuvre. Ainsi, Marguerite Yourcenar elle-même avoue qu'elle aurait préféré avoir pour aïeul Simon Adriansen, son propre personnage de fiction, et non pas un des ancêtres réels dont elle a donné le patronyme à ce personnage. Henri-Maximilien vaincu par la fièvre rêve à une famille militaire idéale. Dans son ivresse, l'ouvrier romain Oreste Marinunzi, père pour la quatrième fois, s'identifie un instant au dictateur, caricature du Père de la Patrie. Le doux Nathanaël, si prompt à se débarrasser de sa famille réelle, y compris de son propre fils, s'imagine frère des animaux et cousin des plantes. Ce même fils abandonné, Lazare, rêvant à sa future vie d'acteur, réintègre son ami et professeur Mortimer dans une fonction paternelle...

Une fois ces grandes instances découvertes, je suis revenue à la micro-analyse. Sept personnages yourcenariens, certains fondamentaux, d'autres insignifiants, requièrent particulièrement l'attention.

La maraîchère Dida, l'empereur Hadrien, l'étrange marin-typographe qu'est Nathanaël, mais aussi la vieille servante Greete, Michel, le père prestigieux, ou Fernande, la mère perdue et retrouvée, sans oublier un véritable messie yourcenarien, le petit Lazare, sont des incarnations de la méthode, de la fameuse recette formulée à partir de *Mémoires d'Hadrien* : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. » Ces personnages sont donc un peu ce que la tradition juive appelle des golems : comme eux faits — pour reprendre les deux ingrédients de la recette — à partir d'une substance d'érudition, ici la matière première de la création selon Marguerite Yourcenar, animée par le souffle magique de l'écrivaine, et mettant à chaque fois en lumière un mécanisme lié à la symbolique de la parenté : la réparation d'une rupture, par exemple (Fernande), ou le remaniement pour soi d'une image parentale publique (celle du père), la frustration liée à l'éloignement transcendantal entre un créateur littéraire et sa créature (Greete), la procréation symbolique avec son aspect de transmission génétique voire de métempsychose (Lazare). L'étude de ces personnages permet la mise en évidence d'une attitude commune de l'auteure, que j'appellerai la « sollicitude parentale », et qui dépasse de loin la simple attention « technique », pourrait-on dire, à un personnage considéré comme un produit littéraire.

Pour explorer et expliquer le système mythologique et la méthode ainsi mis au jour, il faut en dégager les lignes de force. Cette analyse requiert l'examen du problème de la présence du moi dans l'œuvre et des questions soulevées par le concept de « substance » revu et corrigé par Marguerite Yourcenar — on va voir plus loin dans quel sens maternel elle emploie ce mot. Ces deux faces d'un paradoxe yourcenarien — le flux et le reflux entre l'orgueil secret et la gêne publique à exprimer la puissance du moi — induisent une ambiguïté fondamentale dans le chef de l'écrivaine, partagée entre sa toute-puissance et son dénuement face à ses personnages : une attitude de parente préoccupée et agissante, de démiurge inquiète, d'écrivaine pas tout à fait sûre d'elle. Quel parallèle éblouissant on peut faire entre ces rapports de créateur à créature ! Cette omniprésence agissante et aimante de l'auteur yourcenarien dessine les contours d'une figure qui est la synthèse de ces trois instances : celle de la déesse-mère.

Des travaux de Robert Graves et Pierre Grimal, pour prendre deux mythologues très différents dans leurs approches, on a retenu que la déesse-mère ou Grande Déesse est une divinité primitive et fondatrice, impliquée dans le cycle des saisons et par là même le plus

souvent assimilée à la Terre elle-même. Cette vision mythique originaire d'Asie, acclimatée en Grèce et à Rome sur des substrats mythiques locaux, ne diffère pas fondamentalement d'autres croyances — préhistoriques, amérindiennes, germaniques, polynésiennes ou celtes, par exemple. On pourrait donc dire qu'il s'agit d'un mythe universellement répandu. Des motifs récurrents, celui du cycle végétal, celui des phases de la Lune — croissante, pleine et décroissante —, associées aux trois âges de la femme — nubile, féconde puis stérile —, celui de l'araignée — présent dans les mythes navajos et hopis —, le motif, voisin, de la tisserande, incarné par exemple dans les Parques fileuses de vie et de mort ou les Walkyries tissant le destin du monde avec le sang et les intestins des êtres humains, le mythe grec d'Arachné qui réunit l'araignée et la tisserande dans une espèce de Prométhée féminin, viennent s'ajouter à ce mythe de base pour aboutir à une image somme toute assez complexe. On pourrait donc s'attendre à ce que Marguerite Yourcenar, nourrie d'une culture judéo-chrétienne, mais aussi gréco-latine, et de surcroît tôt en contact avec le bouddhisme puis, plus tard, avec les croyances amérindiennes, ait composé dans son œuvre une image de la déesse-mère en rapport avec ses ambitions littéraires et avec ses préoccupations écologiques.

En fait, les occurrences explicites de la déesse-mère ne sont pas légion chez Marguerite Yourcenar mais il en est de plus détournées qui méritent notre attention. Commençons par remarquer que les caractéristiques le plus volontiers attribuées à l'artiste en général et à l'écrivain en particulier, dans les nombreux essais consacrés par Marguerite Yourcenar à des créateurs, sont le maillage ou le tissage (Woolf, Mann ou Lagerlöf par exemple), la voyance (Hugo, Piranèse, etc.), la familiarité avec le mythe (Lagerlöf, Mishima, Rubens, etc.) et enfin la propension à créer un univers marqué de leur personnalité (Rubens, Rembrandt, Proust, etc.). Dans l'essai sur Selma Lagerlöf, la « maternité physiologique » et le « grand roman » sont tous deux des manifestations d'un « luxe de puissance créatrice ». À propos du tissage, remarquons aussi que la tapisserie de Selma Lagerlöf et celle de Virginia Woolf rejoignent le réseau et le labyrinthe yourcenariens. Je dois dire que je pars ici de l'hypothèse que Marguerite Yourcenar reconnaît le plus souvent à d'autres écrivains les principales qualités qu'elle se reconnaît ou aimerait qu'on lui reconnaisse et que, de la sorte, ses essais ont un caractère spéculaire qui mériterait sans nul doute une étude plus poussée. Quoi qu'il en soit, de sa vision de l'artiste résulte la triple analogie pointée plus haut, créateur-démiurge-parent. L'artiste a pour enfant son œuvre — à nouveau Platon —, et sa relation volontiers fusionnelle avec celle-ci donne lieu à un univers autonome, espèce d'œuf cosmique au sein duquel cohabitent l'origine et la fin, l'auteur et l'œuvre, la

vie et la mort, l'imaginaire et le réel, le symbolique et le concret, comme en une matrice-réseau arachnéenne. Par exemple, d'un point à l'autre du réseau du *Labyrinthe du monde*, le fait d'avoir respiré le même air suffit à faire adopter des personnages historiques non membres du réseau familial ; la signification d'un patronyme ancestral, Adriansen, suffit à s'affilier à l'empereur Hadrien (« fils d'Adrian ») ; la communauté d'expériences quotidiennes aussi insignifiantes que balayer le seuil ou ramasser du bois mort confirme une parenté jusque-là parcimonieusement concédée par des documents désincarnés (Françoise Leroux).

Mais l'œuvre narrative elle-même fourmille d'indices qui dessinent les contours de la déesse-mère. Un peu caricaturale, certes, la matriarche Dida, dans *Denier du rêve*, lui est clairement assimilée : comparée, jeune fille, à une « fleur », avec des seins comme des pommes d'amour, puis, matrone, à la « Bonne Mère » et à « l'impitoyable Parque » puis enfin, vieille, aux arbres, aux racines, à la terre, à l'eau sournoise et violente. Les premiers poèmes, dont certains datent, aux dires de l'auteure, d'avant la seizième année, abondent en images d'une nuit matricielle : pour n'en citer qu'une, dans *Les Charités d'Alcippe* : « Mère éthiopienne aux mamelles d'étoiles, / Matrice où l'univers éclôt avec lenteur » ; mais cette image fondatrice parcourt en fait absolument toute l'œuvre : nuit bienveillante et inquiétante à la fois, à laquelle s'abandonnent Jeanne à Texel et Marguerite à Ostende, Nathanaël en mer ou dans l'île frisonne ; « noir dense » de « la terre [qui] se souvient », dans *Anna, soror...* ; « immuable nappe d'eau noire » pour Zénon abîmé dans ses méditations, et qui ne tardera pas, à l'article de la mort, à revoir cette vision d'une « épaisseur sombre sur épaisseur sombre », dans un instant où « tout était nuit », « originelle noirceur », mais une nuit féconde, riche de transmutations vers les couleurs du Grand Œuvre ; « abîme » aussi pour Hadrien malade à Béthar et bercé par le souvenir d'une chanson en l'honneur d'Epona — déesse celte des chevaux assimilée à la déesse-mère —, une chanson que chantait sa nourrice espagnole, « grande femme sombre qui ressemblait à une Parque » ! Car la Grande Mère est aussi terrible, dispensatrice de mort comme de vie. Mais son image la plus saisissante, cette fois tout à fait explicite, est issue d'un récit de rêve des années vingt publié dans *Les Songes et les Sorts* en 1938. En voici un large extrait :

> Une grande jeune femme immobile est debout dans une espèce d'abside, au milieu de cette chambre ardente de cierges. Elle est très belle, et pleine de majesté calme. Ses pieds, ses mains sont nus, son visage brun clair est nu sous ses cheveux châtain foncé. Sa robe large et bouillonnante a la nuance noir-bleu d'une mer agitée par le vent : l'étoffe lourde tombe de ses flancs à ses genoux, de ses

> genoux à ses pieds en profondes vagues pétrifiées qui s'étalent noir sur noir, ténèbres sur ténèbres, et se fondent dans l'épaisseur de l'ombre. Ses mains sorties de ses sombres manches semblent planer dans l'air, venues de nulle part, apparues seulement pour bénir. [...] Elle est adossée à ce qui me semble une draperie traversée de grands plis verticaux, mais en regardant mieux je vois qu'il s'agit d'une robe au tuyautage profond comme les cannelures des colonnes, et que la grande femme debout est adossée contre les jambes d'une grande femme assise, dont les genoux gigantesques dépassent la voûte de l'église et se perdent de toutes parts dans la nuit.
>
> Je me tiens toute droite devant cette déesse ; je l'invoque, les bras levés dans un geste de prière, comme les siens le sont dans un geste de bénédiction. Quelque chose au fond de moi me conseille de lui donner le nom de mère, ou plutôt de mères, au pluriel, comme si ce visage parfait se reflétait éternellement dans un jeu de miroirs, ou plutôt comme si elle n'était que le dernier chaînon d'une série infinie de déesses étagées les unes derrière les autres, de plus en plus indistinctes et formidables. Mais je sais aussi qu'elle est douce, douce comme le miel de la dernière récolte. Je sais qu'elle ne diffère de moi qu'en majesté et en puissance, qu'un sang pareil au mien repose dans ses grandes veines froides, qu'elle n'est ni étrangère, ni supérieure à tout, mais qu'elle est à la fois, et bien étrangement, à la superficie frémissante des choses, et dans la plus secrète fibre de leur cœur.

Nous avons affaire ici à un rêve spéculaire, comme le sera l'essai biographique sur Selma Lagerlöf. Au-delà de la déesse entrevue, par ailleurs d'un remarquable syncrétisme pagano-chrétien, Marguerite Yourcenar semble y réaliser une image d'elle-même, s'inscrire dans la série infinie de déesses, recueillir la bénédiction, le viatique qui lui permettront d'être à son tour, pour l'univers qu'elle aura créé, « ni étrangère, ni supérieure à tout », mais au contraire « à la superficie frémissante des choses, et dans la plus secrète fibre de leur cœur ». Il y a ici un passage de témoin entre la déesse qui lève les bras pour bénir et la suppliante qui lève les bras pour offrir. Auteure-araignée, la rêveuse semble prendre ici la mesure de sa vocation d'écrivaine au moment de se mettre à sécréter l'indémêlable toile où s'origineront ses personnages, d'Alexis à Lazare, de Jules Boutrin à Mevrouw Loubah, d'Hadrien à Alceste, de l'insignifiante « Mrs. Smith [...], ou Jones, ou Hopkins » engloutie par une énorme vague « dans le primordial et l'illimité » à Fernande, sa propre mère par elle remise au monde dans *Souvenirs pieux*, et dont elle dira, parvenue à l'âge de septante et un ans : « Il en est d'elle comme des personnages imaginaires ou réels que j'alimente de ma substance pour tenter de les faire vivre ou revivre. » « J'alimente de ma substance » : telle une araignée bienfaisante, tissant autour d'elle un univers où se développent ses personnages jusque dans la mort, et sincèrement sensible à la moindre de leurs vibrations sur la

toile, Marguerite Yourcenar, comme Flaubert qu'elle admirait en cela si fort, est consubstantielle à ses personnages : elle n'imagine pas sa vie sans la leur. Pas même sa mort, puisqu'elle les accompagne jusqu'au bout de leur expérience humaine et qu'en contrepartie elle était sûre à sa mort « d'avoir un médecin et un prêtre, Zénon et le prieur des Cordeliers ».

On objectera peut-être qu'il n'est jusqu'ici question que de création littéraire ou démiurgique et que manque justement au concept de la déesse-mère cette vision proprement maternelle, cette touche féminine célébrée, on le veut bien, par la romancière elle-même dans le chef de quelques-uns de ses personnages féminins, mais le plus souvent avec cette ombre de dérision ou de vanité au sens propre du terme, ainsi lorsqu'il est question de Mathilde, sa grand-mère maternelle aux mains de la « force qui crée les mondes » ou des « divinités génitrices ». Mais Marguerite Yourcenar ne renonce pas le moins du monde à être une femme lorsqu'elle écrit. Je ne donnerai que trois exemples de cette maternité, voire de cette féminité parfois légèrement ou lourdement déniée à l'auteure.

Dans un entretien publié par la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY) en 1999, on demande à Marguerite Yourcenar si elle n'est pas un peu les personnages principaux de *L'Œuvre au Noir* : Zénon, Henri-Maximilien et le prieur des Cordeliers. La romancière commence par dire que non, comme elle le fait souvent. Puis elle ajoute, un peu hors de propos : « J'ai souvent pensé que j'étais aussi la vieille servante qui donne du pain à Zénon. » Cette vieille servante, c'est Greete, personnage tellement mineur de *L'Œuvre au Noir* qu'il est passé globalement inaperçu de la critique. Une analyse littérale fouillée des passages concernés met pourtant clairement en évidence que Marguerite Yourcenar s'incarne dans *L'Œuvre au Noir* sous les traits de Greete, et la raison en est à mes yeux éminemment liée à la création littéraire, à la démiurgie ET à la maternité. Il s'agit de la réparation d'une frustration compréhensible, née du fait que malgré sa toute-puissance de romancière, Marguerite Yourcenar est un personnage réel du vingtième siècle et Zénon un personnage imaginaire du seizième : aucun lien de réalité n'existe entre eux deux. Puisqu'il lui est impossible, malgré les évocations, les incantations et autres rituels magiques qu'elle pratique (notamment lorsqu'elle écrit la mort de Zénon), de créer physiquement Zénon sous ses yeux, il ne lui reste plus qu'à faire l'inverse : s'incarner elle-même en plein seizième siècle sous les yeux de son personnage favori, dans « l'intimité d'un secret bien gardé », qui n'exclut pas les signes évidents de reconnaissance, physiques (couleur des yeux) ou symboliques (fonction maternelle du personnage, représentée par le don du pain). Quant à Zénon, lors

de sa rencontre avec Greete, il succombe au charme de l'enfance au point d'être submergé par la nostalgie au moment précis où il retrouve la vieille servante : « Cet enfant auquel il ne pensait plus, cet être puéril qu'il était à la fois raisonnable, et en un sens absurde, d'assimiler au Zénon d'aujourd'hui, quelqu'un s'en souvenait assez pour l'avoir reconnu en lui, et le sentiment de sa propre existence en était comme fortifié. » Greete-Marguerite (notons que même le prénom est significatif) confirme sa maternité par le geste de raccommoder les vêtements et le dévoilement des origines par la généalogie, jusques et y compris un geste de Parque : Greete range le fil et les ciseaux qu'elle utilise pour sa couture et déclare le linge de Zénon prêt pour le voyage, un voyage qui sera en fait mortel, ce qui fait de ce linge apprêté un linceul.

D'une manière plus générale, et ce sera mon deuxième exemple, Marguerite Yourcenar, loin des toges et des clichés plus ou moins bienveillants appliqués par une critique tour à tour complaisamment machiste ou hargneusement féministe, expose tout à fait clairement la féminité et la maternité qui sont au principe de son acte d'écrire. J'en veux pour preuve une phrase comme négligemment lancée : « Chaque écrivain ne porte en soi qu'un certain nombre d'êtres. » Une des lectures possibles de cette phrase est la formulation littéraire d'une réalité biologique qui concerne absolument toutes les femmes : le fait que chacune d'elles porte, fixé dès la quinzième semaine de la conception, un nombre délimité d'ovules qui représentent tous ses espoirs de maternité. En d'autres termes, et dès avant sa naissance, un être humain de sexe féminin ne porte en soi qu'un certain nombre d'êtres. En fait, Marguerite Yourcenar exprime très souvent ses relations avec ses personnages préférés en des termes maternels. Ainsi, Zénon est « imaginaire, mais nourri d'une bouillie de réalité » ; elle compare la création de personnages à « un phénomène de gestation » ; elle exprime sa satisfaction à « regarder vivre » ses personnages. Dans un entretien avec Claude Servan-Schreiber, elle y revient : « La relation entre l'écrivain et ses personnages est difficile à décrire. C'est un peu la même chose qu'entre des parents et des enfants. » Avec Lazare, dernier personnage de fiction de la romancière, on assiste à une sorte de mise au monde littéraire : Marguerite Yourcenar ira jusqu'à lui prêter des traits autobiographiques, ainsi le dégoût du bœuf, la fréquentation innocente des bordels ou la lecture à haute voix avec un adulte paternel. Et de sa mère Fernande, l'académicienne ira jusqu'à dire : « Je [...] me penche vers elle comme vers une fille. » Si elle ne qualifie pas directement de maternels ses propres rapports avec eux, elle charge le récit de les situer dans une perspective filiale par rapport à la déesse-mère, ainsi Nathanaël « vivant, respirant, placé tout au centre » de la « nuit immense » ou Hadrien aux frontières

adorant la Terre-mère et finissant par assimiler les « déesses-mères des cultes d'Asie » à Rome et à Vénus, « mère de l'Amour », pour donner à la « puissance romaine » ce « caractère cosmique et sacré, cette forme pacifique et tutélaire ».

Mon troisième exemple commence par contredire le deuxième, puisqu'il y est question — dans la postface d'*Anna, soror...* — de « cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures ». Nous ne serions plus alors dans l'incarnation pleinement sexuée de l'acte d'écrire mais au contraire dans la tentation — elle aussi présente chez Marguerite Yourcenar, il ne faut pas le nier, et quelles qu'en soient les raisons psychologiques — d'échapper au sexe pour rejoindre l'espèce et peut-être même le divin — ce sont à peu près les termes qu'elle prête à Hadrien lorsqu'il est question des hommes. Or je pense que cette phrase a parfois été mal lue. Quand elle parle d'indifférence au sexe, ce n'est pas de celui de l'écrivaine qu'il s'agit mais de celui du personnage. C'est bien ce que semble indiquer le contexte, qui évoque la facilité avec laquelle la jeune romancière, alors âgée de vingt-deux ans, se glisse dans la peau de Miguel puis d'Anna et inversement, goûtant l'expérience comme un « suprême privilège » : celui du parent, celui du démiurge, celui de l'écrivain, donnant naissance à un être issu de sa substance et au même moment inexplicablement et merveilleusement différent de lui. Ce qui n'empêche nullement, on le voit, d'être une femme lorsqu'on écrit.

En cette année où nous célébrons le centenaire de sa naissance, il m'importait qu'on n'oubliât pas la femme sous les plis de la toge dont on l'a affublée depuis la sortie de *Mémoires d'Hadrien*. Ce n'est pas un pur esprit qui a écrit la souffrance de Sophie, le délire sacré d'Hadrien, les méditations de Zénon, l'obstination tragique de Marcella, la pensée animale de Nathanaël, l'espérance optimiste de Lazare, l'amour têtu de Marie-Madeleine, les états d'âme de Michel et ceux non moins respectables de Fernande. Ce n'est pas un homme qui a signé le chef-d'œuvre absolu des *Mémoires d'Hadrien*. C'est une femme, qui, même « privilégiée », ce qu'elle reconnaît elle-même aisément à la fin d'*Archives du Nord*, a vécu tranquillement comme s'il n'était pas question qu'on mît en cause son sexe, ni pour l'écriture, ni pour l'amour, ni pour la liberté de ses mouvements : « Elle ne sera guère entravée, comme tant de femmes le sont encore de nos jours, par sa condition de femme, peut-être parce que l'idée ne lui est pas venue qu'elle dût en être entravée. »

Ce bel élan est avant tout humain. Pour autant qu'on puisse conjecturer à propos de l'évolution des religions préhistoriques, il semble

que cela soit à partir du moment où l'homme a compris que la femme n'était pas seule magiquement dépositaire de la fécondité que la prééminence de la Déesse-Mère ait commencé de décliner au profit d'une gestion plus brutalement rationnelle du sentiment religieux. L'autorité démiurgique de Marguerite Yourcenar, la force maternelle, l'élan créateur qui suscite son œuvre si vaste et multiforme ne doivent pas nous faire illusion : ils sont fragiles et c'est peut-être pour cela surtout qu'ils sont beaux.

Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau : une amitié littéraire

Par M. Alexandre TERNEUIL

Réunir au sein de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau se voudrait à la fois un hommage à ce lieu prestigieux qui nous accueille aujourd'hui et un signe mystérieux de l'au-delà qu'ils auraient tous deux, je crois, apprécié.

Il m'est agréable de souligner, à cette occasion, le rôle de cette Académie dans la promotion et la reconnaissance de la littérature francophone en général, celle venant de France en particulier. N'ayant jamais été « réservée aux hommes », Marguerite Yourcenar a certainement éprouvé un certain plaisir à raconter, dans un entretien à Jean-Claude Lamy, son élection simple et sans controverses inutiles parmi vous : « C'est une Académie où l'on reçoit les femmes et les étrangers. Mon entrée s'est faite très naturellement : on m'a téléphoné pour savoir si j'acceptais d'être élue. Dans ce cas-là, on dit oui[1]. »

De même, Jean Cocteau prononçait son discours de réception à l'ARLLFB, le samedi 1er octobre 1955, soit quelques jours avant sa réception sous la coupole, à Paris. Il s'asseyait alors dans le fauteuil de « deux femmes illustres », celui de sa chère comtesse Anna de Noailles et celui de sa grande amie Colette. Dans son discours, il avouait, non sans humour, occuper ainsi « en quelque sorte un fauteuil de famille[2] ».

1/ Marguerite Yourcenar, « L'Académie ne me donne même pas un frisson », propos recueillis par Jean-Claude Lamy, *France Soir*, mercredi 5 mars 1980.
2/ Jean Cocteau, « Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique », *Poésie critique II. Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 109.

Comme en une sorte d'écho, Marguerite Yourcenar y entrait à son tour le 19 mars 1971 ; elle aussi élue parmi vous bien avant sa médiatique élection Quai Conti. Ici, elle fut accueillie par M. Carlo Bronne qui lui faisait remarquer le caractère « familial » et presque « intime » de l'événement : « Vous voici, Madame, revenue au pays de votre mère et de votre naissance, le temps d'un discours » lui disait-il. Elle qui vivait alors dans son île de l'État du Maine, au bord de l'océan Atlantique, s'appliquait aussi dans son discours à dessiner un « trait d'union entre deux pays qui comptent pour moi, la Belgique et les États-Unis[3] ».

Puisque les voici, par Bruxelles et la Belgique réunis, je voudrais à mon tour évoquer leur relation à travers leurs œuvres et quelques lettres échangées au cours de leur vie.

Parmi les livres de sa bibliothèque, constituée principalement d'ouvrages conservés, reçus ou achetés depuis son installation aux États-Unis, intéressons-nous particulièrement à ceux de Jean Cocteau. Quels sont-ils ces livres de Cocteau lus — et relus — par Yourcenar ? Il faut en préambule préciser d'abord que c'est pendant la seconde guerre mondiale qu'elle s'est installée dans cette maison de l'île des Monts-Déserts, avec sa compagne et traductrice Grace Frick. Dans l'état actuel des recherches, il est très difficile de savoir quels sont les ouvrages lus avant cette date charnière. L'année d'édition ne prouvant pas toujours une première lecture de l'ouvrage à ce moment-là, nous ne ferons que de prudentes suppositions.

Deux remarques s'imposent cependant. Marguerite Yourcenar possède les éditions originales de nombreuses pièces de théâtre du poète : *Orphée*, *La Machine infernale*, *Les Chevaliers de la Table Ronde*[4], *L'Aigle à deux têtes* et *Renaud et Armide*, ainsi que deux recueils importants d'essais *Opium* et *Essai de critique indirecte*[5]. Ils ont pour point commun de traiter presque exclusivement des mythes grecs ou chrétiens. Plus tard, elle recevra du poète lui-même deux livres plus personnels : *La Difficulté d'être* et le *Journal d'un inconnu*[6].

3/ *Discours de Mme Marguerite Yourcenar et de M. Carlo Bronne*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9 et p. 64.

4/ La dédicace de ce livre par Jean Cocteau à Yourcenar montre qu'il lui fut envoyé tardivement et prouve son intérêt pour son théâtre: « À la merveilleuse Marguerite Yourcenar, son ami Jean Cocteau. »

5/ *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar. Petite Plaisance*, établi par Yvon Bernier, publié par la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Clermont-Ferrand, 2004, 624 p. Les ouvrages de Jean Cocteau mentionnés ici sont répertoriés p. 522-523.

6/ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1983, 224 p., n° 6275, et *Journal d'un inconnu*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1953, 237 p., n° 6277.

Mais pour ce qui concerne la poésie, on est très surpris de ne trouver que deux livres : *Allégories* publié en 1941 et *Clair-obscur* publié en 1954[7]. Faut-il supposer que Yourcenar ai lu à l'époque de leur publication des recueils aussi essentiels que *Le Cap de Bonne Espérance*, *Opéra* ou *Plain-Chant* ? Peut-être ne les aura-t-elle pas emportés dans sa traversée de l'Atlantique...

On ajoutera à cette liste un dernier livre ou plutôt l'unique numéro de la revue *Le Milieu du siècle*[8] imprimée en 1947 par l'éditeur J.-B. Janin et qui contient les éditions originales du poème *Neige*[9] de Jean Cocteau et d'*Électre ou la Chute des masques* de Yourcenar. Cette éphémère revue était alors dirigée par Roger Lannes, un ami proche de Cocteau. C'est, à notre connaissance, leur seule collaboration en commun et aussi l'origine de leur correspondance.

En effet, à cette époque Marguerite Yourcenar envoie une première carte postale à Jean Cocteau via cet éditeur J.-B. Janin qui leur est donc commun, au 5 de la rue Hautefeuille dans le sixième arrondissement à Paris. Elle ne connaît donc pas encore l'adresse privée du poète et c'est donc tout naturellement par l'intermédiaire de leur éditeur qu'elle lui écrit. Quelqu'un a corrigé l'adresse sur la carte postale pour faire suivre son courrier au 36 rue Monpensier, le domicile privé du poète.

Les deux écrivains ne se connaissaient peut-être pas encore. De plus, grâce au témoignage d'André Fraigneau, nous pouvons penser qu'ils ne se sont rencontrés que dans les années cinquante. Il l'affirme en tout cas à Josyane Savigneau, la première biographe de Yourcenar : « Elle ne connaissait pas mes amis. Ce n'est pas par mon entremise qu'elle a fait la connaissance de Cocteau, auquel j'étais très lié. C'est plus tard. Elle n'a jamais partagé nos soirées. Elle n'est jamais venue avec nous au Bœuf sur le Toit[10]. »

Dans *Le Coup de grâce*, roman écrit peu avant la guerre, elle intègre Jean Cocteau dans son univers romanesque : « L'après-guerre

7/ Jean Cocteau, *Allégories*, Paris, Gallimard, 1941, 91 p., n° 6274, et *Clair-obscur*, Monaco, Éditions du Rocher, 1954, 201 p., n° 6268.

8/ Jean Cocteau, *Le Milieu du siècle*, Paris, J.-B. Janin éditeur, 1947, 223 p., n° 1484 : *Neige* se trouve p. 15 à 19 et *Electre ou le chute des masques* pages 23 à 66. Cet unique volume a été dirigé par Roger Lannes, alors écrivain et ami de Jean Cocteau. (Voir *Cahiers Jean Cocteau*, 10, Paris, Gallimard, 1985, p. 141-196).

9/ Ce groupe de poèmes prendra le titre de *Neiges* [au pluriel] lors de sa réédition la même année dans le recueil *Poésies 1946-1947* aux éditions Jean-Jacques Pauvert, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 705-714.

10/ Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 166. [1re éd. 1990].

aidant, poète à la remorque de T. S. Eliot ou de Jean Cocteau dans les bars de Berlin[11]. »

On peut y voir la présence, sans doute légère mais constante et bienveillante, d'une lecture fidèle et continue des œuvres du poète tout au long de sa vie. En 1944, dans un essai sur la mythologie, publié dans *Les Lettres françaises*, la revue de Roger Caillois, elle cite la pièce de Cocteau *Les Chevaliers de Table Ronde* « vouée d'avance à l'hermétisme littéraire, pour un public à qui Arthur sera toujours moins familier qu'Hector[12] ».

Dans une lettre à Carlo Bronne datée du 22 septembre 1970, elle précise ses rapports finalement humainement lointains mais proches par son œuvre : « Je place très haut le meilleur de Cocteau ; je l'ai fort peu fréquenté, assez pourtant pour avoir pour lui une sorte d'affection[13]. »

Elle explique dans cette même lettre qu'« André Fraigneau était un ami de Jean Cocteau », et bien qu'elle le fréquentait dans les années trente, il ne semble pas en effet, lui avoir présenté Jean Cocteau.

La première trace écrite de correspondance entre les deux écrivains prend donc la forme d'une courte carte postale, pourtant fort peu cérémonieuse pour un premier contact. Elle représente une image de cirque ; un clown rieur en déséquilibre, perché sur un éléphant qui barrit.

Cette originale carte postale doit s'entendre d'abord comme un clin d'œil complice à sa lecture d'un livre de Cocteau paru en 1947, aux éditions Fournier, *Deux travestis*, mais aussi comme un aimable remerciement pour l'envoi de son livre *La Belle et la Bête. Journal d'un film*[14] (augmenté d'un envoi manuscrit : « À Marguerite Yourcenar son ami et son admirateur ce qui est pareil, Jean ») paru cette même année et également aux éditions J.-B. Janin.

11/ Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 90.
12/ Marguerite Yourcenar, « Mythologie », *Les Lettres Françaises*, 11, janvier 1944, Buenos Aires, p. 44.
13/ Marguerite Yourcenar, « Lettre inédite à Carlo Bronne », 22 septembre 1970, *Letters to Carlo Bronne, 1968-1978*, bMS Fr 372.2 (4318), Archives Yourcenar Houghton Library, Harvard University, USA.
14/ *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar. Petite Plaisance, op. cit.* ; Jean Cocteau, *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Paris, J.-B. Janin éditeur, 1946, 255 p., n° 6272.

Voici le texte de la carte postale :

> Je vous écris des quartiers d'hiver du Cirque où Barbette en ce moment enseigne à de jeunes acrobates à se transformer en angéliques danseuses de cancan lâchées en plein ciel. Merci pour la *Belle* et pour la *Bête*.
> Amitiés.
> Marguerite Yourcenar[15]

Barbette était un artiste de music-hall qui faisait à Paris, dans les années vingt-trente, un numéro de trapèze, travesti en fille[16] au son de la musique de Wagner et de Rimski-Korsakov. Il avait ensuite quitté l'Europe et faisait partie d'un cirque, les Ringling Brothers and Barnum and Bailey Combined Shows[17], qui passait l'été à Saratosa en Floride, d'où Yourcenar a posté sa carte, probablement lors d'un séjour chez son ami Everett Austin Jr, directeur du Rigling Museum de Saratosa.

Le Numéro Barbette de Jean Cocteau avait d'abord été publié dans la *Nouvelle Revue française*, en juin 1926. Yourcenar a probablement lu ce texte à cette époque dans lequel Cocteau écrit que pendant son numéro, on voit le trapéziste « se balancer entre la scène et la salle, se pendre par un pied, imiter la chute, présenter à l'envers sa figure d'ange fou[18] ».

Quelques années plus tard, dans une lettre à Lucienne Serano le 12 février 1977, alors qu'elle raconte la genèse d'un des textes de *Feux* intitulé *Sappho ou le suicide* et publié en 1936, on ne peut s'empêcher de remarquer l'importance du motif de l'acrobate, peut-être découvert grâce à Jean Cocteau : « Le thème de l'acrobate assimilé au poète est, je crois, vieux comme le premier jongleur. J'ai dit qu'il s'était proposé à moi, dans *Sappho*, en un mélange qui n'a rien de livresque, sous la forme de Banville, " allant rouler jusqu'aux étoiles ", et du " daring young man on the flying

15/ Carte postale de Marguerite Yourcenar à Jean Cocteau, datée par le cachet de la poste « avril 1947 ». Document inédit dans le fonds Jean Cocteau déposé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Souligné par Marguerite Yourcenar.
16/ Yourcenar semble avoir un goût certain pour la figure du travesti en général, voir par exemple sa lettre au marquis George de Cuevas : « Tu me diras qu'il y a des travestis fameux dans l'histoire du théâtre, et que le travesti est en lui-même une chose ravissante. Je suis pleinement d'accord... », dans Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon, correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par C. Gaudin et R. Poignault, édition coordonnée par E. Dezon-Jones et M. Sarde, préface de J. Savigneau, Paris, Gallimard, 2004, p. 249.
17/ Voir Francis Steegmuller, *Cocteau*, Paris, Buchet-Chastel, 1973, p. 378-383.
18/ *Le Numéro Barbette*, repris dans Jean Cocteau, *Œuvres complètes*, tome IX, Genève, Éditions Marguerat, 1950, p. 260-261.

trapeze[19] " [jeune homme intrépide sur son trapèze volant] que braillait à coté de moi le gramophone d'un ami. Il faut aussi songer que [dans] les années 1930-1939, bon nombre d'écrivains avaient adopté cette notion de l'art acrobatie et jeu, non sans arrière-plan tragique (Cocteau par exemple)[20]. »

Deux ans plus tard, dans sa *Radioscopie* avec Jacques Chancel, c'est le poète lui-même qui est devenu « clown et acrobate » : « Je le considère comme un très grand poète ! Pour une raison qui m'échappe — par timidité ou modestie — il a joué ce jeu fantasque qui l'a fait passer pour un sublime clown ou un acrobate. Mais derrière ces masques, il y avait un fabuleux poète, c'est indéniable[21]. »

Marguerite Yourcenar a toujours émis les plus grandes réserves sur le personnage public de Jean Cocteau dissimulant une œuvre pourtant profonde, grave et souvent tragique. Dans son essai *Mishima ou la Vision du vide*, paru en 1981, elle rapprochait le grand romancier japonais de Jean Cocteau dont la critique parlait, je cite, « rarement sans une certaine intention de dénigrement ». Elle leur trouvait des points communs : « Cocteau, Mishima sont de grands poètes. Ils surent aussi organiser leur publicité[22]. » Et lorsqu'elle raconte le *seppuku* de Mishima, elle cite Jean Cocteau sans même mentionner son nom : « Il se pique légèrement, de la pointe du sabre, et le sang jaillit, gouttelette imperceptible, qui, différente des ruissellements qui vont suivre, nécessairement imités par des moyens de théâtre, est, elle, authentiquement le sang de l'acteur et " le sang du poète "[23]. »

Marguerite Yourcenar fait ici allusion au premier film de Jean Cocteau *Le Sang d'un poète* qui montrait, au cinéma, une poésie en images et une certaine douleur existentielle du poète. Nous retrouverons plus loin cette volonté manifeste de Yourcenar de souligner le caractère « authentique » de Cocteau.

19/ Dans sa préface à *Feux*, datée de 1967, elle indiquait avoir écrit cette nouvelle « tandis que le gramophone d'un ami grec tournait inlassablement la rengaine populaire américaine (« *He goes through the air with the greatest of ease, the daring young man on the flying trapeze* »), dans Marguerite Yourcenar, *Feux*, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1078.

20/ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 702. [1re éd. 1995].

21/ *Radioscopie* de Jacques Chancel, Radio France/INA/Éditions du Rocher, 1999, p. 41. Diffusion de cette émission le 13 juin 1979.

22/ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la Vision du vide*, dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 207.

23/ *Idem*, p. 263.

À la suite de cet exemple, on pourrait s'interroger sur une possible influence dans leurs écrits respectifs de certains thèmes de leurs œuvres. Peut-on trouver d'autres liens qui uniraient dans l'écriture Yourcenar et Cocteau, notamment pendant les années trente ?

Par exemple, lorsque Jean Cocteau réunit sous le titre explicite *Deux travestis*, son texte *Le Numéro Barbette* avec un autre conte sur le même sujet *Le Fantôme de Marseille*, qui fut lui aussi publié dans la *Nouvelle Revue française*, en novembre 1933, à la lecture du début du texte, on peut esquisser une certaine parenté thématique avec un autre texte de Yourcenar : « Depuis quatre jours Achille vivait déguisé en femme dans l'appartement des femmes. Mais il ne s'agit pas, comme vous pourriez le croire, de l'Achille de la légende et vous ne commencez pas un conte grec. L'Achille dont je vous parle était arabe, de mère marseillaise ; il avait vingt ans : il en paraissait quinze. Etc.[24]. »

Serait-il possible que Yourcenar ait choisi ce même thème, après lecture du conte dans la *Nouvelle Revue française*, pour écrire « un conte grec » ; à savoir *Achille ou le Mensonge* qui fut publié une première fois en octobre 1935 au *Mercure de France*. On y retrouve aussi un Achille « gainé de soie, voilé de gazes, empêtré de colliers d'or, [qui] s'était faufilé [...] dans la tour des jeunes filles [...][25] ». Par certains aspects, ces deux récits aux thèmes communs pourraient relier Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau.

Puis en janvier 1952, c'est au tour de Jean Cocteau de lire Marguerite Yourcenar qui lui envoie *Mémoires d'Hadrien* accompagné de cette dédicace « à Jean Cocteau poète dramaturge et critique dont Hadrien eût aimé les œuvres, Marguerite Yourcenar », roman publié un an auparavant. De Milly-la-Forêt, dans les environs de Paris, où il habite, celui-ci lui écrit son admiration :

> Dimanche
> Ma chère Marguerite Yourcenar
> Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts. Loin de ces yeux qui les ferment par crainte de la mort, j'ai lu votre livre. Il est *admirable*. Admirable dans son ensemble et dans les *moindres détails*.
> Vous écrivez la langue de l'âme que tous oublient. Il n'existe pas de style plus dur ni plus tendre.
> Permettez que je vous embrasse.
> Jean Cocteau[26]

24/ Jean Cocteau, *Le fantôme de Marseille*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Genève, Éditions Marguerat, 1946, p. 289.
25/ « Achille ou le Mensonge », *Feux*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1092.
26/ Lettre inédite de Jean Cocteau à Marguerite Yourcenar, écrite à Milly et datée de 1952. Archives Yourcenar, Houghton Library, Harvard University, bMs

Marguerite Yourcenar reçoit cette lettre à l'Hôtel d'Albany, à Paris, où elle réside à ce moment-là. Elle est allée voir la nouvelle pièce de Jean Cocteau *Bacchus* qui provoque, lors de sa création en décembre 1951, un immense scandale. Yourcenar prend position pour ce spectacle, soutient Jean Cocteau et pourfend ses accusateurs, le romancier François Mauriac en tête qui, selon elle, n'entendent rien à la poésie. Elle répond à sa lettre en lui écrivant :

> 9 janvier 1952
> Mon cher Jean Cocteau,
> Comme toujours, vous dites l'essentiel. Vos paroles me touchent *plus que tout*. Merci d'aller avec une intuition infaillible au cœur des choses.
> Le ton de la critique (Mauriac compris), au sujet de *Bacchus*, m'exaspère. Je suppose que vous y êtes habitué. Que ces gens soient las de la révolte des paysans, qu'ils n'aiment pas l'idéologie de votre pièce ou y cherchent une autre, qui n'y est pas ; qu'ils aient ceci ou cela à redire n'est pas la question : je leur en veux d'être imperméables à la poésie en tant que telle, de ne pas paraître s'apercevoir du prodige qui a lieu pourtant, malgré eux, c'est-à-dire *dans les conditions les plus difficiles*, de ne pas accepter enfin, avec simplicité, le don qui leur est fait.
> Vous revoir chez Nel a été une joie, et, après tant d'années, un *soulagement*.
> Amicalement et fidèlement à vous,
> Marguerite Yourcenar[27]

La fin de la lettre laisse à penser qu'effectivement, ils se sont rencontrés à Paris, peu après la guerre, chez Emmanuel Boudot-Lamotte, le Nel de la lettre, un de leurs amis communs. Mais ce qui compte avant tout, me semble-t-il, c'est que l'on voit ici très clairement, combien Marguerite Yourcenar est sensible à la poésie de Jean Cocteau. Certes, elle le lit depuis longtemps et connaît pratiquement toutes ses œuvres importantes. Par exemple, dans une lettre à André Connes, elle précise ses goûts en matière poétique : « Je ne vois guère à notre époque à citer que Valéry, Apollinaire, et certains vers de Cocteau comme *Plain-Chant*[28]. »

Fr 372.2 (2266). Souligné par Jean Cocteau. Notons cependant un fait étrange ; il n'y a pas trace de cette lecture, ni de commentaires sur Yourcenar dans le journal intime du poète *Le Passé défini*. La célébrité de Cocteau dans les années trente avait peut-être poussé Yourcenar à faire connaissance et, *à l'envers*, sa gloire d'après *Mémoires d'Hadrien*, retenait Cocteau de critiquer un ouvrage qu'il n'appréciait peut-être pas beaucoup au moment où sa réputation était un peu plus mondaine que littéraire…

27/ Lettre de Marguerite Yourcenar à Jean Cocteau, sur papier à en-tête de l'*Hôtel St James & d'Albany* à Paris. Publiée dans Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon, correspondance 1951-1956*, *op. cit.*, p. 117.

28/ Lettre à André Connes, datée du 23 novembre 1978 (Archives Yourcenar) publiée dans Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, *op. cit.*, p. 386.

Elle-même a commencé très jeune à publier des recueils de poésie, comme presque tous les écrivains car, explique-t-elle à Matthieu Galey dans *Les yeux ouverts* : « Écrire des poèmes [...] est très naturel, parce qu'on est soutenu aussi bien que contraint par un rythme. Il y a un élément de chant [...] de jeu et de redites, qui rend les choses plus faciles. La prose, c'est un océan dans lequel on pourrait très vite se noyer[29]. »

Elle remarquait dans l'imaginaire littéraire le mélange des genres « poésie » et « roman ». Par exemple, le roman de Jean Cocteau *Les Enfants terribles* s'avérait, je cite, « peut-être plus poétique que proprement romanesque[30] ». Elle-même avait publié, en 1936, *Feux*, un livre qui « se présente comme un recueil de poèmes d'amour ou, si l'on préfère, comme une série de proses lyriques[31] ». Plus loin, toujours dans la préface à cet ouvrage de jeunesse, elle n'hésite pas, une fois encore, à dire ce que ses poèmes lyriques en prose doivent au poète : « J'aimais [...] Cocteau ; j'étais sensible à son génie mystificateur et sorcier ; je lui en voulais pourtant de s'abaisser si souvent aux tours de passe-passe de l'illusionniste. [...] Le précédent de Cocteau m'a assurément encouragée à employer le très ancien procédé du calembour lyrique [...][32]. »

Une de ses œuvres les plus marquantes pour Yourcenar fut sans doute *La Machine infernale* qu'elle vit au théâtre à sa reprise en 1954, accompagnée de Grâce, et qu'elle apprécia beaucoup[33].

Des années plus tard, dans une lettre à Gabriel Germain, elle donne sa conception de la réécriture des mythes au théâtre : « Je vous trouve pourtant un peu dur pour les imitateurs de Sophocle dont vous disposez en une ligne. [...] J'admire au contraire que Sophocle ait pu offrir à des dramaturges séparés de lui par des siècles cette espèce de chèque en blanc où chacun écrit sa propre somme, et que le crédit du vieux poète couvre toujours. Je vous accorde que l'*Œdipe* de Gide est bien faible (ni plus ni moins que celui de

29/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1980, p. 53. En 1921, Yourcenar publie *Le Jardin des Chimères*, l'année suivante *Les Dieux ne sont pas morts* et plus tard *Les Charités d'Alcippe*.

30/ «Réponse au Questionnaire de la revue *Prétexte*», 1957. Publié dans Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, *op. cit.*, p. 392. Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, Paris, Grasset, 1957, 218 p., n° 6263, dans *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar. Petite Plaisance*, *op. cit.*

31/ Marguerite Yourcenar, Préface à *Feux*, datée du 2 novembre 1967, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1075.

32/ *Idem*, p. 1077.

33/ Voir notamment Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, *op. cit.*, p. 365-366.

Voltaire), mais *La Machine infernale* de Cocteau contient quelques scènes mémorables [...][34].

Nous pourrions nous interroger sur ce goût pour les œuvres mythiques de Jean Cocteau que Marguerite Yourcenar valorise par rapport aux pièces de Giraudoux et de Gide notamment. Une première réponse possible serait paradoxalement le choix différent des mythes traités au théâtre par nos deux auteurs. En effet, on ne trouve en commun — et encore c'est un texte mineur — que le mythe d'Antigone qui fournit le prétexte à un des textes du recueil *Feux*, en 1936. Cocteau, quant à lui, avait proposé une traduction-adaptation d'*Antigone* et d'*Œdipe-Roi* de Sophocle, représentées par la troupe de Charles Dullin. De ce fait, il n'existait pas d'interférences entre leurs œuvres, aucune concurrence possible[35].

En revanche, on remarque que Gide écrivit un *Thésée* et que Giraudoux proposa au théâtre une retentissante *Électre*, deux des sujets que Marguerite Yourcenar traita également. Les influences de ces deux auteurs sur Yourcenar sont nombreuses et comme à son habitude, elle préférait qu'on ne les constate pas en s'en démarquant violemment par des jugements fermes et définitifs.

À côté du théâtre de Cocteau, poète « sorcier », aux œuvres « souvent dangereusement authentiques[36] », elle avoue envers Giraudoux « une aversion personnelle, je veux dire pour son œuvre[37] ». Toujours dans cette même lettre inédite elle précise sa pensée : « Je déteste chez Giraudoux je ne sais quoi de pointu et d'enrubanné, chez ses femmes, surtout, cette voix de tête de dame parisienne qui passe une commande dans une maison de haute couture et se dispute avec la vendeuse. Le sentiment du sacré, du terrible et du hideux me semble chez lui totalement absent. Suis-je injuste[38] ? »

Du point de vue de l'écriture poétique, généralement en prose pour Yourcenar dans les années trente, le mélange du passé et du

34/ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, *op. cit.*, Lettre du 11 janvier 1970, p. 439.
35/ Dans cette même lettre à Gabriel Germain, Marguerite Yourcenar juge très sévèrement la célèbre *Antigone* d'Anouilh « pièce que j'exècre pour des raisons idéologiques », *ibidem*.
36/ *Discours de Mme Marguerite Yourcenar et de M. Carlo Bronne*, *op. cit.*, p. 43. Dans une note de l'essai sur Mishima que nous avons déjà signalé plus haut, elle répète cette définition de la poésie de Cocteau à laquelle elle semblait tenir ; « l'art de Cocteau tient du sorcier, celui de Mishima du visionnaire » (Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la Vision du vide*, *op. cit.*, p. 208.)
37/ Lettre inédite à Carlo Bronne, 22 septembre 1970, dans *Letters to Carlo Bronne*, *op. cit.*
38/ *Ibidem*.

contemporain est un puissant vecteur poétique. Les textes en prose de *Feux* s'articulent autour de ce contraste dans le mélange des temporalités usuelles. Elle soulignait précisément ce thème dans les œuvres de Jean Cocteau dans un *Carnet de notes d'Électre*, paru en 1954 : « La juxtaposition du moderne et de l'antique arrive çà et là, non seulement à *l'inusité*, mais aussi, quoi qu'on dise, à des effets d'envoûtement[39]. » Elle ajoutait aussi une véritable critique littéraire de ses pièces de théâtre : « Ces pièces qui paraissent rapides sont en réalité fort lentes : préparations magiques, interminables et grotesques comme elles le sont toutes, aboutissant durant l'espace d'une seconde à l'éclair d'un très secrète réalisation. [...] Second acte d'*Œdipe*, scènes de l'opération ou du miroir dans *Orphée*, moments où nous entrons, par des moyens sans doute illicites, dans des régions dangereuses où habite autre chose que l'homme[40]. »

Le contraste entre les « incantations dangereusement authentiques » de Cocteau et la « Grèce ingénieuse et parisianisée[41] » de Giraudoux est manifeste. Dans les années trente, Cocteau et Yourcenar ont tous deux collaboré à une prestigieuse revue de culture et de voyage en Grèce pour jeunes intellectuel européens découvrant la Grèce antique principalement et ses trésors architecturaux, son histoire et ses œuvres littéraires. Son titre était du reste parfaitement explicite : *Le Voyage en Grèce*. Un travail de recension des nombreux articles qui la composent reste d'ailleurs à faire pour connaître la nature exacte du rapport à la Grèce de cette intelligentsia française découvrant l'Orient avant le cataclysme de la seconde guerre mondiale.

Marguerite Yourcenar a écrit presque chaque année dans *Le Voyage en Grèce* un article parlant de sa découverte de la Grèce : « Nous n'avons jamais été plus loin de la Grèce. L'esprit hellénique est admirable dans ses plus beaux jours, parce qu'il ne cesse de contrebalancer l'homme par le destin, et le destin par l'homme » écrit-elle l'été 1936 comme réponse à une enquête sur la Grèce[42]. Dans sa *Dernière Olympique*, au printemps 1936, elle se fait poète : « Le soir descend, aussi doré que l'a été le plein jour. [...] Un peu de lumière stagne au fond de la vallée, comme un peu d'eau dans le

39/ Jean Cocteau, « *Carnet de notes d'*Électre », *Théâtre de France*, 4, 1954, p. 27.
40/ *Ibidem*.
41/ Marguerite Yourcenar, préface à *Feux*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 10.
42/ Réponse de Marguerite Yourcenar à l'*Enquête* du *Voyage en Grèce*, été 1936, p. 20. (Repris avec de nombreuses corrections dans le volume d'essai *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989.)

creux d'une main fraîche. [...] Et nous qui sans cesse mourrons notre vie, nous n'avons pas non plus entrevu Artémis. Mais nous humons ici son parfum d'herbe et d'astre, et, couchés sous le ciel, sous ces feux, nous tenons la nuit comme un pan de son manteau[43]. »

Toujours dans *Le Voyage en Grèce*, Cocteau, quant à lui, écrivait sur son adaptation d'*Œdipe-Roi* qui allait se jouer à Paris en cette même année 1937 : « Au théâtre, il s'agit de résoudre des problèmes où l'archéologue n'entre pas en ligne de compte. [...] Il y a dans le théâtre grec et singulièrement dans *Œdipe* quelque chose de dur, d'atroce, d'implacable, de royal qui se trouve à l'aise sur les planches et qui frappe comme les traces de mains sanglantes sur les cloisons, après un crime[44]. »

Cette conception poétique et tragique du mythe et du théâtre, les deux étant évidemment mêlés dans la culture grecque, semble répondre à l'*Apollon tragique* de Marguerite Yourcenar, publié deux ans avant, toujours dans le *Voyage en Grèce* : « À Mycènes, Midi, l'heure du crime. – Apollon, Apollon, mon meurtrier... Qui hurle ainsi ? Cassandre. Troie est prise, des feux de joie flambent depuis trente siècles sur les monts de l'Argolide. [...] Sur la pente fatale, plus personne. Le gardien des ruines dort dans la loge du concierge d'Egisthe. [...] Midi, l'heure du crime. Apollon, dieu jaloux, règne seul sur la butte de Mycènes, poignard splendide dans un sein d'or[45]. »

La traduction d'épitaphes et épigrammes funéraires, à la fois poétiques et grecques, a occupé Marguerite Yourcenar pendant des années. « Composées en grande partie pour mon plaisir, écrit-elle en préface à son recueil de poèmes grecs anciens *La Couronne et la Lyre*, je me suis aperçue qu'[elles] pourraient peut-être intéresser quelques personnes[46]. »

En 1956, Jean Cocteau préfaçait un volume d'art illustré par Michèle Bardet et Jacques Villon, regroupant ces mêmes textes grecs, réunis d'après l'anthologie palatine et celle de Planude. Voici ce poème-préface, qui n'a jamais été réédité depuis :

43/ Marguerite Yourcenar, « Dernière Olympique », *Le Voyage en Grèce*, printemps 1936, p. 22. (Repris avec de nombreuses corrections dans le volume d'essai *En pèlerin et en étranger*, *op. cit.*)
44/ Jean Cocteau, « La Grèce au théâtre », *Le Voyage en Grèce*, été 1937, p. 7.
45/ Marguerite Yourcenar, « Apollon tragique », *Le Voyage en Grèce*, été 1935, p. 25. (Repris avec de nombreuses corrections dans le volume d'essai *En pèlerin et en étranger*, *op. cit.*)
46/ Marguerite Yourcenar, préface à *La Couronne et la Lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 9 et 10 [1re éd. 1979].

Épitaphes Grecques

Salut à ces épitaphes Grecques.

L'amour et la mort écrivent
Leurs secrets dans les rues.

L'amour écrit sur les murs et
Le diamant de la beauté sur
Les vitres

La beauté court vite, l'amour
Et la mort plus vite qu'elle.
Une épitaphe peut les abattre
A la course et même en plein
Vol.

L'épitaphe des Grecs est une
Flèche qui ne manque jamais
Son but.

Jean Cocteau[47]

Ainsi, en mêlant poésie et mythologie grecques anciennes, on pourrait trouver de nombreux points communs entre nos deux auteurs. Ils partagent le même goût pour la réécriture parodique des mythes, un certain ton humoristique, un jeu permanent avec les anachronismes et, surtout, un point de vue commun sur le temps. Elle aimait citer à de nombreuses reprises une réplique de cette pièce « le temps des hommes est de l'Éternité pliée[48] ». Cette formule poétique éclairait poétiquement à ses yeux leur méthode créative commune de réécriture des mythes. En l'opposant encore à celle de Giraudoux, Yourcenar définissait, en août 1955, au poète-éditeur belge Alexis Curvers, l'écriture contemporaine du mythe : « Non pas ramener le passé au présent, mais jouer à la fois sur plusieurs claviers du temps[49]. » C'est toujours ce même thème qu'elle souligne, dans un volume de textes choisis, titré *La Voix des choses*[50], en consacrant une page au poète avec pour titre « Sagesse de Jean Cocteau » et reproduisant encore cette réplique de *La Machine infernale* et ajoutant ce poème de Cocteau, extrait de son recueil *Clair-obscur* :

47/ Poème-préface de Jean Cocteau à *Épitaphes grecques*, choix et adaptation de Francis Garnung, frontispice de Jacques Villon, pointes sèches de Michèle Bardet, d'après l'*Anthologie Palatine* et celle de Planude, Paris, Éditions Les Impénitents, 1956, n. p.

48/ Jean Cocteau, *La Machine infernale*, [1934] Acte II. Anubis au Sphinx : « Le temps des hommes est de l'éternité pliée », dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 510.

49/ Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon, correspondance 1951-1956*, *op. cit.*, p. 483.

50/ « Sagesse de Jean Cocteau », *La Voix des choses*, textes recueillis par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1987, p. 89.

Ce corps qui nous contient ne connaît pas le nôtre ;
Qui nous habite est habité.
Et ces corps les uns dans les autres
Sont les corps de l'Éternité[51].

Elle insiste, on le voit, dans ses choix concernant Cocteau, sur les rapports des hommes avec l'éternité. Cette réplique d'Anubis au Sphinx signifie plus qu'une réplique de théâtre ; elle contient, pour Yourcenar, en abrégé une part importante de sa conception du temps. Pendant ses entretiens avec Patrick de Rosbo, elle s'explique sur ce concept particulier. Elle n'exclut pas le passé, le présent ni le futur. Ou plutôt, elle les considère en même temps, dans le même mouvement de la pensée en les faisant se compléter l'un l'autre, jouant *ensemble* la même partition sur les « claviers du temps ». Mais pour rendre palpable un événement ou un personnage du passé, Marguerite Yourcenar propose d'employer simultanément l'érudition historique, la sympathie ou l'empathie et, enfin, une voie davantage « métaphysique », « cette espèce de regard qui nous fait embrasser d'un seul coup le temps, le temps dans lequel le personnage a vécu, et aussi le nôtre, ce temps qui est " de l'éternité pliée ", comme le disait dans une formule inoubliable Cocteau. Et, sur cette nappe en réalité étale, les événements se meuvent, et les êtres[52] ».

Cocteau lui aussi précisait sa conception du temps et de l'espace dans son *Journal d'un inconnu*, paru en 1953 : « Il a fallu des siècles afin que l'homme en revienne à la certitude que l'espace et le temps se conjuguent. [...] Répéterai-je que la perspective du temps dissocié de l'espace joue, dans l'esprit de l'homme, à l'inverse de celle de l'espace, où les choses rapetissent lorsqu'on s'en éloigne, alors qu'elles grandissent lorsque le temps les éloigne de nous[53]. »

Cette approche commune du temps entre nos deux auteurs resterait théorique si on ne la retrouvait pas dans leurs œuvres. Je voudrais en donner un seul exemple.

Dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, la première des *Nouvelles orientales*, après la mort de son disciple Ling, le vieux peintre

51/ Dernière strophe du poème LXXII *Mon Corps...*, extrait de *Clair-obscur* [1954] ; « Ce corps qui nous contient ne connaît pas les nôtres. / Qui nous habite est habité. / Et ces corps les uns dans les autres / Sont le corps de l'éternité », dans *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 879.

52/ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 61.

53/ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers verts », 1953, p. 78-79.

Wang-Fô terminant sa dernière peinture une « image de la mer et du ciel », provoque l'inondation de la salle du palais où ils étaient tous deux prisonniers. Sur une barque dessinée par le peintre, Ling retrouve son maître, l'aide à monter à bord et partent sur cette mer peinte : « Une buée d'or s'éleva et se déploya sur la mer. Enfin, la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large ; l'ombre d'une falaise tomba sur elle ; le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer[54]. »

Une dizaine d'année plus tôt, Jean Cocteau publiait sa pièce *Orphée* dans laquelle Orphée entre dans un miroir pour parvenir jusqu'aux Enfers d'où il ramènera sa femme Eurydice. L'ange Heurtebise explique à Orphée le mystère du passage entre les mondes, par les miroirs : « Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre[55]. »

Ce rapprochement entre ces deux personnages a été souligné et commenté par Marguerite Yourcenar elle-même dans un entretien avec François-Marie Samuelson, dans *Le Figaro Magazine*, en octobre 1980 : « Comme l'Orphée de Cocteau, [Wang-Fô] traverse son ouvrage pour pouvoir prendre la fuite. La grâce du poète s'inspire-t-elle de la perspective de son œuvre à venir, en ne laissant derrière lui que des cendres ? – C'est à peu près ça, répond Yourcenar. L'œuvre est un fragment d'éternité, c'est-à-dire que dès que l'on met quelque chose par écrit avec soin, avec véracité [...] les émotions et les sentiments du moment [...] passent entre nos doigts, se décantent et deviennent fixés. L'œuvre ainsi solidifiée devient un appui sur lequel on peut compter. L'instant fixé par l'art demeure accessible, désormais, pour tous. [...] Tout ce que nous faisons, alors, reste fixé pour l'éternité comme pour la peinture et la musique[56]. »

Ainsi, comme on le voit, nos deux écrivains partagent nombre d'idées communes et il semble qu'elle parla toujours de lui, bien après sa mort, en 1963, avec sympathie et estime. Dans son carnet de voyage, Jerry Wilson écrivait à propos de Jean Cocteau : « Elle

54/ Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1181.
55/ Jean Cocteau, *Orphée* [1927], dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 406.
56/ Marguerite Yourcenar, « Il ne faut jamais être défaitiste », propos recueillis par François-Marie Samuelson, *Le Figaro Magazine*, n° 93, 31 octobre 1980, p. 81.

l'a beaucoup aimé et, selon elle, [il] disait des choses intelligentes. Elle relève que son apparente ironie mondaine lui servait à cacher une sensibilité à vif. Elle aimait beaucoup sa poésie et " même ses pièces avaient toujours quelque chose ". Cocteau appréciait Grace Frick et s'amusait de la voir toujours insister pour qu'il mange plus, fume moins, etc.[57]. »

Marguerite Yourcenar a toujours gardé une certaine amitié touchante pour Cocteau qui transparaît, par exemple, dans cet extrait de lettre à M. Marcel Thiry, le secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, évoquant le souvenir de l'élection du poète à l'Académie : « Je me souviens de m'être rendue à Bruxelles, il y a des années, pour applaudir à la réception de Ventura Garcia Calderón, ou encore de la joie que fit à ses amis l'élection de Cocteau, peu chargé à l'époque d'honneurs officiels[58]. »

Comme pour lui témoigner son admiration, Marguerite Yourcenar édite un petit recueil de poèmes, en 1956, sous le titre *Les Charités d'Alcippe*[59] et consacre un de ses textes à Jean Cocteau qui peut se lire à la fois comme un hommage à l'œuvre du poète mais aussi comme un remerciement à l'envoi de son dernier recueil qui avait pour titre *Clair obscur :*

> CLAIR-OBSCUR :
> *Pour Jean Cocteau*
> Clair obscur, ombre insidieuse
> Où bougent sans bruit des statues,
> Une voix mélodieuse
> Y murmure des choses tues.
> Énigme que le cœur résout,
> Secrets achetés fort cher;
> Tout sage est l'élève d'un fou
> Toute âme s'instruit par la chair.
> (1954)

Marguerite Yourcenar lui envoie ce petit volume dédicacé (« à Jean Cocteau, qui possède toutes les clefs ou escalade tous les murs du monde intérieur, Marguerite Yourcenar ») et celui-ci lui répond, de

57/ Les carnets inédits de voyage de Jerry Wilson, se trouvent dans les Archives Yourcenar (*op. cit.*), et sont en partie cités dans Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 610.
58/ Lettre inédite à Marcel Thiry, 23 avril 1970, *Letters to Marcel Thiry, 1970-1972* (Archives Yourcenar, *op. cit.*, bMS Fr 372.2 (5266)).
59/ Marguerite Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte Enchantée, 1956, p. 20. Lors de la réédition en 1984 chez Gallimard, Yourcenar effectua quelques modifications mineures à son texte : titre en majuscules – vers 1, Clair obscur, écrit en italique – vers 4, « les » à la place « des » – vers 6, ajouter un point virgule après « cher ».

la Villa Santo Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat, par une lettre ornée d'un dessin, lettre courtoise dans laquelle c'est son geste que le poète apprécie semble-t-il davantage que le poème :

> 28 juillet 1957
> Ma chère Marguerite Yourcenar
> il n'existe pas hommage du cœur qui approche le don d'un poème. Puis-je vous remercier de ce livre qui entre par la fenêtre, vole à travers la chambre et se pose enfin sur ma table ?
> Jean Cocteau

Le temps, les mythes et la poésie, c'étaient tous les thèmes que Marguerite Yourcenar aimait à retrouver dans l'œuvre de Jean Cocteau. Mais il en reste peut-être un dernier, un peu plus secret. Ils concevaient tous deux la vie comme un moment du Grand Tout, selon la formulation alchimique qu'affectionnait Yourcenar. Ils avaient probablement en commun une même philosophie de la vie. Avec une sorte de sourire malicieux, elle parle avec Bernard Pivot du désir et du besoin de dépouillement envers les choses que l'homme ne doit pas cesser de rechercher. À Pivot qui lui parle de son attachement malgré tout aux êtres, aux objets, aux souvenirs, aux photographies..., elle réplique : « Mais bien sûr, puisqu'ils sont là ! Le jour où ils n'y seront plus... » Bernard Pivot rétorque : « ...peu importe ! » Marguerite Yourcenar : « Oui. Vous savez la belle phrase de Cocteau que j'ai déjà citée dans je ne sais quel ouvrage : qu'est-ce que vous emporteriez si la maison brûlait ? J'emporterais le feu. Joli[60]. »

Je voudrais laisser la conclusion à Marguerite Yourcenar qui peignait, dans son discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, un magnifique portrait du poète où toutes les nuances de son goût pour lui était visible : « Jean Cocteau, dont vous avez raison de dire, cher Carlo Bronne, que je place très haut l'œuvre de sorcier presque trop habile, certes, à s'entourer des prestiges de la mode, mais accomplissant, comme sous le feu des projecteurs, des incantations souvent dangereusement authentiques — celui qui pour tous ceux qui l'ont tant soit peu connu reste à jamais Jean tout court, Jean à la signature étoilée[61]. »

60/ « Apostrophes avec Marguerite Yourcenar », entretien avec Bernard Pivot, diffusion le 7 décembre 1979, dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2002, p. 262.
61/ *Discours de Mme Marguerite Yourcenar et de M. Carlo Bronne*, *op. cit.*, p. 43.

La non-relation avec Julien Green

Par M. Maurice DELCROIX

Julien Green, 1900-1998. Marguerite Yourcenar, 1903-1987. Lui, Américain en France ; elle, Française en Amérique, du moins à partir de 1939. Vies parallèles et pour une part inverses. Tous deux grands romanciers, maîtres de l'ancien style. Tous deux à la Pléiade. Tous deux aux deux académies, belge et française, et dans le même ordre[1]. Des relations, des amis communs : Jean Cocteau, Jean Lambert, Joseph Breitbach ; des critiques, et pas les premiers venus : Edmond Jaloux, Gabriel Marcel ; des influences communes, et non des moindres : André Gide, notre Maeterlinck[2]. À ma connaissance, pas une seule fois, avant 1985[3], le nom de Marguerite Yourcenar dans le journal de Julien Green. Pas une seule fois le nom de Julien Green dans les entretiens de Marguerite Yourcenar.

1/ Pour Julien Green, à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1951 (réception le 8 septembre 1951) ; à l'Académie française en 1971 (réception le 16 novembre 1972). Pour Marguerite Yourcenar : à l'ARLLFB en 1970 (réception en février 1971) ; à l'Académie française en 1980 (réception le 22 janvier 1981). Tous deux jugeant sévèrement la mondanité académique, le premier au point de démissionner de l'Académie française — mais non de l'ARLLFB — en octobre 1996 (voir Julien Green, *En avant par-dessus les tombes*, Paris, Fayard, 2001, p. 49, 96, 104, 119, 147 et 166).

2/ Sur la relation de Marguerite Yourcenar avec Maurice Maeterlinck inspirateur possible des *Mémoires d'Hadrien*, voir notre article « Avant le grand Silence », *Bulletin de la SIEY*, n° 19, décembre 1998, p. 157-166.

3/ Le 25 février, où Marguerite Yourcenar n'est mentionnée que pour son absence chronique à l'Académie française (Julien Green, *L'expatrié*, Paris, Seuil, 1990, p. 69). Une seconde mention, le 11 février 1990, ne fait que relayer une observation de Yannick Guillou sur leur commune réticence à se voir expliquer une musique qu'ils ont aimée (Julien Green, *L'avenir n'est à personne*, Paris, Fayard, 1993, p. 17).

Même le silence a ses degrés. En 1972, Marguerite Yourcenar reçoit le prix littéraire de Monaco. La même année, le journal de Julien Green, qui avait été le premier lauréat de ce prix, note au 23 avril : « Retour d'un bref séjour à Monaco pour décerner le prix[4]. » Rien de plus, sauf qu'il poursuit : « À Beaulieu où j'étais allé dîner, j'ai senti la présence indescriptible de l'adversaire[5] », comprenez le diable, mais non nécessairement Marguerite Yourcenar, qui n'était pas à Monaco. Le silence a ses degrés, et la parole ses démarquages. À Jean Chalon, dans ce cas, le rôle de la vieille chèvre aux dents longues, mâchonnant les propos d'autrui. Le 20 décembre 1980, il rapporte cette appréciation de Julien Green sur les *Mémoires d'Hadrien* : « Ce que vous prenez pour du marbre n'est que du saindoux » ; et sur son auteur : « Sagan de l'Antiquité » ; sept jours plus tard, il attribue à Yourcenar le propos suivant : « Julien Green n'est qu'un indécrottable sudiste sentimental, c'est une Margaret Mitchell au masculin[6]. » Mais une bien obscure rumeur, anonyme, sans lieu ni date, affirme que Green et Yourcenar se voyaient, au cours des années trente, dans un café de la rue de Sèvres. J'abandonne au biographe ces décevants témoignages.

C'est d'œuvre à œuvre qu'on voudrait s'interroger sur cette réciproque ignorance. Comme l'écrit Marguerite Yourcenar dans son essai sur Mishima, c'est dans l'œuvre qu'il faut chercher « la réalité centrale » d'un écrivain[7]. Elle ajoute toutefois que la mort suicidaire du romancier japonais aura été « l'une de ses œuvres[8] », relançant du même coup le rapport secret de l'écriture et de la vie. Les deux auteurs qui nous occupent ici affirment tous deux nourrir leurs personnages de leur « substance » — un mot qui doit plaire à Bérengère Deprez. Mais précisément leurs œuvres pourraient-elles être plus différentes ? La romancière triomphe dans l'historique et le souci du réel, le romancier dans le contemporain et l'imaginaire débridé, quitte à y voir un autre réel. Chez l'une, les protagonistes majeurs, empereur ou médecin-philosophe, ont pour eux la maîtrise, au moins celle d'eux-mêmes ; chez l'autre, des personnages indécis subissent le plus souvent leur nature et l'implacable maîtrise d'autrui. L'œuvre majeure de Julien Green est peut-être

4/ Julien Green, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1994, t. V, p. 28. Gageons qu'il fut moins favorable à Marguerite Yourcenar que Carlo Bronne, qui participa lui aussi à l'attribution du prix, et avait été pour beaucoup dans l'élection de l'écrivain à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

5/ *Ibidem.*

6/ Jean Chalon, *Journal de Paris,* 1963-1983, Plon, 1999, p. 257 et 259.

7/ Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 198.

8/ *Ibidem.*

son journal, longue tentative de sincérité pudique, qui s'étend sur quelque septante années ; Marguerite Yourcenar, sauf exception, n'en tenait pas. Son *Labyrinthe du monde,* la grande œuvre de ses dernières années, qu'elle n'aura pas eu le temps d'achever, commence certes comme une autobiographie — « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903[9] » — ; mais l'autobiographie tourne court au bénéfice d'une chronique romancée des lignées familiales. Julien Green, au contraire, n'en finit pas d'écrire la sienne.

Les prédispositions ne manquaient pas, cependant, qui auraient pu les intéresser l'un à l'autre. Pour tout dire, Julien Green aurait pu être un Alexis, fût-ce un Alexis sans Monique. Alexis, c'est ce jeune homme, triste héros du premier roman de Marguerite Yourcenar, qui découvre à son grand dam qu'il ne peut aimer que son semblable — entendez qu'il est homophile. Pour combattre son penchant, il épouse Monique, qu'à défaut d'amour il vénère, mais c'est pour finalement la quitter. Et tout le roman n'est que la longue lettre tout en réticences qu'il lui écrit pour expliquer son départ, revivant du même coup son « vain combat[10] », mais pour justifier finalement son émancipation. Le combat ne fut pas moins vain pour le jeune Green, attiré lui aussi par la beauté, en particulier celle des hommes. Comme Alexis, très attaché à une mère bientôt disparue, à laquelle il n'aurait pu se confier, il a fait l'expérience de la pauvreté ; celle aussi d'une enfance pure ou dite telle ; l'un et l'autre, néanmoins, errent désormais dans les rues nocturnes, en quête d'aventures sordides. Mais tandis qu'Alexis, élevé dans la religion, se détourne de la foi autant que de l'épouse, l'auteur du *Pamphlet contre les catholiques de France* (octobre 1924) reviendra à l'épouse du Christ en avril 1939, si même on ne peut parler à son propos, sur le douteux terrain de la chair, de stricte observance. Une des lignes de force de son autobiographie n'est que la confession de sa faiblesse, ou comment on peut avoir la foi et rester pécheur, paradoxe, tout compte fait, assez commun.

Cette autobiographie ne s'écrira, ne se publiera, chez Grasset et chez Plon, qu'entre 1959 et 1974. Mais dès 1922, Julien Green rédige une « très longue confession » dans laquelle — dit-il — « je racontais ma vie intime depuis mon enfance[11] ». « C'était une lettre,

9/ *Idem*, p. 707.

10/ Le titre complet est *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

11/ Citation de Jacques Petit, l'éditeur de l'autobiographie dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Julien Green, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. V, p. 1 579), qui cite lui-même le journal de Green à la date du 21 juillet 1950. C'est à cette édition que nous empruntons le meilleur de notre information sur Green, notamment pour l'argumentation qui suit.

une lettre de trente pages[12] », adressée toutefois à un homme. De 1936 à 1938, l'écrivain commence un roman qu'il abandonne ensuite, à la veille de sa conversion, pour ne le reprendre qu'en 1955. Lorsque le livre paraît, sous le titre *Le Malfaiteur,* l'auteur en a retranché un long passage, une longue lettre, qu'il n'y réintroduira qu'en 1973, pour l'édition de la Pléiade. Selon le sous-titre qui la coiffe désormais, c'est « La Confession de Jean[13] », dont Jean lui-même proteste qu'elle « n'est pas une confession car une confession suppose un remords et je n'éprouve aucun remords[14] ». Malfaiteur ou non, Jean est un autre Alexis. Même récit d'une enfance pure dont les années de collège n'entament pas l'innocence en dépit des exemples observés, jusqu'au jour où le garçon se découvre différent des autres, d'une différence qu'il ne peut avouer à sa mère. Peu après, la mère meurt. Bientôt, pour le jeune homme, c'est l'errance dans les rues nocturnes. « La foi me tirerait d'affaire, concède-t-il, mais je n'ai plus la foi[15]. » Mais à qui cette lettre est-elle adressée ? À une femme cette fois, âme aimante. La coïncidence s'arrête là. Entre Hedwige et Jean, la différence d'âge est grande. Il ne l'a pas épousée, elle en aime un autre, toutefois homophile autant que lui, et précisément son indigne ami ; ce dont elle meurt. Le 30 octobre 1936, au moment de commencer ce roman, Julien Green en formulait ainsi le projet : « Je voudrais écrire le livre qu'on ne m'a jamais donné à lire, mais que j'ai attendu pendant toute ma jeunesse. J'ai cru qu'il serait un jour placé entre mes mains par une faveur particulière du hasard[16]. » On peut imaginer le sens que prendrait ce propos si Green avait un jour, avant où après cette date, découvert le récit d'Alexis.

À défaut d'écrire la réponse de Monique, comme elle en eut parfois l'envie, Marguerite Yourcenar récrira plus d'une fois l'histoire d'Alexis, déguisant sous d'autres noms ses personnages et la présentant comme celle d'un couple auquel Michel de Crayencour, son père, avait été étrangement lié. Pour une part, c'était pourtant un peu la sienne, si l'on en juge par cette confidence du *Labyrinthe du monde* sur un amour de ses vingt ans pour « un jeune inconnu qui lui paraissait différent des autres[17] », et qui l'était en effet, autant qu'Alexis. La première version de cette histoire, on le sait,

12/ Citation du journal à la date du 3 décembre 1961, relevée également par Jacques Petit.
13/ Ainsi titrée, dans la seconde partie du récit.
14/ Julien Green, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t.III, p. 309.
15/ *Idem*, p. 328.
16/ Cité par Jacques Petit dans sa Notice sur la genèse de *Le Malfaiteur* (*idem*, p. 1599-1600).
17/ Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, *op.cit.*, p. 1284.

avait été publiée en 1929. En 1931, et donc fort tôt, Monique devient *La Nouvelle Eurydice,* dans le récit qui porte ce titre significatif : le couple à deux, mal apparié, est devenu un couple à trois, qui ne l'est pas moins, les deux hommes se découvrant davantage attirés l'un par l'autre que par celle que l'un et l'autre ont cru aimer, et qui a emporté son secret dans une mort sans retour. En quoi Michel, homme à femmes, n'est pas véritablement en cause ; ni Marguerite. Cinquante ans plus tard, et donc fort tard, Marguerite retraçant cette fois sans déguisement la vie aventureuse de ce père, c'est encore Alexis et Monique qui reparaissent dans le troisième volume du *Labyrinthe du monde, sous* les noms d'Égon et de Jeanne de Reval, masques transparents de leurs modèles réels. Michel, cette fois, est l'amant de Jeanne, auprès de laquelle Égon-Alexis a fait retour, sinon repentance. Jeanne, toutefois, n'est « ni une dévergondée, ni une nymphomane[18] », nous dit-on. Elle refuse d'abandonner son mari pour son amant. Entre-temps, et de même à cinquante ans de distance, Marguerite elle-même aura connu deux hommes, connu et aimé, mais tous deux homophiles, et sans réussir à se les attacher vraiment. C'est la mort du second qui achève de le séparer d'elle. Pour rompre définitivement avec le premier, elle aura écrit *Le Coup de grâce,* situé comme *Alexis* en Europe de l'Est, mais où la critique se plaît à la reconnaître elle-même dans le personnage de Sophie, victime des dédains d'Éric. Entre Marguerite et Jeanne, son modèle humain, se tissent ainsi les fils souples de l'analogie, à travers la différence des destinées. Dans les déboires et le beau silence de Jeanne, c'est l'échec passionnel de Marguerite qui se trahit, en quête d'une « alter ego » moins délaissée qu'elle ne le fut elle-même.

L'enfance de Marguerite Yourcenar, le père mis à part, s'est déroulée en milieu catholique, celle de Julien Green en milieu protestant : « [...] j'étais catholique », dit Alexis à sa femme, « vous étiez protestante, mais cela importait si peu[19] ». C'est du moins ce que dit l'édition définitive du roman. À moins que ce ne soit le contraire. Marguerite Yourcenar, en effet, devant Matthieu Galey qui l'interroge à propos d'Alexis, pour cette fois extravague : « Il y a une phrase [annonce-t-elle] où il dit à Monique [...] : " J'ai été protestant, vous étiez catholique. " J'ai changé trois fois cette phrase. Dans la seconde édition, c'est devenu : " J'étais catholique, vous étiez protestante. " Et puis je suis revenue à la première

18/ *Idem*, p. 1275

19/ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 56.

20/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts,* entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1980, p. 36.

version[20]. » Du moins conclut-elle comme son personnage : « Au fond, peu importait[21]. » Anecdote sans conséquence ? L'indifférenciation religieuse n'est pas, chez Yourcenar, indifférence au sacré, qu'elle n'attribue pas seulement à la beauté des rites[22]. Mais elle voit le sacré au-delà des dogmes, dans le sentiment d'être unie à tout. Déjà, dans les années trente, c'était auprès du mythe antique qu'elle trouvait « le contact perpétuel de l'être humain avec l'éternel[23] ». Par la suite, l'étude des religions et des sagesses orientales l'oriente, entre autres, vers le bouddhisme. Reste que dans *Le Labyrinthe du monde,* Jeanne de Reval est restituée à sa foi protestante, toutefois « profondément mystique », plutôt que « religieuse », est-il confié à Matthieu Galey, « faisant passer les autres avant elle-même et retrouvant dans les autres, de quelque nom qu'on l'appelle, Dieu[24] ». Dès 1929, elle lui avait fait dire, par Alexis : « Vous viviez en Dieu », « vous n'en parliez jamais, parce que vous le sentiez présent[25] ». Et dans *Le Labyrinthe du monde* : entre Michel et Jeanne, « la pierre d'achoppement, c'est Dieu. [...] Jeanne en parle peu, mais on sent qu'elle le respire et l'exhale comme l'air même de sa vie[26] ». Qu'à Michel, l'autre, le plus aimé, Jeanne se soit « donnée » tout « simplement » n'y change rien, au contraire. Ce que Julien Green aurait pu comprendre, si même les romans de sa maturité travaillent à ce que la conversion de ceux ou de celles qui se sont donnés fasse qu'en fin de compte ils se reprennent. Mais personne, chez Yourcenar, n'étouffera Moïra sous l'oreiller de la faute.

Entre Green et Yourcenar, c'est bien d'une non-relation qu'il s'agit, ou d'une relation pour le moins contournée. On sait à quels éclats de violence en viennent le plus souvent les personnages de Green, femmes ou hommes. Emily Fletcher met le feu à Monte-Cinere, et y brûle avec son enfant. Adrienne Mesurat précipite son père dans l'escalier. Violents, les hommes le sont pour celles qu'ils désirent, comme pour ceux qu'ils ne désirent pas et Moïra n'est pas la seule victime. Dans *Léviathan*, Guéret défigure Angèle, assassine un vieillard. Hoël, dans *Varouna*, tranche sauvagement la gorge de Morgane. Marguerite Yourcenar est moins excessive, du moins dans sa maturité : son Hadrien vieillissant se borne à faire exécuter ceux qui complotent contre lui, et Zénon jeune, dans *L'Œuvre au Noir*, à retourner contre son agresseur le poignard qui le menace.

21/ *Ibidem.*
22/ *Idem*, p. 35.
23/ *Idem*, p. 36.
24/ *Ibidem.*
25/ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 58.
26/ *Idem*, p. 1276.

Son Nathanaël, dans *Un homme obscur*, a « horreur de toute violence[27] ». Reste que dans *Anna, soror...*, où frère et sœur se sont livrés à l'inceste, Miguel trouve dans un combat sanglant la mort brutale qu'il cherchait. Dans *Le Coup de grâce*, situé dans l'atroce décor d'une fin de guerre en Courlande en 1919, Sophie repoussée par Éric et passée à l'ennemi finira par obtenir de lui qu'il l'exécute lui-même, cruelle justification du titre. Parmi les récits des années trente, on s'avise que dans les *Nouvelles orientales*, qui furent pourtant, pour l'écrivain, une des premières façons de prendre distance d'elle-même, un des motifs récurrents les plus âpres, qu'il frappe Ling le serviteur fidèle, Kostis le brigand ou Kali la déesse, se trouve être la décapitation.

Varouna est une des rares œuvres de Green qui prenne distance de la contemporanéité, du moins pour les deux premières de ses trois parties. La première se situe en effet au seizième siècle, la seconde au temps d'Henri III — on n'est pas loin de *L'Œuvre au Noir*, ni d'*Un homme obscur*. Hoël a d'abord été une sorte de Nathanaël ballotté au gré des vents, « sans aucun souci de l'avenir », sa « jolie figure disposant les gens en sa faveur[28] ». Enfant, ses parents utilisent sa naïveté à leur métier de naufrageur : c'est lui qui porte la lanterne. Devenu homme, « il ne s'éprenait d'aucune femme ; cependant il n'était que de le requérir d'amour[29] » pour qu'il jouât le jeu. Un jour, dans un grand port, un autre désir lui vient : passer les mers pour voir une autre terre. En quelque sorte comme Nathanaël. Mais à sa différence, quand il revient au pays, il égorge, avons-nous dit, celle qui l'accueille avec bonté. La seconde partie passe à d'autres personnages, et à une sombre histoire d'inceste avorté : Bertrand Lombard croit voir revivre sa femme sous les traits de sa fille : « Je serais — s'imagine-t-il — l'Orphée d'une nouvelle Eurydice[30] » ; la mort le frappe au bord du forfait. Entre les trois parties du roman, la troisième mettant brièvement en scène une autre Jeanne, femme écrivain qui se propose d'écrire, précisément, la vie de Bertrand Lombard, le lien le plus manifeste est la chaîne de cou que la mer a rejetée autrefois aux pieds du jeune Hoël, qu'un sien ami rejette à la mer, mais qu'il retrouve après bien des péripéties dans le coffre de Morgane après l'avoir égorgée, et que le lecteur retrouve notamment autour du cou d'Hélène Lombard. Rien d'étonnant que la Jeanne écrivain de la troisième partie, qui retrouve une chaîne semblable dans les cartons de sa brodeuse et plus tard encore au British Museum, s'offre un

27/ *Idem*, p. 951.
28/ Julien Green, *Œuvres complètes*, *op. cit.* t. II, p. 634.
29/ *Idem*, p. 639.
30/ *Idem*, p. 732.

épouvantable cauchemar, où son mari lui tranche la gorge[31]. Dangereux bijou... N'est-il qu'un autre denier du rêve, cette pièce de monnaie que Marguerite Yourcenar fait passer de main en main dans son roman de ce titre, façon comme une autre de créer un lien matériel entre des personnages disparates et douloureux ? Ou plutôt une forme fantastique de cette transmission de trace corporelle — en l'occurrence une tache de beauté — que Mishima, dans *La Mer de la fertilité,* son testament spirituel, utilise à manifester la triple réincarnation de son personnage de Kiyoaki ? Si Marguerite Yourcenar se fait l'écho de cette grossière facilité de composition dans son essai sur l'écrivain japonais, son bouddhisme à elle ne conçoit la réincarnation qu'au niveau d'une transmission impersonnelle de l'élan vital, conjointe aussi bien à cette « vision du vide » où l'être individuel doit finalement s'abîmer. Si elle utilise, pour reconstituer la tragédie de Jeanne de Reval, l'épreuve qu'elle-même vient de vivre avec le dernier homme aimé, c'est sans prétendre assurément que Jeanne revit en elle, préférant voir sans doute, dans la coïncidence incomplète de leurs destinées, le signe d'une sororalité d'âme. Mais qu'est-ce qui a pu entraîner Julien Green à écrire *Varouna* — le livre, précisément, pour lequel il abandonne *Le Malfaiteur* et « La Confession de Jean » ? On comprend mieux si l'on parcourt la liste de ses lectures de l'été 1934 : le 29 juillet, *Le problème de la vie,* de Trebitsch Lincoln ; le 18 juillet, *Les grands initiés* de Schuré ; le 10 juillet et le 20 juin, *Mystiques et magiciens du Thibet* et *Voyage d'une Parisienne à Llassa*, d'Alexandra David-Neel — dont on trouve dans la bibliothèque de Petite Plaisance, parmi tant d'ouvrages consacrés à la sagesse orientale, *With Mystics and Magicians in Tibet*, et *Immortalité et Réincarnation*. À la date du 11 juin 1934, Green consigne dans son journal : « Lecture d'un livre sur la mort et la vie future, livre médiocre, mais plein d'un bric-à-brac hindouiste[32] [...]. »

Le bouddhisme de Julien Green eût paru bien frelaté à Marguerite Yourcenar, si même le sien propre, qui n'aura jamais été allégeance, inspire des doutes aux connaisseurs. Il n'aura en tout cas été pour Green qu'un interlude, libérant son vertige et son goût du fantastique, en attendant le retour de spiritualités plus occidentales. Ce qu'elle et lui en ont gardé de plus sûr, à l'opposé des violences dont ils ont littérarisé l'expérience, c'est la compassion. Une compassion qui s'étend aux bêtes autant qu'aux hommes, mais qui aura dû se frayer un chemin tortueux à travers la cruauté de l'Autre et la paradoxale hantise qu'on en garde. Dira-t-on que chez Yourcenar, la

31/ *Idem*, p. 835.
32/ Julien Green, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 320.

compassion n'a jamais atteint l'ennemi le plus intériorisé : l'aimé incapable d'aimer ? D'Éric et de Sophie, au temps des règlements de compte, qui reçoit en fin de compte le coup de grâce ? Mais les grands récits de la maturité valorisent, en la personne d'Hadrien ou de Zénon, le quant-à-soi homophile, pour qui l'entrevision du vide est apaisement, sinon apothéose. Aux yeux de Jeanne, dans *Le Labyrinthe du monde,* Égon sera finalement, à l'image du Christ flagellé, un pitoyable « homme des douleurs[33] ». Chez Green, même contraste, mais le vide est plein : l'Autre a d'abord été le diable ; il aura finalement quelque chose de Dieu, incarné lui aussi dans l'homme supplicié.

Sur cette voie, celui qui aura rapproché le plus, fût-ce épisodiquement, les deux écrivains, c'est François, le poète du *Cantique des créatures.* Le temps me manque pour faire davantage ici qu'ouvrir une piste, sentier de traverse plutôt que voie royale. Encore faudra-t-il prendre le temps de s'entendre sur les mots. « La chose signifiée authentifie le signe », dit dans *L'Œuvre au Noir* le saint prieur des cordeliers, commentant pour Zénon l'athée les représentations traditionnelles de la Vierge[34]. Mais qui douterait que les mêmes signes ne signifient pas nécessairement les mêmes choses ? Les grands livres de Marguerite Yourcenar ont pris du temps à s'écrire, plusieurs fois repris. On sait que le titre du dernier volume du *Labyrinthe du monde*, *Quoi ? L'Éternité* (posthume), fait emprunt quelque peu profane aux « Fêtes de la patience », d'Arthur Rimbaud[35]. Tournons-nous une dernière fois vers Julien Green. Passé quatre-vingts ans, il entreprend d'écrire, sous le titre de *Frère François,* une biographie du saint d'Assise, une de plus. Il l'a rencontré, nous dit son préfacier dans la Pléiade, à l'âge de dix ans, dans un livre bien évidemment[36] : « Coup de foudre. » Après les *Fioretti*, découverts en 1934, et diverses lectures sur le sujet, l'abbé Englebert lui envoie, en 1946, sa biographie de François, lui suggérant d'en faire autant[37]. Le projet ne se précise qu'en 1981, ne s'achève qu'en 1983. L'écrivain, nous dit-on, s'est astreint à « une intense préparation scientifique », il « s'est plié à l'ascèse de la

33/ Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, *op. cit.*, p. 1309.
34/ Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 720.
35/ Second vers du poème intitulé « L'Éternité », daté de mai 1872 et inséré sans titre, avec quelques variantes, dans *Une saison en enfer* en 1873. Marguerite Yourcenar adopte la graphie de 1873, Julien Green celle de 1872…
36/ *The Words of Saint Francis*, London, Dent and Co, 1904. Les informations ou citations qui suivent sont empruntées à cette Préface de Giovanni Lucera (Julien Green, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. VI, p. 966 et suiv.) et à la Notice de Damien Vorreux (*idem*, p. 1716 et suiv.).
37/ Toujours dans la préface de Giovanni Lucera (*idem*, p. 968).

documentation[38] », ce qui en rappelle d'autres. L'ouvrage paraît avec, en exergue, ces deux vers de Rimbaud : « Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Éternité. »

Un biographe me dirait — pour peu qu'il soit resté positiviste — : vos rapprochements de textes ne sont corroborés d'aucun fait véritablement probant. Je lui répondrais : vous avez raison, ce n'est que de la littérature.

38/ Notice de Damien Vorreux (*idem*, p. 1758).

Hadrien et Marc Aurèle, les choix de Marguerite Yourc nar et Jules Romains

Par M. Rémy POIGNAULT

La correspondance échangée entre Marguerite Yourcenar et Jules Romains à l'occasion de la sortie de *Mémoires d'Hadrien* en 1951 et de l'ouvrage de Jules Romains *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté* en 1968 révèle que les deux écrivains s'estimaient mutuellement. L'académicien français salue le 25 décembre 1951 la hauteur de pensée, la perfection du style et « la sûreté d'information, qui dépasse de loin celle de maints spécialistes[1] » chez l'auteur de *Mémoires d'Hadrien*. Marguerite Yourcenar est d'autant plus sensible à ce jugement laudatif qu'il vient d'un écrivain dont elle connaît bien l'œuvre, lui dit-elle, pour l'avoir enseignée et qui possède une solide culture classique. Elle apprécie tout particulièrement chez lui que « l'une des œuvres les plus modernes qui soient » — elle vise là, à n'en pas douter, son immense fresque de la vie sociale française entre 1908 et 1933, *Les Hommes de bonne volonté* — repose sur de « solides fondations antiques[2] ». Ainsi l'aristocrate qui s'est formée sans recourir à l'école et le normalien se rejoignent dans la perception de l'Antiquité gréco-romaine comme ferment de la vie présente, même si la trace en est moins manifeste chez le second. Dans une lettre adressée au maître le 23 mai 1952 destinée à rectifier une information erronée parue dans *Les Nouvelles littéraires*, où « les à-peu-près du journalisme » lui faisaient dire que c'était Jules Romains qui l'avait encouragée à reprendre le projet de *Mémoires d'Hadrien* qu'elle avait abandonné

1/ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Michèle Sarde et Joseph Brami éd., Paris, Gallimard, 1995, p. 97, n. 1.
2/ *Idem*, Lettre du 28 décembre 1951, p. 97.

avant la deuxième guerre mondiale, elle proteste de sa bonne foi ne voulant pas laisser croire qu'elle ait pu user abusivement du « nom d'un des écrivains de [son] temps qu['elle] respecte le plus[3] », mais elle rappelle une certaine parenté de culture entre eux : si elle prise tant l'opinion de Jules Romains, c'est comme « émanant, non seulement d'un grand romancier, mais d'un lettré au courant des textes dont [elle s'] étai[t] servi [*sic*] et capable d'en critiquer l'emploi[4] ».

Le 3 juillet 1969, elle le remercie de lui avoir envoyé son *Marc Aurèle*, dont elle a pris connaissance avec quelque retard car elle était éloignée des U.S.A.[5] : « J'ai lu avec grand intérêt votre biographie si sagement établie dans la réalité humaine [...]. » Elle sait gré à l'auteur d'avoir « évité le style hagiographique » dont on use habituellement en parlant de cet empereur, de n'avoir « ni blanchi ni noirci Faustine », l'impératrice, et d'avoir fait preuve d'objectivité dans la présentation de « l'histoire des martyrs de Lyon[6] ». C'est donc la lucidité et l'honnêteté de l'essayiste qu'elle met en valeur, en l'opposant au parti pris des « historiens de métier [qui] sont toujours plus catégoriques que nous autres romanciers dans ce genre de choses ; le roman enseigne la relativité[7] ». Jules Romains est crédité ainsi d'avoir restitué la vérité de la vie dans sa complexité.

Ces trois lettres de Marguerite Yourcenar témoignent du sentiment de réelles affinités littéraires avec son aîné. L'un et l'autre choisissent de placer sous les yeux de leurs contemporains un empereur du second siècle. Le choix n'est pas innocent, il est révélateur des options personnelles des auteurs : à d'autres les Claude, les Caligula ou les Néron. Mais si Hadrien et Marc Aurèle appartiennent à la même dynastie, celle des Antonins, ils sont loin d'être interchangeables et se concentrer sur l'un plutôt que sur l'autre engage une certaine philosophie morale et politique. En outre, les deux auteurs n'adoptent pas non plus la même approche par l'écriture : Marguerite Yourcenar opte pour le récit à la première personne en réinventant la parole d'un empereur qui, on le sait, avait rédigé des mémoires — dont ne nous sont parvenus que quelques échos —, tandis que Jules Romains adopte le plus souvent la distance de la

3/ *Idem*, Lettre du 23 mai 1952, p. 100.
4/ *Ibidem*.
5/ Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie,* Paris, Gallimard, 1990 : Marguerite Yourcenar a quitté les USA le 10 novembre 1968 et est arrivée à Paris le 25 novembre 1968 (p. 322), a séjourné dans le Sud de la France et est rentrée aux U.S.A. le 26 mars 1969.
6/ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, *op. cit.*, Lettre du 3 juillet 1969, p. 333.
7/ *Ibidem*.

troisième personne pour évoquer la vie et les conceptions d'un empereur dont nous avons conservé un long écrit à la première personne — les *Pensées* —, dont Pierre Hadot a souligné qu'il s'agit, en fait, d'exercices spirituels[8].

Deux empereurs différents, deux techniques littéraires différentes. Mais il est bien connu que ces deux empereurs ont été en contact et que c'est Hadrien qui a ouvert à Marc Aurèle l'accès à la pourpre impériale. D'ailleurs, *Mémoires d'Hadrien* est conçu, d'abord, comme une lettre au jeune prince appelé plus tard à la succession. Hadrien ne manquera donc pas d'apparaître dans *L'Empereur de bonne volonté* : on s'intéressera aux éventuels échos hadrianiens entre les deux œuvres — sommes-nous là devant le même personnage ? Inversement, la perception de Marc Aurèle est-elle similaire chez les deux écrivains ? Nous nous demanderons ensuite ce que peuvent représenter Hadrien pour Marguerite Yourcenar et Marc Aurèle pour Jules Romains et ce qui a dû motiver leur choix.

L'Hadrien des *Mémoires* a distingué Marc dès son enfance et a été séduit par la probité intellectuelle de celui qu'il nomme « Vérus, le Vérissime[9] », conformément à ce que nous apprennent l'*Histoire Auguste* et Dion Cassius[10]. Eutrope, auteur d'un *Abrégé d'histoire romaine*[11] en 369 précise même que c'est l'admiration d'Hadrien pour la personnalité de Marc qui l'incita à demander à Antonin de l'adopter. Mais l'empereur yourcenarien réprouve les excès de son attachement à la philosophie qui le conduisent non seulement à refuser bien des plaisirs, mais encore à pratiquer « toutes les mortifications des stoïques[12] » ; il impute toutefois ce caractère radical à la jeunesse et il est amusé du combat qui se livre au sein de l'adolescent entre la tentation des sens et la rigueur morale : « Je te regarde, avec un sourire, te prendre aux beaux objets de chair placés sur ton passage, hésiter tendrement entre Véronique et Théodore, et vite renoncer à tous deux en faveur de l'austérité, ce pur fantôme[13] », où l'on reconnaîtra un écho des propres *Pensées* de Marc Aurèle qui n'ont été écrites que plus de trente ans après la période où Hadrien est censé rédiger ses *Mémoires* : Marc Aurèle y rend grâces aux dieux d'« avoir sauvegardé la fleur de sa jeunesse ;

8/ Pierre Hadot, *La citadelle intérieure*, Paris, Fayard, 1992.
9/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 496.
10/ *Vie de Marc Antonin le Philosophe*, 1, 10 : Annius Verissimus ; 4, 1 ; Dion Cassius, *Histoire romaine*, 69, 21, 2, qui justifie ce surnom par les qualités morales de Marc.
11/ Eutrope, *Abrégé d'histoire romaine*, 8, 11, 2.
12/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 496.
13/ *Ibidem*.

n'avoir pas fait prématurément acte de virilité ; avoir même dépassé le temps » et de « n'avoir touché ni à Benedicta, ni à Theodotus[14] ».

L'Hadrien de Marguerite Yourcenar est pleinement lucide : il est tout à fait conscient de la différence de personnalité qui sépare Marc de lui-même ; il ne le considère pas comme son fils spirituel ; il sait que leurs goûts, leurs philosophies de la vie divergent. Il se rend également compte que Marc n'éprouve guère d'affection pour lui, ses préférences allant vers Antonin[15] ; tout se passe comme s'il avait déjà connaissance du premier livre des *Pensées* où Marc Aurèle vante les mérites d'Antonin à qui va, dans un long paragraphe[16], toute sa reconnaissance sans qu'Hadrien soit même mentionné parmi les personnes envers lesquelles il se sent redevable. Hadrien fait preuve d'une remarquable largeur de vue et accepte l'altérité de Marc comme complémentaire de sa propre personnalité : « N'importe : il n'est pas indispensable que tu me comprennes. Il y a plus d'une sagesse, et toutes sont nécessaires au monde ; il n'est pas mauvais qu'elles alternent[17]. » La longue lettre que constitue *Mémoires d'Hadrien*, où l'empereur expose le cheminement de sa personnalité et sa conception du pouvoir ne trouvera pas en Marc un destinataire entièrement réceptif — Hadrien en est convaincu — ; mais la lettre à autrui — qui engage parfois un dialogue avec les *Pensées* — est aussi un soliloque où l'empereur, dans la perspective de l'approche de la mort, établit pour lui-même un bilan de son existence.

Si Marc Aurèle est présent dans *Mémoires d'Hadrien*, Hadrien n'est pas absent de *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*. On l'y rencontre, bien évidemment, à l'occasion de la présentation du processus successoral qui lui assure le trône[18] : selon l'opinion publique, d'après Jules Romains, Ælius César, le premier fils adoptif d'Hadrien, ne serait qu'un empereur intérimaire dont la mauvaise santé laisserait la place vacante pour Marc quand celui-ci aurait achevé sa propre formation ; mais Hadrien ne se serait pas ouvert de ses intentions à l'intéressé, à la différence de *Mémoires d'Hadrien*.

En outre l'idée que la sympathie d'Hadrien pour lui ait pu être

14/ Marc Aurèle, *Pensées*, I, 17, 4 et 13, trad. A. I. Trannoy, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
15/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 497.
16/ Marc Aurèle, *Pensées*, *op. cit.*, I,16.
17/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 497.
18/ Il est à noter que dans le cas de l'accession d'Hadrien Jules Romains considère son adoption par Trajan comme effective, sans qu'il y ait le moindre doute, à la différence de ce qu'on trouve dans les sources littéraires comme dans *Mémoires d'Hadrien*.

entachée d'arrière-pensées sexuelles — « La réputation bien établie d'Hadrien quant aux mœurs privées nous autorise à nous demander si, dans la sympathie évidente et durable qu'il témoigna au jeune Marc, n'entrait pas quelque peu de l'attirance qu'il éprouvait pour les beaux éphèbes[19] », insinue Jules Romains — est contraire à tout ce que les sources nous apprennent et peut être rapprochée d'une critique que l'on adressa à Hadrien lors du choix d'Ælius César : l'*Histoire Auguste* prétend, en effet, que ce sont la beauté d'Ælius César et la passion qu'il suscita en Hadrien qui lui valurent d'être adopté[20] ; mais dans *Mémoires d'Hadrien,* s'il ne nie pas de telles relations avec Ælius César, l'empereur affirme que ce ne sont pas là les raisons de son choix : « J'eus l'imprudence de dire que ce prince blond serait admirablement beau sous la pourpre ; les malveillants se hâtèrent de prétendre que je repayais d'un empire l'intimité voluptueuse d'autrefois[21]. » « Il n'est pas vrai d'ailleurs que je lui eusse promis la pourpre impériale ; on ne fait pas ces choses-là[22]. » Jules Romains, au contraire, laisse entendre que le choix d'Ælius César aussi relève de critères sexuels, quand il compare le système des favoris à celui des favorites, au détriment de ces dernières : « Les apologistes de l'homosexualité [pourraient] observer que, s'il est permis de reprocher à de grands souverains des erreurs ou des faiblesses imputables à l'existence d'une favorite, il serait ingrat de ne pas reconnaître que le siècle des Antonins, si glorieux dans son ensemble, a été, à certains égards, un régime de favoris[23]. » Voici donc que la fameuse théorie sénatoriale, chère à Pline le Jeune, du choix du meilleur pour la succession impériale confine aux intrigues d'alcôve...

On décèle une autre divergence dans l'approche du personnage d'Hadrien par nos deux auteurs. Pour Jules Romains, héritier de sources littéraires comme le *Livre des Césars* d'Aurélius Victor[24], Hadrien, sauf vers la fin de sa vie, où il est accablé par « les tracas et tourments du métier », apparaît souvent comme un dilettante se plaisant à « des voyages à travers le monde, des projets d'amateur tout-puissant, des fantaisies grandioses[25] ». Selon Marguerite Yourcenar, au contraire, les nombreux voyages du souverain à travers l'empire relèvent de motivations variées où la curiosité et le

19/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1968, p. 25.
20/ *Vie d'Hadrien*, 23, 10 : *Vie d'Ælius,* 3, 8 ; 5, 1.
21/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 487-498.
22/ *Idem*, p. 486.
23/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 26.
24/ Aurélius Victor, *Livre des Césars*, 14, 6.
25/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, op. *cit.*, p. 35-36.

tourisme côtoient le désir de se défier des habitudes et des préjugés ainsi qu'un cosmopolitisme à la manière stoïcienne qui fait de lui un citoyen du monde : « Je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir complètement à aucun lieu, pas même à mon Athènes bien-aimée, pas même à Rome. Étranger partout, je ne me sentais particulièrement isolé nulle part[26] »; et comme il en est le premier citoyen, ses voyages sont un mode de gouvernement lui permettant d'inspecter les armées et l'administration ainsi que de prendre les dispositions nécessaires sur le terrain. L'image est plus réductrice dans l'ouvrage de Jules Romains, où prime la légèreté : « Certes beaucoup des voyages d'Hadrien ne répondaient qu'à la curiosité. Il était avide de connaître des lieux nouveaux, d'apprécier, de comparer. Il admirait que des peuples lointains, qui n'avaient reçu de leçons ni d'Athènes ni de Rome, eussent eu les moyens et le goût d'élever des bâtiments magnifiques. Une de ses fantaisies avait même été de rassembler dans un même lieu les copies de ces " merveilles du monde ". Cela s'appelait la villa d'Hadrien[27]. » Il y a là quelque chose qui rappelle le jugement de Renan, qui, bien qu'il reconnaisse aussi une fonction politique aux déplacements impériaux, y voit « une perpétuelle course d'amateur à travers les provinces de l'empire[28] ». Mais Jules Romains semble doublement méconnaître les constructions de la villa : elles ne visaient pas à reproduire des lieux ayant plu à Hadrien, mais il s'agissait d'y renvoyer par des symboles ; ces bâtiments valent comme des signes et ont valeur emblématique[29], ce que l'Hadrien yourcenarien précise bien : « J'avais doté chacun de ces édifices de noms qui évoquaient la Grèce [...]. Je savais bien que cette petite vallée plantée d'oliviers n'était pas Tempé, mais j'arrivais à l'âge où chaque beau lieu en rappelle un autre, plus beau, où chaque délice s'aggrave du souvenir de délices passées[30]. » Le second point d'achoppement concerne le caractère prêté aux bâtiments : loin d'être des sites étrangers à la Grèce et à Rome, ce sont, semble-t-il, selon l'*Histoire Auguste,* des lieux helléniques, même le Canope alexandrin : « Il fit bâtir sa merveilleuse villa de Tibur, conçue de telle sorte que les noms des provinces et des lieux les plus célèbres s'y trouvassent attribués ; c'est ainsi qu'il donna, par exemple, les dénominations de Lycée, d'Académie, de Prytanée, de Canope, de

26/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 382.
27/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 52.
28/ Ernest Renan, *L'Église chrétienne*, dans *Œuvres complètes,* tome V, Henriette Psichari éd., Paris, Calmann-Lévy, 1952, p. 387.
29/ Sur cette question, cf., par exemple, Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995, p. 731.
30/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 482-483.

Pœcile, de Tempé ; et, pour ne rien laisser de côté, il représenta même les Enfers[31]. »

Jules Romains signale, d'autre part, l'activité législative d'Hadrien, soulignant la constitution d'« un recueil de jurisprudence » constitué des rescrits de l'empereur répondant aux questions juridiques qui lui étaient posées. « Il semble que ce soit l'empereur Hadrien qui en ait eu l'idée le premier ; et que ce soit sous son règne que le recueil ait reçu son nom d'*Edictum perpetuum*[32]. » En fait, il s'agit de la codification de l'édit des préteurs et non d'une collection de rescrits impériaux, ce qui n'a pas échappé à Marguerite Yourcenar, que Jules Romains rejoint toutefois dans l'anachronisme quand elle fait dire à Hadrien, en limitant, d'ailleurs, la portée de la mesure à la péninsule : « L'*Édit perpétuel*, qui [...] règle [l'administration de l'Italie] une fois pour toutes, date de cette époque de ma vie[33] », alors que cette dénomination apparaît seulement au troisième siècle[34].

Jules Romains rend également hommage à Hadrien de sa politique en faveur de la paix : « Dès Hadrien, la sagesse avait fait prévaloir une politique extérieure conservatrice. Assez de conquêtes ! L'Empire déjà énorme ne demandait qu'à se consolider, non à s'étendre[35]. » C'est bien la même leçon que l'on tire de *Mémoires d'Hadrien*, où le prince, déjà sous son prédécesseur Trajan, même s'il a pu se laisser tenter lui aussi parfois par l'attrait des conquêtes, était un farouche partisan d'une politique étrangère défensive : « Je rêvais d'une armée exercée à maintenir l'ordre sur des frontières, rectifiées s'il le fallait, mais sûres. Tout accroissement nouveau du vaste organisme impérial me semblait une excroissance maladive, un cancer, ou l'œdème d'une hydropisie dont nous finirions par mourir[36]. »

Sur ce point Marc Aurèle et Hadrien sont légitimement rapprochés par Jules Romains. De fait, les deux empereurs antonins présentent un certain nombre de points de convergence, même si leurs personnalités diffèrent ; on pourrait ainsi, à partir de l'ouvrage de Jules

31/ *Vie d'Hadrien*, 26, 5, trad. J.-P. Callu, A. Gaden, O. Desbordes, Les Belles Lettres (nous citerons désormais l'œuvre dans cette traduction) : « *Tiburtinam uillam mire exaedificauit, ita ut in ea et prouinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, uelut Lycium, Academian, Prytanium, Canopum, Poecilen, Tempe uocaret. Et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit.* »
32/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 78.
33/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 461.
34/ Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, *op.cit.*, p. 834.
35/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 106.
36/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 341.

Romains, souligner bien des parallèles entre les deux empereurs, dont je n'esquisserai ici que quelques-uns.

Celui que l'on surnommait par dérision « Graeculus[37] » et l'auteur des *Pensées* ont un goût commun pour la Grèce ; tous les deux ont été initiés aux mystères d'Éleusis[38], et Marc Aurèle, selon Jules Romains, a trouvé à Athènes « la patrie de son esprit[39] » ; en outre, même si parmi les raisons qui l'ont conduit à rédiger en grec ses *Pensées*, l'essayiste place l'influence de sa mère et l'idée peu défendable que Marc Aurèle utiliserait le grec comme langue de culture pour s'introduire « dans le cercle des " happy few " » car « il faisait œuvre d'écrivain professionnel et d'écrivain d'inspiration philosophique[40] », la mention, apparemment contradictoire, du caractère intime de la langue grecque qui conférerait à ses écrits une certaine protection contre les indiscrétions de son entourage, ne manque pas de faire songer aux propos que Marguerite Yourcenar prête à Hadrien : « C'est en latin que j'ai administré l'empire ; mon épitaphe sera incisée en latin sur les murs de mon mausolée au bord du Tibre, mais c'est en grec que j'aurai pensé et vécu[41]. »

Dans le domaine politique, sur bien des points, on observe une continuité entre les deux empereurs : sans remettre en cause l'esclavage, ils œuvrent tous les deux à l'amélioration de la condition juridique des esclaves « par l'effet d'une pénétration des idées philosophiques et humanitaires dans la conscience commune[42] » et Jules Romains reconnaît que « [c']est à partir du règne d'Hadrien que les mesures adoucissant le statut servile se multiplient[43] ». Mais si les mesures de Marc Aurèle en la matière vont dans le même sens que celles d'Hadrien, la représentation que les deux œuvres nous donnent de ces empereurs offre une vision bien différente du destin de l'humanité — une forme d'optimisme chez Marc Aurèle et un regard désabusé chez Hadrien : en effet, selon Jules Romains, Marc Aurèle « était mieux préparé que personne à reconnaître chez l'esclave les possibilités de l'homme libre[44] », mais l'Hadrien de Marguerite Yourcenar perçoit sous les hommes libres que nous nous prétendons des êtres plus aliénés que les esclaves antiques : « Je

37/ *Vie d'Hadrien*, 1, 5. Pseudo-Aurélius Victor, *Abrégé des Césars*, 14, 2.
38/ Pour Marc Aurèle : Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 172 ; Pierre Grimai, *Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1991, p. 227. Pour Hadrien, cf. Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, *op. cit.*, p. 921-923.
39/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 172.
40/ *Idem*, p. 188-189.
41/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 312.
42/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 60.
43/ *Ibidem*.
44/ *Idem*, p. 61.

suis capable d'imaginer des formes de servitude pires que les nôtres, parce que plus insidieuses : soit qu'on réussisse à transformer les hommes en machines stupides et satisfaites, qui se croient libres alors qu'elles sont asservies, soit qu'on développe chez eux, à l'exclusion des loisirs et des plaisirs humains, un goût du travail aussi forcené que la passion de la guerre chez les races barbares[45]. »

Les deux princes s'appuient, en outre, sur une administration, mais tout en prenant garde de la contrôler étroitement : « Une partie de l'apprentissage de Marc Aurèle a consisté à le familiariser avec cette bureaucratie. Un des résultats fut de le convaincre que le rôle du chef est de rechercher par lui-même le vrai et le bien sans se laisser détourner par l'opinion de quiconque, ni dicter une décision par les bureaux[46]. » Et « [i]l est probable qu'à ses yeux l'empereur accompli était, plutôt que le chef des armées, le premier serviteur civil de la République[47] ». On reconnaîtra qu'il se situe là aussi dans la lignée d'Hadrien, qui a développé le fonctionnarisme équestre tout en étant conscient de la nécessité pour l'empereur de tenir la haute main sur lui : « Ces rouages montés pour des siècles se fausseront si l'on n'y prend garde, c'est au maître à en régler sans cesse les mouvements, à en prévoir ou à en réparer l'usure[48]. » Et on se souvient qu'il se présente comme un « fonctionnaire chef », disant : « Nous sommes des fonctionnaires de l'État, nous ne sommes pas des Césars[49]. » Sur ce point Marc Aurèle suit les traces d'Hadrien, tout comme en politique étrangère, où à l'expansionnisme est préférée une consolidation des frontières[50] : « Il approuvait aussi la politique " coloniale " qui s'était dessinée depuis Hadrien, et qui consistait à favoriser la création, en avant de points sensibles du *limes,* de royaumes barbares " auxiliaires ", c'est-à-dire inféodés à Rome, et destinés à former un glacis efficace contre les invasions[51]. » De plus, Hadrien et Marc Aurèle, tous deux partisans

45/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 375.
46/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 108.
47/ *Idem*, p. 116.
48/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 380.
49/ *Idem*, p. 379-380. Cf. *Vie d'Hadrien*, 8, 3 : « *Et in contione et in senatu saepe dixit ita se rem publicam gesturum ut sciret populi rem esse, non propriam* » (« Devant l'assemblée du peuple comme devant le Sénat, il déclara souvent qu'il gouvernerait la République en restant conscient que c'était là le bien du peuple et non le sien »).
50/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 76.
51/ *Idem*, p. 102. En même temps, Jules Romains prête aux Romains du second siècle une conception totalement fermée du *limes* : « Il ne sépare pas deux morceaux d'humanité ayant une réalité et des droits comparables. Il entoure l'humanité digne de ce nom et la borde d'une sorte de rempart continu » *(idem*, p. 50). Marguerite Yourcenar donne plus de souplesse et de largeur d'esprit à Hadrien.

de la paix, ont été contraints de prendre les armes pour défendre l'empire et se sont acquittés de leur tâche du mieux qu'ils pouvaient.

Constatons encore que la perception de la période est sensiblement la même chez nos deux auteurs : une acmé avec le sentiment de sa fragilité. « En somme, ce début du deuxième siècle, dont le jeune Marc est un enfant représentatif et privilégié, marque l'époque où l'Empire arrive à la fois à son maximum de dimensions et à ce qu'on pourrait appeler sa plénitude de conscience. Il sait qu'il est grand. Il a presque peur d'être trop grand. Il n'est pas complètement rassuré non plus en ce qui concerne sa santé interne[52]. » Le règne de Marc Aurèle sera encore plus sensible aux signes de déclin et Jules Romains fait entrevoir au prince « un avenir où grouilleraient un Attila et ses hordes[53] », perspective qui est déjà celle de l'empereur de Marguerite Yourcenar, à cette différence qu'il finit par « accepte[r] avec calme ces vicissitudes de Rome éternelle » ; « Si les barbares s'emparent jamais de l'empire du monde, ils seront forcés d'adopter certaines de nos méthodes ; ils finiront par nous ressembler[54] ». Jules Romains s'en prend aussi à la conception qu'on se fait assez souvent du règne de Marc Aurèle comme de « l'âge d'or de l'Empire[55] » ; en effet, Marc Aurèle a dû faire face à bien des calamités. Si Hadrien dans *Saeculum aureum* a connu, dans l'exaltation, une sorte d'âge d'or personnel qui a fini dans la tragédie de la mort d'Antinoüs, il revient dans *Disciplina Augusta* à une perception plus lucide de son temps en acquérant aussi une prescience de l'avenir : « Notre époque, dont je connaissais mieux que personne les insuffisances et les tares, serait peut-être un jour considérée, par contraste, comme un des âges d'or de l'humanité[56]. »

Malgré les rapprochements que l'on peut établir, on constate des différences dans la personnalité des deux empereurs et dans leur philosophie de l'existence qui vont permettre de comprendre

52/ *Idem*, p. 54-55.
53/ *Idem*, p. 146.
54/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 514.
55/ Léon Homo a intitulé *Le siècle d'or de l'empire romain* son étude sur l'époque antonine, Paris, Fayard, 1947, signalant que déjà dans l'Antiquité cette période a été considérée comme un âge d'or. Sur un autre plan et pour une période plus vaste, on trouve trace de cette idéalisation dans la citation de la correspondance de Flaubert reprise par Marguerite Yourcenar dans ses « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » : « Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été » (*idem*, p. 519).
56/ *Idem*, p. 475.

pourquoi chacun de nos auteurs s'est attaché à l'un de ces empereurs plutôt qu'à l'autre.

Hadrien a désiré ardemment le pouvoir ; et le groupement de chapitres *Varius multiplex multiformis* de *Mémoires d'Hadrien* retrace cette quête du pouvoir suprême avec l'évolution des motivations du jeune homme, agissant d'abord par ambition personnelle puis au nom d'une conception du monde. Marc Aurèle, au contraire, semble destiné d'emblée au trône, perspective qui l'effraie quelque peu, puisqu'il aurait préféré mener une existence philosophique : il considère le pouvoir comme un fardeau qu'il est de son devoir d'assumer[57]. Sans qu'il soit véritablement empereur malgré lui, il n'a pas l'appétit de pouvoir d'Hadrien. Jules Romains le montre comme obéissant au fatalisme stoïcien : « L'univers tel qu'il est procède d'une suprême sagesse. Les maux, les défauts qu'il présente, et qui ne sont pas niables, ne pouvaient pas être évités. Ils sont la condition de l'harmonie générale[58]. » L'Hadrien yourcenarien est aussi marqué par une vision stoïcienne de l'univers, mais il se conçoit comme l'instrument même de la providence divine : « Si Jupiter est le cerveau du monde, l'homme chargé d'organiser et de modérer les affaires humaines peut raisonnablement se considérer comme une part de ce cerveau qui préside à tout[59]. » Il se veut actif et pense avoir prise sur les choses, du moins pendant une partie de son règne ; l'expérience lui apprend que sa marge de manœuvre est moins grande qu'il ne l'espérait, mais il continue patiemment sa tâche, acceptant le devenir : « Les catastrophes et les ruines viendront ; le désordre triomphera, mais de temps en temps l'ordre aussi[60]. » Il finit en quelque sorte où commence Marc Aurèle dont Jules Romains dit : « Son état d'esprit ressemblait de plus en plus à de la résignation courageuse[61]. »

À la différence d'Hadrien qui a passé une grande partie de son règne à parcourir l'empire, Marc Aurèle, comme Antonin, n'a aucune prédisposition pour les voyages : il se vante de ne s'être,

57/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 29 et suiv.
58/ *Idem*, p. 30.
59/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 399.
60/ *Idem*, p. 513.
61/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 43. Hadrien entend être actif : « Je voulais trouver la charnière où notre volonté s'articule au destin, où la discipline seconde, au lieu de la freiner, la nature. Comprends bien qu'il ne s'agit pas ici de la dure volonté du stoïque, dont tu t'exagères le pouvoir [...] » (p. 318). « Et c'est de la sorte, avec un mélange de réserve et d'audace, de soumission et de révolte soigneusement concertées, d'exigence extrême et de concessions prudentes, que je me suis finalement accepté moi-même » (p. 319).

avant d'accéder au trône, « absenté que deux fois (et chaque fois une nuit seulement) » de Rome[62], écho de l'*Histoire Auguste* : pendant les vingt-trois ans du règne d'Antonin « il ne le quitta que pour deux nuits, et encore en deux fois distinctes l'une de l'autre[63] ». Jules Romains souligne, d'ailleurs, le contraste avec Hadrien : « Sans attacher moins d'importance qu'Hadrien à la bonne santé de l'Empire, Marc n'allait point hériter de son goût pour les voyages, même en leur donnant le prétexte d'une inspection militaire[64]. » C'est que, pour Marc Aurèle, comme pour Antonin, l'Empire se gouverne au centre, ou plutôt depuis le centre, c'est-à-dire Rome, où convergent — on le sait — tous les chemins, mais aussi d'où partent toutes les directives puisque s'y trouve le siège de l'administration impériale : « Le jeune Marc, résigné à la future fonction impériale, était persuadé que les vrais problèmes du métier se manifestent au centre, au cœur même de la machine, et qu'ailleurs l'on n'a affaire qu'à ses conséquences, à des phénomènes de périphérie, avec lesquels il sera toujours temps de se familiariser. Une autre raison, plus personnelle, pouvait être un manque de goût pour les voyages et le contact avec les complications locales, une certaine sédentarité que justifiait une santé fragile[65]. »

On a là une conception du gouvernement opposée à celle d'Hadrien qui, bien que perfectionnant le centralisme administratif, est très attentif aux réalités locales.

Une différence essentielle dans la personnalité des deux empereurs tels qu'ils sont représentés par nos deux auteurs réside dans leur manière de concevoir la vie. Marc privilégie le système de la philosophie stoïcienne auquel il veut accorder son existence : il a « la conviction que dans la vie d'un prince des hommes la primauté revient aux idées, aux préceptes philosophiques[66] [...] », « [...] loin de se libérer des influences philosophiques où avait baigné son adolescence, [il] cherchait délibérément à y conformer sa vie[67] ».

62/ *Idem*, p. 73.
63/ *Vie de Marc Antonin le Philosophe*, 7, 2, trad. André Chastagnol : [...] *nec praeter duas noctes per tot annos ab eo mansit diuersis uicibus.* Le texte, il est vrai, ne dit pas à proprement parler que Marc ne s'est pas absenté de Rome, mais qu'il n'a pour ainsi dire pas quitté Antonin, la phrase appartenant à un contexte où la *pietas* de Marc est mise en lumière. Antonin n'était pas un voyageur.
64/ Jules Romains, *Marc-Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, *op. cit.*, p. 102.
65/ *Idem*, p. 74. Mais Jules Romains montre une évolution chez Marc Aurèle, qui a appris que la présence de l'empereur sur place dans les provinces en difficulté est nécessaire (p. 203-204).
66/ *Idem*, p. 75.
67/ *Ibidem*. Le personnage de Marc n'est toutefois pas monolithique : il a tiré parti de ce qu'il a vécu ; le chapitre 21 porte ainsi le titre de « Leçons de l'expérience » (p. 199-207).

Hadrien, au contraire, s'intéresse certes aux spéculations philosophiques, mais ne s'arrête à aucun système : il ne dédaigne pas l'épicurisme, « ce lit étroit, mais propre, sur lequel [il a] parfois étendu [s]a pensée[68] » ; il emprunte aussi au stoïcisme pour sa conception du gouvernement comme aussi du destin, particulièrement à la fin de son existence, mais il ne comprend pas l'ascétisme. Il entre aussi en contact avec les philosophies orientales : assistant à l'immolation d'un Brahmane par le feu, il repense à Épictète, mais pour affirmer : « Je me sentais différent, prêt à d'autres choix. L'austérité, le renoncement, la négation ne m'étaient pas complètement étrangers : j'y avais mordu, comme on le fait presque toujours, à vingt ans[69]. » Sa liberté est incompatible avec quelque système que ce soit. Le Grec Léotichyde lui « a enseigné la méthode » : « Il [lui] apprit à préférer les choses aux mots, à [s]e méfier des formules, à observer plutôt qu'à juger[70]. »

Ainsi Hadrien et Marc Aurèle retiennent l'attention des deux écrivains pour des raisons bien différentes et incarnent dans leurs œuvres deux conceptions distinctes de l'humanisme. Marc Aurèle est, par le sous-titre de l'ouvrage de Jules Romains, rattaché à l'œuvre majeure du romancier : le prince a été en son temps un homme de bonne volonté, essayant, au milieu des catastrophes, de construire un monde qui respecte du mieux qu'il peut l'humain, dont il sait que la place se situe dans un ordre des choses qu'il faut accepter ; il œuvre ainsi selon ses moyens ; il est plein de sollicitude envers les hommes, mais il ne rencontre pas la camaraderie humaine caractéristique des personnages des *Hommes de bonne volonté*. Il pourrait faire sienne la devise des frères Van Eyck — « *Als ikh kan* » — qui clôt *L'Œuvre au Noir*, et, à sa façon, Zénon aboutit à des vues analogues.

On peut, dans ces conditions, se demander ce qui a éloigné Marguerite Yourcenar de Marc Aurèle. L'auteur s'est expliquée sur sa préférence pour Hadrien : à Matthieu Galey qui s'étonne qu'elle ne se soit pas tournée plutôt vers Marc Aurèle, elle répond dans *Les yeux ouverts* que le personnage ne lui laissait pas suffisamment de latitude parce qu'il a déjà laissé un témoignage écrit sur son monde intérieur et surtout parce qu'il est terne et sans surprise, une sorte de tâcheron de la politique : « L'expérience humaine de Marc Aurèle est profonde mais pas assez vaste. C'est l'expérience d'un moraliste résigné, d'un grand commis scrupuleux et découragé. C'est très beau, mais cela n'irait pas loin en matière de variété humaine. Il a

68/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 350.
69/ *Idem*, p. 398.
70/ *Idem*, p. 313.

dit lui-même tout ce qu'il y avait à dire là-dessus. Il a repris le harnais tous les matins et il l'a déposé plus ou moins tous les soirs. Il a pris des médicaments contre ses ulcères à l'estomac. Cela ne suffirait pas pour dépeindre un monde, tandis qu'Hadrien, *Varius multiplex*[71]... »

Dans une lettre du 6 janvier 1963 à Jean-Louis Côté et André Desjardins, Marguerite Yourcenar reproche à Marc Aurèle de ne pas avoir suffisamment tenté d'agir sur les événements : « Marc Aurèle est l'une des âmes les plus nobles qui aient passé sur la terre, mais son sage et profond désabusement tourne souvent à une sorte de morne atonie ; son acceptation religieuse de l'ordre des choses lui a parfois fait accepter comme inévitables ou nécessaires les errements de son temps (comme nous le faisons de ceux du nôtre) ; sa faiblesse à l'égard des affections naturelles (sa femme, son fils, son frère adoptif) l'ont compromis dans l'erreur et l'abus dont il essayait si admirablement de se dégager ; il est responsable pour de pires persécutions des minorités chrétiennes, il a initié moins de réformes utiles que des empereurs moins sages, et le monde relativement calme où il a vécu était immédiatement promis à un sombre avenir[72]. »

Sur certains de ces points Marguerite Yourcenar rejoint Jules Romains, qui s'interroge sur les « mystères » de Marc Aurèle et essaie de s'expliquer pourquoi le prince a conservé et comblé d'honneurs son épouse si celle-ci le trompait ouvertement, pourquoi il a associé au pouvoir l'incompétent Lucius Verus[73], pourquoi il n'a pas écarté du trône l'inquiétant Commode, et pourquoi il a cautionné le massacre des chrétiens de Lyon. On trouvait déjà ce type d'interrogation dans l'ouvrage d'Ernest Renan, *Marc Aurèle ou la fin du monde antique*[74]. Mais là où Marguerite Yourcenar fait grief à Marc Aurèle de cette conduite, Jules Romains essaie de comprendre, d'expliquer en fonction de la philosophie du prince, et finalement, excuse. La divergence est nette entre les deux auteurs à propos de son œuvre administrative et législative : Marguerite Yourcenar la minimise alors que Jules

71/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1980, p. 151.
72/ Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 181.
73/ Le personnage de Lucius Verus a été sans doute trop durement traité dans les sources littéraires antiques : cf. Pierre Lambrechts, « L'empereur Lucius Verus. Essai de réhabilitation », *L'Antiquité classique,* III, 1934, p. 173-201.
74/ Certains de ces griefs sont présents dès l'Antiquité : cf. Aurélius Victor, *Caesares*, 16, 2 : le règne de Marc Aurèle est terni par « son incapacité à régler la conduite de sa femme » (trad. Pierre Dufraigne, Les Belles Lettres) : *quae imprudentia regendae coniugis attaminauit* [...].

Romains la juge beaucoup plus positivement. Pour Marguerite Yourcenar, bien qu'elle fasse dire à Hadrien au moment où il expose les raisons de son projet successoral : « Je crois donner aux hommes la seule chance qu'ils auront jamais de réaliser le rêve de Platon, de voir régner sur eux un philosophe au cœur pur[75] », le recul historique aidant, le résultat n'a pas été à la hauteur des espérances. Elle fait, d'ailleurs, percevoir à Hadrien les points négatifs du règne : « Je me demande parfois sur quel écueil sombrera cette sagesse, car on sombre toujours : sera-ce une épouse, un fils trop aimé, un de ces pièges légitimes enfin où se prennent les cœurs timorés et purs ; sera-ce plus simplement l'âge, la maladie, la fatigue, le désabusement qui nous dit que si tout est vain, la vertu l'est aussi[76] ? » Toutefois Hadrien estime que Marc sera utile à l'Empire : « Je sens ce que ta fermeté si bien apprise cache de douceur, de faiblesse peut-être ; je devine en toi la présence d'un génie qui n'est pas forcément celui de l'homme d'État ; le monde néanmoins, sera sans doute à jamais amélioré pour l'avoir vu une fois associé au pouvoir suprême[77]. »

Non seulement Marguerite Yourcenar se sent plus d'affinités personnelles avec Hadrien — et on pourrait dresser un catalogue de leurs goûts communs —, mais encore le prince est emblématique d'un humanisme renouvelé et d'une conception du pouvoir auxquels elle croit dans la période qui a suivi la deuxième guerre mondiale. Alors qu'elle a d'abord vu « l'artiste, le grand amateur d'art, le grand mécène, l'amant », la tragédie de 1939-1945, avec l'obligation de reconstruire l'Europe, lui a fait comprendre « l'homme d'État[78] ». Ce qu'elle prise en Hadrien, c'est sa complexité, sa multiplicité, son aspiration à la liberté : cet être plein de vitalité est prêt pour toutes les expériences, en quête de tous les savoirs, comme les humanistes de la Renaissance ; grand amateur de voyages, entièrement ouvert à la diversité du monde, il est en même temps éminemment représentatif de la culture gréco-romaine, qu'il défend ; il aime la paix, mais peut, un instant, se laisser séduire par l'épopée trajanienne ; et, du moins, il sait faire la guerre si nécessaire ; ce grand administrateur est aussi un fin lettré, excellent connaisseur dans tous les arts et curieux d'astronomie et d'astrologie. C'est également un être accessible à la passion.

Il y a chez l'Hadrien de Marguerite Yourcenar quelque chose de prométhéen, voire de nietzschéen ; il exalte l'humain jusqu'à

75/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 496. Sur l'idéal platonicien du philosophe-roi, cf. Platon, *République*, 473 c-e ; *Lettre*, VII, 326 a-b.
76/ *Ibidem.*
77/ *Ibidem.*
78/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 152.

l'excès dans *Saeculum aureum* ; et après la mort de son favori Antinoüs et le désastre de la guerre de Judée, il se reconstruit pas à pas en surmontant la tentation du suicide et en apprenant à accepter le destin, sans qu'il s'agisse à proprement parler de résignation, puisque presque jusqu'à ses derniers jours il se consacre à ses tâches quotidiennes d'empereur : « Tout reste à faire[79] » constate-t-il, mais il ajoute : « L'avenir du monde ne m'inquiète plus ; je ne m'efforce plus de calculer, avec angoisse, la durée plus ou moins longue de la paix romaine ; je laisse faire aux dieux[80]. »

Mais son humanisme n'est pas donné d'emblée, c'est un humanisme conquis, et, pour reprendre une formule que Marguerite Yourcenar applique à Thomas Mann, c'est, loin des « simples et rassurantes notions d'équilibre, de santé, de bonheur, si importantes pour le vieil humanisme gréco-latin de type traditionnel », « un humanisme qui passe par l'abîme[81] ». Il n'en a que plus de prix.

79/ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 505.
80/ *Idem*, p. 513.
81/ Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *Sous bénéfice d'inventaire*, dans *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 169.

Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité

Par Mme Michèle GOSLAR

L'une des toutes premières personnalités auprès desquelles j'enquêtai pour rédiger la biographie de Marguerite Yourcenar fut Suzanne Lilar, à la fois collègue, si je puis dire, et amie de celle qui avait été élue la première femme parmi les immortels français.

Ce fut une rencontre chaleureuse qui me bouleversa parce que c'était la première fois que je voyais l'écriture de Marguerite Yourcenar, sa manière à la fois simple et esthétique de signer ses lettres. Ce fut aussi l'occasion d'une grande marque de confiance, puisque Suzanne Lilar me remit sans autre précaution le lot de lettres que lui avait adressées l'auteur de *Mémoires d'Hadrien* à lui restituer après copie. Imaginez la fierté et la frayeur qui se succédaient en moi portant la précieuse boîte où j'allais bientôt, enfin, découvrir la graphie de la grande dame des lettres, consciente aussi de la valeur d'un tel trésor !

Mais plongeons dans ce trésor.

La première lettre de Marguerite Yourcenar date du 9 novembre 1954. Elle a été motivée par la lecture du *Journal de l'analogiste* et exprime une admiration spontanée. Elle qualifie le livre « d'œuvre toute platonicienne où vous partez de la psychologie subjective [...] pour remonter aux sources mêmes de l'esthétique ». Yourcenar a surtout été touchée de rencontrer chez Suzanne Lilar une préoccupation égale à la sienne relative à l'action que le temps exerce sur les œuvres humaines, jusqu'à, parfois, les faire disparaître, la nature reprenant ses droits sur la culture. Elle annonce d'ailleurs la sortie prochaine de sa propre réflexion à cet égard

intitulée « Le Temps, ce grand sculpteur » qui paraîtra, en effet, dans la *Revue des Voyages* de décembre de la même année 1954.

Et, de fait, la comparaison est significative. Au fragment du *Journal de l'analogiste* au sujet de la Villa d'Este :

> Aucun endroit ne se prête à méditer sur l'étrange attrait des métamorphoses comme ce séjour lentement gagné par l'assoupissement végétal. Sous le travail opiniâtre de centaines de fontaines et sous l'assaut des mousses, tout s'y défait, s'y désagrège, s'y résorbe. Au hasard des allées, seules entretenues, on rencontre les marbres les plus nobles, minés, érodés, verdis. [...] Où finit le marbre, où commence le sournois cancer végétal, on ne sait plus. Où l'invention du Bernin, où les retouches insidieuses de la nature ? Une statue intacte, préservée, peut-être belle, laisse curieusement indifférent. Pourquoi ? Serait-ce que la beauté fascine moins que la désagrégation de la beauté ? Et nous deviendrait-elle précieuse dans la mesure où nous la savons périssable[1] ?

répond, comme un écho, tout l'essai de Yourcenar :

> Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence. La première étape est franchie, qui, par les soins du sculpteur, l'a menée du bloc à la forme humaine ; une seconde étape, au cours des siècles, à travers les alternatives d'adoration, d'admiration, d'amour, de mépris ou d'indifférence, par degrés successifs d'érosion et d'usure, la ramènera peu à peu à l'état minéral informe auquel l'avait soustrait son sculpteur. [...] Ces durs objets façonnés à l'imitation des formes de la vie organique ont subi, à leur manière, l'équivalent de la fatigue, du vieillissement, du malheur. Ils ont changé comme le temps nous change. [...] La forme et le geste que leur avait imposés le sculpteur n'ont été pour elles qu'un bref épisode entre leur incalculable durée de roche au sein de la montagne, puis leur longue existence de pierre gisant au fond des eaux. Elles ont passé par cette décomposition sans agonie, cette perte sans mort, cette survie sans résurrection qui est celle de la matière livrée à ses propres lois ; elles ne nous appartiennent plus[2].

Une telle rencontre sur le plan spirituel dut paraître assez exceptionnelle à Yourcenar pour justifier une demande de rencontrer sa correspondante qui avait déjà fait la même démarche.

Début 1956 (24 janvier), suivent des échanges de vœux et il faudra attendre près de neuf ans, le 19 mai 1963, pour trouver une lettre de Yourcenar portant sur le livre *Le Couple* [*sic*] de Suzanne Lilar. Pour la correspondante, il représente une analyse d'ensemble de l'amour. Il y a, encore une fois, accord parfait entre les deux

1/ Suzanne Lilar, *Le Journal de l'analogiste,* Paris, Grasset, 1979, p. 87-88.
2/ Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 61-66.

écrivains quant à la nécessité de resacraliser l'amour, mais, ajoute Yourcenar, « tant de choses de nos jours sont à resacraliser, la vie sous toutes ses formes, les aliments, les plus humbles objets, le travail de l'esprit, peut-être Dieu lui-même » et de poursuivre : « C'est toute la chair, d'ailleurs, que nous devrions tenir pour sacrée, ne serait-ce que pour la rapprocher davantage de l'esprit dont elle est sœur », considérant que cette attitude diminuerait le « mauvais usage et l'abus ». Et de terminer en regrettant que « la prostitution ait cessé d'être sacrée ».

Où les deux femmes divergent, c'est sur la notion de couple. Pour Lilar, il est une glorification de l'amour. Pour Yourcenar, au contraire, « le couple en tant que tel est le lieu de tant d'agressivité, tant d'égoïsme à deux, tant d'exclusion du reste du monde, tant d'insistance sur le droit de propriété exclusif d'un autre être » que, peut-être, il conviendrait de « le purifier avant de le resacraliser ». Mais l'auteur de *La Confession anonyme* ne met probablement ni la même notion, ni la même réalité dans le mot « couple » que celui du *Premier Soir*... J'imagine aisément que pour Lilar le couple paraît moins définitif et structuré que pour sa consœur pour qui l'idée du couple est plus conforme à une institution difficile à rompre.

Cette deuxième lettre nous apprend aussi que les deux écrivains ont déjà, ensemble, évoqué des types amoureux, notamment celui du Don Juan et de Sappho. Ce sera l'occasion pour Marguerite Yourcenar de rectifier des propos que Suzanne Lilar avait déformés dans son nouveau livre. La lettre tourne au relevé d'erreurs et d'interprétations abusives notamment au sujet de Genghi, Socrate ou la poétesse grecque. Elle fournit aussi l'opportunité de révéler à sa destinataire qu'un aïeul paternel avait épousé la sœur d'Hélène Fourment, femme de Rubens, et de conclure les trois pages par : « J'ai toujours aimé ce mince cheveu blond qui me relie à l'Ancien Anvers », indiquant par là qu'elle connaissait les origines flamandes de sa correspondante.

Huit ans encore avant la lettre suivante, datée du 16 mars 1971. Marguerite Yourcenar répond d'Algésiras à une lettre envoyée un an plus tôt (« mais c'est là, malheureusement pour moi un écart typique », s'excuse-t-elle). Cette nouvelle missive éclaire un autre aspect de Yourcenar : son attitude à l'égard des prix. C'est là le travail des éditeurs, lequel ne la concerne pas. Elle évoque la lutte entre Lilar et de Beauvoir qui, constate-t-elle, « font mouche toutes les deux », à propos du *Malentendu du deuxième sexe*. Et d'en profiter pour se situer dans la lutte des femmes pour l'égalité, notamment des salaires, et de révéler ainsi son sentiment amer et pessimiste quant à l'attitude adoptée généralement par les

femmes : « J'avoue que les femmes me découragent par leur perpétuel refus d'être au meilleur sens du mot la femme... Je pense à leur soumission niaise à la mode qui si souvent les enlaidit et les ridiculise, à leur acceptation séculaire des modes cruelles ou extravaguement [*sic*] luxueuses, à leur respect, non pour la virilité, ce qui serait beau, mais pour les attributs postiches de celle-ci, l'uniforme, le fusil, sans oublier le rassurant portefeuille... » Et si elle reconnaît, en final, que « le couple peut être une superbe chose », elle considère qu'il s'agit de « réformer non tant le couple, mais " l'être lui-même " ».

La lettre suivante arrive un an plus tard, le 8 mars 1972. Cette fois, c'est à Marguerite Yourcenar de faire son *mea culpa* : à la fois au sujet du titre du livre de Lilar qu'elle commentait un an plus tôt (*Le Malentendu* et non *Le Couple*), et au sujet de son ascendant qui avait épousé la nièce d'Hélène Fourment et non sa sœur. Reconnaissons-là l'habituelle modestie de l'auteur, son amour de l'exactitude et, ce qui est plus particulier, sa capacité à parler de livres qu'elle n'a pas sous les yeux.

Dans une lettre du 25 novembre 1976, Yourcenar réitère son admiration pour *Une enfance gantoise,* livre qui apporte une note de « vérité réfléchie ». Pour Yourcenar, il situe très bien l'enfant en présence des parents et montre que ceux-ci sont « toujours des rois, ce qui justifie du coup tous les contes de fées ». Pour elle encore, Lilar aborde ce qu'il y a d'essentiel dans une enfance, ce qui rendra le livre sans doute difficile à apprécier et à comprendre dans l'immédiat, juge-t-elle. Elle y rencontre surtout ce noyau commun constitué de ce qui « en nous, est aussi dans tous les autres ».

On sait que Yourcenar avait une conception de l'enfance originale et il semble qu'elle la retrouve dans le livre de sa correspondante. C'est à Matthieu Galey qu'elle se confie à ce sujet : « Je crois que l'enfant se dirige très vaguement dans la vie, avec des surprises de jeune animal qui voit — ou retrouve — quelque chose pour la première fois. [...] Il a une vie personnelle que ces gens-là [les grandes personnes] ne touchent pas. Et ces rapports-là, personne ne veut les voir. On veut que les enfants détestent leurs parents ou les adorent. À la vérité, je n'ai à aucune époque " adoré " mon père, et ce n'est que tard, me semble-t-il, que je l'ai même vraiment aimé[3]. » En faire des rois comme Suzanne Lilar consistait à les remettre à leur vraie place dans l'esprit de l'enfant, c'est-à-dire du côté de l'imaginaire. Nouveau point de ralliement entre les deux femmes.

3/ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1980, p. 15.

En 1979 (26 mars), Marguerite Yourcenar écrit à Lilar avoir relu le *Journal de l'analogiste* éclairée par ce qu'elle avait appris sur l'enfance de son auteur ; elle y sent affleurer une « certaine expérience mystique » et apprécie le passage sur les radiographies de chefs-d'œuvre où « la main et l'esprit du peintre sont présents même dans la moindre touche cachée sous bien d'autres ».

On pourrait s'étonner de cet enthousiasme pour les retouches lorsqu'on sait que Yourcenar a toujours voulu garder secrètes les premières ébauches de ses livres, considérant que le public ne pouvait avoir accès qu'aux versions définitives... Mais ce qui est vrai pour les autres ne l'est peut-être pas nécessairement pour soi-même...

La lettre suivante arrive seulement trois mois plus tard (16 juin 1979) et répond à l'envoi de l'album *À la recherche d'une enfance*. La lectrice se dit surtout touchée par les photographies qui font « longtemps rêver », d'autant plus qu'elles sont sans légendes, ce qui accentue les hésitations possibles. Elle en profite pour préciser la manière dont son amie envisage l'enfance, manière qui rejoint la sienne propre : « Vous avez su montrer l'enfant vivant dans une mythologie où les parents et les grandes personnes sont des dieux. Sur ce point, mon expérience à moi a été assez différente, mais, dans l'ensemble, le phénomène me semble universel : c'est pourquoi les enfants des contes sont toujours nés de rois et de reines. »

Autre sujet peu abordé dans les évocations de l'enfance : le contact avec le divin qui paraît avoir été identique chez les deux femmes. « Ce que vous dites du contact avec le divin [...], de ce sentiment de " cohérence ", mot que je préfère à celui, dont on abuse, d'" unité ", me satisfait à tel point que j'aurai peine à dire autre chose, s'il m'est donné d'écrire le troisième volume de ma trilogie, *Quoi, l'Éternité ?* »

Et puisque nous évoquons les analogies entre les deux écrivains, outre leur exceptionnelle érudition, disons ici que les deux fillettes avaient lu *Phèdre* de Racine à huit ans ! « Ces analogies ne prouvent peut-être rien, ou bien sont-elles, au contraire la " preuve " » s'interroge Yourcenar en fin de lettre.

Il y eut aussi le même intérêt pour la *Pieta* de Guido Mazzani de l'église Sainte-Anne-des-Lombards de Naples dont les divers visages servent d'exemple d'œuvre envoûtante dans le *Journal de l'analogiste* et de source d'inspiration pour le personnage d'Anna dans *Anna, soror...* de Yourcenar.

Une brève réponse au télégramme de félicitations pour l'élection à l'Académie française nous apprend surtout que la nouvelle élue

considère le Quai Conti comme bien lointain : entre elle et lui il y a alors la Jamaïque, le Guatemala, les côtes du Honduras, le Yucatan et « surtout, peut-être, quelques jours merveilleux parmi les animaux sauvages d'Everglades et de Virginie ». Et peut-on oublier de répéter que, pour elle, sa « première Académie demeure celle de la rue Ducale, à Bruxelles » ?

La correspondance reprend le 10 décembre 1980, sur le ton plus léger des remerciements ou celui des confidences, Suzanne Lilar évoquant ses difficultés à lire, son opération des yeux ou son chien Béni qui distingue les balles de couleur, Yourcenar rendant compte des problèmes de santé de son compagnon Jerry Wilson et de sa fin. En effet, atteint de crises qu'on croit de paludisme en Inde, Jerry Wilson apprendra dès son retour aux États-Unis qu'il souffre du sida (lettre du 8 mars 1985). Son état oblige Marguerite Yourcenar à rentrer plus tôt à Northeast Harbor et elle regrette surtout n'avoir pu « rentrer par Amsterdam et revoir une fois de plus ce que j'aime en Belgique, Bruges, le Zwin, quelques tableaux, et quelques amis, dont vous ».

Peu de temps après, ce sera au tour de Yourcenar de subir une opération à cœur ouvert à Boston, ce qui l'empêchera de voyager pendant plusieurs mois. C'est pour elle l'occasion d'évoquer l'état de son dernier compagnon : « Il a été plusieurs fois mourant, mais jusqu'à présent la jeunesse et sa vigueur naturelle ont toujours, pour un temps plus ou moins bref, repris le dessus[4]. » Le jeune homme mourra le 8 février 1986 à l'hôpital de Laennec à Paris. Marguerite Yourcenar évoque cette perte à sa correspondante dans sa lettre du 12 mars 1986 :

> Si je vous ai écrit, vous savez au moins les premières époques de ce qui a été un grand désastre, terminé — non, pas terminé — le 8 février dernier par la mort de Jerry dans un bon hôpital de Paris, où il était allé tenter la nouvelle méthode expérimentale pour le traitement d'Aids. Je me hâte de dire que la maladie, objet d'une hystérie qui a pour un temps ramené les États-Unis en plein Moyen Âge, a été en un sens la moindre part du désastre. Il y a fait face avec courage et lucidité.

Et elle conclut :

> J'ai vécu, en essayant de le servir jusqu'au bout, un roman noir qui me hantera pour le reste de ma vie.

Mais le véritable objet de la lettre concernait l'avis de Suzanne Lilar au sujet de la manière dont André Delvaux avait adapté visuellement sa *Confession anonyme*. Le cinéaste vient, en effet, de faire

4/ S.d., entre mars 1985 et mars 1986.

une proposition de mise en film de *L'Œuvre au Noir* et l'on connaît les réelles réticences de l'auteur pour les adaptations cinématographiques.

La réponse arriva quelques jours plus tard et fut parfaitement digne de ce que pouvait attendre Marguerite Yourcenar :

> Vous me demandez confidentiellement ce que je pense de Delvaux comme adaptateur d'une œuvre littéraire. Je ne pense pas qu'il soit possible de trouver un adaptateur plus sensible, plus subtil ni plus dévoué. En revanche, il n'en est pas non plus, sans doute, de plus jaloux de ses prérogatives de créateur et de cinéaste. Si vous cherchez une simple illustration de votre œuvre romanesque, si grande soit-elle, Delvaux n'est pas votre homme. Il tentera de vous entraîner dans une recréation cinématographique de votre Zénon. [...] Pour ma part, j'ai trouvé l'expérience passionnante et le film *Benvenuta* assez admirable.

Apparemment le jugement a convaincu : le dernier message, qui date du 2 avril 1986, demande à Lilar de lui fournir l'adresse d'André Delvaux, « une adresse provinciale en Belgique » (allusion sans doute due au souvenir de Linkebeek) afin de lui fixer rendez-vous à l'Amigo à Bruxelles le 27 avril suivant.

Cette dernière missive révèle un trait à la fois amusant et profond de la personnalité yourcenarienne : elle voit un signe dans le fait d'avoir égaré la lettre de Delvaux, signe sans doute qu'il ne faut pas répondre oui à sa proposition. Et elle persiste en disant que si Lilar n'a pas son adresse, « ce sera un second signe ! », manière de livrer au hasard, et à ce qu'elle appelait parfois « le doigt de Dieu », la décision à prendre.

Marguerite Yourcenar rencontra André Delvaux et accepta de laisser porter à l'écran la fin de Zénon, depuis son retour à Bruges jusqu'à sa mort. Elle suivit de très près ce projet, suggéra des portraits de Zénon ou des lieux de tournage, mais elle ne sera pas au rendez-vous fixé pour le montage du film, ayant été victime, quelques jours plus tôt, d'une hémorragie cérébrale. Elle ne verra jamais le film réalisé par le cinéaste belge puisqu'elle mourut le 18 décembre 1987. Elle était âgée de quatre-vingt-quatre ans.

Lorsque j'assistai à l'avant-première de la projection de *L'Œuvre au Noir*, Suzanne Lilar était là, petite, tassée sur sa canne, mais le regard vif et intelligent. Quand je lui dis, après la projection, que je me demandais ce que Yourcenar en aurait pensé (sachant que l'unique autre adaptation qu'elle avait acceptée, du *Coup de grâce* par Volker Schlöndorff, avait donné lieu à un rapport de dix pages), elle me répondit que cela n'avait aucune importance, que cela ne la concernait plus.

Rejoignant le Sablon, je lui proposai de la raccompagner chez elle. Elle accepta. Nous remontions lentement l'avenue de la Toison d'Or et je lui dis que ma voiture n'était plus loin, lui précisant une rue sur la gauche en légère pente. Elle s'arrêta, jeta un regard vers la rue désignée et me dit : « N'est-ce pas une rue au nom de lieutenant ou de colonel ? » Je l'abandonnai un instant et allai vérifier : « Oui, dis-je, c'est la rue du Lieutenant Crespel. » Alors elle m'attira près d'elle et me murmura presque à l'oreille : « C'est ici que j'envoyais les lettres à l'amant, chez une amie qui habitait la rue. C'était notre boîte aux lettres. » « *La Confession anonyme* ? » risquai-je. « Oui, oui ! » m'assura-t-elle, avec un sourire malicieux. Et je songeai qu'il aurait été plus facile, sans doute, de consacrer une biographie à Suzanne Lilar plutôt qu'à la secrète Marguerite Yourcenar…

C'était en 1988. Suzanne Lilar mourra, elle, quatre ans plus tard, le 11 décembre 1992, à une semaine près, cinq ans après Yourcenar, d'une manière qui ressemble assez à sa conception de l'existence : elle sortait d'un restaurant du Sablon où elle avait déjeuné avec sa fille, Françoise Mallet-Joris. Elles avaient, paraît-il, beaucoup ri. Elle s'effondra d'un bloc, sur le seuil, comme, dirait Marguerite Yourcenar, un oiseau atteint d'une balle en plein vol. Elle avait nonante et un ans.

Communications

Pol Demade, un petit maître belge du fantastique

Communication de M. Jean-Baptiste BARONIAN
à la séance mensuelle du 13 septembre 2003

Autant que je le précise d'emblée : Pol Demade n'est pas un de ces milliers d'écrivains tombés dans l'oubli, ni dans le fameux purgatoire des lettres, après avoir connu de son vivant une certaine notoriété, voire un petit succès. Il n'est pas davantage la victime d'une impitoyable cabale, la plupart des historiens de la littérature s'étant comme donné le mot pour effacer son nom des manuels spécialisés et des encyclopédies. Et il n'est pas non plus ce que j'appelle un écrivain par analogie, comme l'est par exemple un Arsène Houssaye qui n'est presque jamais évoqué de nos jours pour lui-même et pour ses nombreuses œuvres (dont l'une ou l'autre, d'ailleurs, à l'instar de son *Histoire du 41e fauteuil de l'Académie française*, ne manque pas d'intérêt), mais parce qu'il a été l'ami de Victor Hugo, de Théophile Gautier, de Gérard de Nerval ou encore de Charles Baudelaire.

Non, croyez-moi, il n'y a pas de cas Pol Demade. Encore moins de scandale Pol Demade. Car, s'il a régulièrement publié des livres et des brochures, tout au long de son existence (il est né en 1863 à Comines et est mort en 1936 à Bruxelles), Pol Demade n'a jamais été un écrivain de renom, ni en Belgique ni en France, et n'a jamais vraiment fait parler de lui dans le Landerneau. Sa bibliographie se compose d'une douzaine d'ouvrages, le premier, une longue nouvelle, *Religieuse, sœur Magdala*, qui a été édité à compte d'auteur en 1891, le dernier, un recueil de contes, *Les Âmes nues*, édité par Casterman, en 1938, donc deux ans après sa disparition, avec une vibrante préface due à Adolphe Hardy. C'est dans cette préface de sept pages qu'on trouve du reste l'essentiel des renseignements biographiques concernant Pol Demade. On y apprend ainsi que,

« quand il lui arrivait de prendre part à quelque solennité », on ne le voyait jamais « bousculer l'assistance », ni « y jouer des coudes adroitement, afin de s'y bouter ou de s'y glisser en avant », et que, lorsqu'il publiait un livre, « il ne lui entrait pas dans l'idée de le faire étaler, aux vitrines des librairies, entourée d'une bande colorée mentionnant, en grosses lettres, qu'il était " l'ouvrage le mieux écrit " ou " le plus passionnant des temps modernes " ». Adolphe Hardy d'ajouter, un tantinet ironique : « Aussi, nul prix quinquennal, triennal, provincial, communal ou autre, ne vint-il l'avantager de ses faveurs ; nulle académie ne songea-t-elle à s'honorer, en l'élisant parmi ses membres ; et bien rares sont les anthologies qui s'avisèrent de citer ne fût-ce que son nom. » Puis ces mots : « Sa disparition a été, comme son existence, silencieuse et discrète, et ses funérailles témoignèrent de l'indifférence non seulement du monde académique et officiel, mais même de la plupart des vieux compagnons avec lesquels il avait si vaillamment et si généreusement, aux belles heures de sa jeunesse, du *Drapeau* et de *Durendal*, mené le bon combat pour la littérature et pour l'art[1]. »

Pol Demade a été, en effet, un des principaux fondateurs, aux côtés de Firmin Vanden Bosch, Maurice Dullaert et Henry Carton de Wiart, d'abord du *Drapeau* en 1892 puis, surtout, deux ans après, de *Durendal*, deux revues catholiques belges qui ont joué un rôle important dans les dernières années du dix-neuvième siècle et les deux premières décennies du vingtième. De 1894 à 1897, Pol Demade a été de surcroît le directeur de *Durendal*, avant d'en laisser les rênes à Henry Moeller, « la véritable cheville ouvrière » de la revue, selon Françoise Chatelain dans son étude consacrée à cette publication et éditée par l'Académie, en 1983[2]. Lorsqu'on consulte les sommaires de la revue, de sa fondation à 1919, on constate que des auteurs de toute tendance y ont collaboré (Jules Destrée entre autres et à de multiples reprises). Et que c'est dans les pages de *Durendal* qu'ont apparu la première nouvelle de Franz Hellens (*Le Miracle de l'âne*, en 1905) et les tout premiers textes de Marie Gevers (trois poèmes, en 1907).

Il ne fait aucun doute que l'esprit de *Durendal* a marqué Pol Demade et influencé ses écrits. C'est, grosso modo, un catholicisme de morale et de devoir, respectueux, sans concession aucune, des dogmes de l'Église, mais en même temps, et peut-être paradoxalement, un catholicisme qui ne rejette pas en totalité les idées de

1/ *Les Âmes nues*, Tournai-Paris, Casterman, s.d. [1938], p. 10 et 11.
2/ Françoise Chatelain, *Une revue catholique au tournant du siècle : Durendal 1894-1919*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1983, p. 23.

l'époque (ne serait-ce que le modernisme et le féminisme), le catholicisme de la démocratie chrétienne alors à ses tout débuts et inspirée de l'encyclique de Léon XIII, *Rerum novarum* (1891). C'est en outre un certain catholicisme « littéraire », non plus celui qu'ont façonné en France des auteurs tels que Joseph de Maistre, Louis Veuillot, Ferdinand Fabre ou même Ernest Hello, mais celui, beaucoup plus fascinant, de Paul Verlaine, de Jules Barbey d'Aurevilly, d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, de J.-K. Huysmans et, bien entendu, de Léon Bloy, quoique le catholicisme de Léon Bloy soit, comme chacun le sait, très virulent et iconoclaste.

Voilà comment, dans ses *Souvenirs littéraires*, Henry Carton de Wiart a défini la démarche des romanciers et des poètes regroupés autour de la revue *Durendal* et, d'une manière plus générale, des romanciers et des poètes chrétiens : « Avec cet exquis écrivain que fut René Bazin, je crois qu'il n'y a pas, à proprement parler, de roman catholique, mais je constate qu'il y a, Dieu merci !, des romans écrits par des catholiques, c'est-à-dire par des écrivains pour qui le phénomène spirituel existe. Ils se distinguent peut-être des autres romans en ceci que le bien s'y nomme le bien et que le mal s'y nomme le mal. Pour le surplus, je tiens qu'un écrivain, — je parle d'un écrivain d'imagination, non d'un polémiste, — ne doit nullement s'assigner pour devoir un parti pris d'édification ou de prédication. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger. Son domaine est toute la vie et toute la nature. Son art peut s'y donner libre carrière dans la plénitude et la sincérité de ses émotions et de ses sentiments. Que ses convictions religieuses y respirent ou y transpirent, quoi d'étonnant ? C'est à son insu, et parce qu'il suit la pente naturelle de son âme, que l'auteur obéit aux inspirations et aux disciplines de la Foi comme il se laisse entraîner et exalter par le sens et le goût du Beau. Son œuvre ne sera malsaine que si sa vision ou sa pensée elles-mêmes sont impures[3]. »

La Passion catholique, sous-titrée « Une âme princesse », le seul roman de Pol Demade, paru à Gand en 1893, est précisément une œuvre, oserais-je dire en paraphrasant Henry Carton de Wiart, pleine de respiration et de transpiration religieuses. On y voit ainsi un dénommé Prince, une sorte de Des Esseintes mystique, ne pas succomber aux tentations de la chair et accepter les souffrances et les dures épreuves de la vie par amour pour Dieu. Avec ses descriptions à l'emporte-pièce et ses outrances (je pense à ce passage où une jeune femme, au comble de la détresse, s'ouvre les veines et baptise de son propre sang l'enfant qu'elle vient de mettre au monde !), le

3/ Henry Carton de Wiart, *Souvenirs littéraires*, Bruxelles-Paris, Durendal-Lethielleux, 1939, p. 41 et 42.

livre est assez révélateur de ce qui va toujours intéresser Pol Demade dans la grande majorité des œuvres qu'il fera paraître tout au long de son existence : les âmes en peine. À moins que ce ne soit la peine des âmes — le mot « âme », au singulier et au pluriel, revenant dans le titre de plusieurs de ses ouvrages : « L'Âme féminine », une conférence donnée au Cercle catholique d'Anvers en février 1907, *Les Âmes qui saignent* et *Les Âmes nues*, des recueils de contes parus successivement en 1910 et, je le rappelle, en 1938. Sans oublier toutes ces « âmes » dans le titre même de certains de ses contes : *L'Âme prisonnière*, *L'Âme des petits*, *L'Âme parfumée*...

Je ne l'ai pas encore dit mais le narrateur de *La Passion catholique* est un médecin. Comme l'a été Pol Demade lui-même, après avoir parachevé ses études de médecine à Paris et, à en croire Adolphe Hardy, fréquenté « le salon de Charcot ». On lui doit d'ailleurs diverses publications scientifiques — et aussi d'avoir été, durant près de trois décennies, l'unique rédacteur du *Jardin de la santé*, une revue mensuelle de vulgarisation médicale. Et cela explique pourquoi il y a tant de médecins dans ses contes, en particulier l'omniprésent Dr Mauvers qui est un peu son double, sa conscience et son porte-parole, pourquoi la plupart des histoires qu'il raconte tournent autour de la maladie et de la mort. Pourquoi aussi elles se présentent assez souvent comme des procès-verbaux de cas étranges observés par des médecins, tantôt dans leur cabinet, tantôt en visite chez leurs patients, tantôt encore dans des « maisons de cure ».

Camille Hanlet, auquel il faut toujours se référer quand on se penche sur la littérature belge de langue française, Camille Hanlet, toujours « infatigable » et « minutieux », pour reprendre ici les justes termes de Roland Mortier[4], Camille Hanlet fait grand cas de Pol Demade et lui consacre des pages admiratives dans le premier tome de ses indispensables *Écrivains belges contemporains*, publié à Liège en 1946. Il en parle comme d'un « remarquable conteur », relève que Pol Demade « scrute et pénètre les âmes avec une acuité et une pénétration peu communes » et affirme qu'il a été « un moraliste de race et l'un des plus français de nos écrivains » — ces derniers mots constituant à mes yeux, je ne vous le cache pas, une allégation plutôt énigmatique[5].

Par contraste, dans le premier tome des *Lettres françaises de Belgique* dévolu au roman et publié sous la direction conjointe de

4/ Roland Mortier, *Juliette de Robersart. Une voyageuse belge oubliée*, Bruxelles, Le Cri/Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2003, p. 9.

5/ Camille Hanlet, *Écrivains belges contemporains*, t. 1, Liège, Dessain, 1946, p. 345-350.

Robert Frickx et de Raymond Trousson, en 1988, Pol Demade est éreinté. Jacques Detemmerman, qui signe de ses initiales J. D. un article de deux colonnes et demie sur *La Passion catholique*, dit en substance ceci : « Dans l'œuvre immédiatement vieillie de Pol Demade abondent les enfants modèles, les vieillards sereins, les curés philosophes, les mères prolifiques et les saints égarés dans la vie quotidienne. Ce sont des lieux communs qui ont encombré toute la littérature bien-pensante de l'époque. La prédilection pour les agonies interminables, la souffrance et les larmes paraît plus inquiétante chez un homme qui était médecin. Il est vrai que la douleur est rédemptrice et que les peines sont réversibles ! »

Puis, au paragraphe suivant, Jacques Detemmerman conclut : « Pol Demade aurait voulu " empoigner " le lecteur. Pour cela, il lui aurait fallu autre chose qu'une psychologie abracadabrante, des vertus bétonnées et un piteux attirail pseudo-théologique où se bousculent prémonitions, transferts de pensée et rêveries sur la possibilité d'une transsubstantiation à rebours. L'écrivain avait entrepris de glorifier le sacrifice et l'expiation. L'évolution interne de l'Église a aussi sûrement ruiné cette philosophie sanglante et réactionnaire que les progrès de la médecine. L'œuvre et les valeurs qu'elle chantait ont suivi la même pente[6]. »

Entre ce jugement fort sévère et les appréciations par trop flatteuses de Camille Hanlet, il convient, je pense, d'être moins radical. Dans son ensemble, c'est incontestable, l'œuvre de Pol Demade paraît bien dépassée aujourd'hui et, par certains de ses aspects doctrinaires, elle a même quelque chose de naïf, si ce n'est de carrément ridicule. Qu'on jette, pour s'en convaincre, un coup d'œil sur *Boutique d'idées* (1910), un livre de propos à bâtons rompus sur une ribambelle de sujets, bourré de fadaises et de platitudes. Du genre : « L'être le mieux partagé des faveurs de la providence doit souffrir[7]. »

J'ai néanmoins la conviction que Pol Demade a écrit quelques grands contes d'inspiration surnaturelle — des contes qu'auraient pu écrire, je pèse mes mots, Auguste Villiers de l'Isle-Adam et Léon Bloy, le Villiers de l'Isle-Adam des *Contes cruels* et des *Nouveaux contes cruels*, le Bloy de *Sueur de sang* et d'*Histoires désobligeantes*.

Les plus réussis d'entre eux ont été réunis en 1899 dans *Contes inquiets*, un volume de vingt-deux histoires (dont certaines avaient

6/ *Lettres françaises de Belgique, I. Le Roman*, Robert Frickx et Raymond Trousson dir., Paris-Gembloux, Duculot, 1988, p. 390.
7/ Paul Demade, *Boutiques d'idées*, Louvain, Librairie Universitaire, 1910, p. 29.

déjà paru dans divers numéros de *Durendal*), édité par Oscar Schepens et Cie à Bruxelles. À la page VIII de sa courte préface, d'entrée de jeu, Pol Demade dit clairement que « le rôle de l'écrivain catholique est d'être *un inquiéteur d'âmes* ». « Il doit, précise-t-il, donner à la créature humaine, trop naturellement penchée vers la terre fascinatrice, l'inquiétude de l'au-delà ; l'arracher, s'il se peut, à ses préoccupations matérielles ; et, ceci serait son triomphe, l'empoigner jusqu'à la détourner de l'ombre et à l'orienter dans la direction de la clarté éternelle. »

Certains de ces contes qualifiés d'inquiets ne sont, en fait, que des histoires miraculeuses et des paraboles, par exemple *Le Réveillon de la bonne sœur Maleine* ou encore *L'Enfant aux chandelles*. D'autres de simples nouvelles réalistes mais relatant des événements fort curieux comme *L'Avertissement inutile* ou *Une femme de tête*, qui est un des récits les plus prenants du recueil et qui atteste que Pol Demade, quand il s'applique, peut être un excellent conteur — j'entends un conteur capable de construire un récit et de ménager ses effets.

Les contes ressortissant à proprement parler au fantastique ou à l'insolite forment, eux, un bon tiers de l'ensemble. J'en mettrai quelques-uns en exergue : *L'Invité* sur le thème classique de l'ubiquité ; *L'Inversion sentimentale* qui est une histoire de « peur bleue » au sens où on entend d'ordinaire cette expression et dans laquelle on voit les cheveux d'un vieil homme changer de couleur en quelques secondes à peine ; *La Bague d'émeraude*, une histoire de fantôme fort réussie où Pol Demade cherche à prouver l'immortalité de l'âme et où, au passage, il s'en prend à Nietzsche (orthographié Nitsche), le traitant de « philosophe à la mode chez les snobs » et de « détraqué », au point de considérer ses œuvres comme des « aberrations cérébrales » et des « insanités » ; *L'Âme prisonnière* où, cette fois, il tente de montrer que l'œuvre d'art elle-même possède une âme et où le héros est un peintre fou qui perd petit à petit, comme si Dieu avait décidé de le punir, l'usage de ses cinq sens, après avoir « annihilé » [*sic*] une toile d'inspiration religieuse ; *Il n'y a plus de sécurité...*, dont le Dr Mauvers est le narrateur et où il est question d'un drôle de « psychographe », c'est-à-dire d'un appareil à photographier les pensées...

Mais le meilleur conte du livre reste, me semble-t-il, *Débonnaire Milaine*. Le meilleur mais sans nul doute aussi le plus macabre, le personnage central étant ici un marchand de couronnes mortuaires et, comme le mentionne Pol Demade, « d'objets liés au deuil ». À force de côtoyer la mort, cet individu est un jour atteint de « mal

funèbre » : comment, se pose-t-il la question, les vers en arrivent-ils à ronger les cadavres ? De là à multiplier les expériences les plus renversantes et les plus répugnantes... Il y a du Edgar Allan Poe dans ce formidable conte qui a le mérite d'être des plus plausibles, alors même qu'à tout instant le sujet traité frôle l'exagération et l'invraisemblance[8].

Cette veine fantastique, ce goût marqué pour des situations inouïes et des événements extraordinaires, on les retrouve de loin en loin dans d'autres recueils de contes publiés ultérieurement par Pol Demade, que ce soit *Les Âmes qui saignent* (1910), *L'Ombre étoilée* (1912), *Le Cortège des ombres* (1925) ou *Les Âmes nues* (1938). Dans *Le Cortège des ombres*, le conte homonyme est ainsi basé sur l'hypothèse qu'« il pourrait y avoir autour de nous des essences de nature indéterminée » et que, « dans le train-train de l'existence », les vivants sont accompagnés « d'une sorte de cortège d'ombres ». Sur quoi, Pol Demade évoque d'abord la mort mystérieuse de son père, en 1902, puis celle de sa mère, en 1915, pendant, dit-il, qu'il était en « exil en Hollande », juste comme il venait de croiser à Scheveningue une femme lui ressemblant trait pour trait.

Dédié à Léon Debatty, le directeur de *La Revue sincère*, *Le Portrait de Jean Lorié* est fort probablement, sans être fantastique, le conte le plus stupéfiant du *Cortège des ombres*, un peu dans la lignée de *L'Âme prisonnière*. Jean Lorié, le héros mis en scène, est un médecin fasciné par la peinture. Mais moins parce qu'elle lui procure du plaisir que parce qu'elle est, d'après ce qu'il estime, l'expression d'une certaine folie au sens clinique du mot — ce qu'il appelle la « folie esthétique ». On découvre bientôt que Jean Lorié a demandé à dix-neuf artistes connus d'exécuter son portrait. Ce sont donc dix-neuf « folies », dix-neuf aberrations. « J'ai été, dit Jean Lorié, traité à la Cézanne, et puis à la Gauguin, soumis à l'analyse et à la synthèse, passé au bleu et au gris ; l'un a dissimulé mes lignes, l'autre les a affirmées [...] Un jour même on a fait de mon pauvre visage un puzzle incompréhensible de tétraèdres et de prismes... » Lui vient alors l'envie de s'en débarrasser à jamais, l'art moderne n'étant qu'une « orgie », ne représentant que « la débauche, le désordre, la laideur ». Et puisqu'il est persuadé que les dix-neuf portraits l'ont détruit, Jean Lorié s'arroge le droit de les détruire à son tour, en présence d'un nombreux public. Non sans ressentir, avoue-t-il, une « enivrante volupté ».

8/ *Débonnaire Milaine* figure dans mon anthologie *La Belgique fantastique*, Verviers, André Gérard, 1975, p. 39-50 ; rééd. Bruxelles, Jacques Antoine, 1984.

« Les dix-neuf toiles, écrit Pol Demade, décoraient une large véranda, au plafond voilé de mousseline rose, et qui s'ouvrait sur un jardin que l'hiver tenait figé tel un décor de théâtre. Tous les portraits, sauf un seul, qui trônait sur un chevalet, avaient été sortis de leurs cadres. Nos yeux les fixaient avec curiosité. Lorié nous les désigna sous la lumière crue de la lampe électrique. Vous vous rappelez ces visages fatigués, vers le matin d'une longue fête, au petit jour. Nous étions tous, les portraits et nous-mêmes, dans ce jour et cette lumière défavorables. Lorié ouvrit la porte et, au bord du jardin, dans l'ombre, un à un, il porta les dix-huit toiles, dont il superposa les cadres de bois les uns sur les autres, à la façon d'un bûcher. Puis délibérément, il y mit le feu. Cela fit, en un clin d'œil, une colonne de fumée nauséabonde sur laquelle il rabattit les portes[9]. »

Pol Demade, je crois, s'est fort habilement accommodé au fantastique traditionnel, un genre qui n'est pas du tout facile — et qui est peut-être même, dans le domaine de la fiction, le genre littéraire exigeant le plus de rigueur et de maîtrise et, à l'inverse, supportant le moins les scories, tant ses principaux thèmes sont connus depuis le début du dix-neuvième siècle, tant ils ont été illustrés par de remarquables écrivains, d'Ernst T. A. Hoffmann à Oscar Wilde, en passant par Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Prosper Mérimée, Nicolas Gogol, Guy de Maupassant ou Robert Louis Stevenson. C'est là, du reste, une des raisons pour lesquelles la majorité des grandes anthologies de littérature fantastique accueillent souvent les mêmes textes et les mêmes auteurs, aussi bien dans les pays francophones qu'en Allemagne, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis.

Je verrais bien, à ce propos, une anthologie de Pol Demade où seraient rassemblés une douzaine de ses contes fantastiques et de ses récits baignant dans une atmosphère surnaturelle, avec, à leur tête, *Débonnaire Milaine*.

Selon moi, ils ne sont pas « immédiatement vieillis » et, s'ils ne brillent pas toujours par leur profondeur psychologique, s'ils sont souvent, comme l'a noté Christian Berg[10], l'expression d'une théodicée intransigeante, ils ont l'avantage d'être des plus efficaces.

9/ Paul Demade, *Le Cortège des ombres*, Bruxelles, Librairie Albert Dewit, 1925, p. 244-245.

10/ Christian Berg, « Les larmes et le sang », *Les relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*, Raymond Trousson dir., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 28.

Le narrateur d'*Une odeur de brûlé*, un des contes du *Cortège des ombres*, dit à un moment donné, à brûle-pourpoint : « Je me fais cette réflexion qu'avant de prouver il sied d'affirmer. »

Pour ce qui me concerne, j'ai affirmé tout à l'heure que Pol Demade est un fantastiqueur qui a écrit des choses que n'auraient désavouées ni Auguste Villiers de l'Isle-Adam ni Léon Bloy. J'espère aussi en avoir apporté quelques petites preuves et avoir suscité chez vous l'envie — l'envie pressante — de le découvrir.

Regard sur le roman américain : du transcendantalisme émersonien au roman western

Communication de M. Jacques CRICKILLON
à la séance mensuelle du 11 octobre 2003

Mémoire d'un rêve que la littérature américaine ?

Amérique, espace d'élection de l'utopie blanche. Cette définition, pour paradoxale qu'elle puisse paraître à beaucoup, n'en est pas moins confirmée par l'histoire du peuplement des États-Unis et par l'extraordinaire efflorescence de sectes « lumineuses » qui s'y produisit du dix-huitième siècle à nos jours. Dès 1774, émigrant d'Europe en Amérique, une certaine Ann Lee subjugue ses compagnons d'épreuve par son courage et sa spiritualité irradiante et devient en sorte la mère supérieure de l'ordre des Shakers (les « trembleurs »), des utopistes millénaristes, imprégnés de religiosité protestante, puisant leurs convictions et leur vade-mecum de la vie quotidienne dans les Écritures. Bien d'autres sociétés utopistes allaient apparaître, pour un temps ou pour longtemps, aux États-Unis dans le courant du dix-neuvième siècle.

Ainsi de l'Église de Jésus-Christ des saints du Dernier Jour, entendons les Mormons, fondée en 1830 par Joseph Smith. Il s'agissait d'édifier une nouvelle Sion, la cité parfaite et d'y préparer le retour du Christ. Citons aussi l'utopie de la ville d'Economy du Père Rapp en Pennsylvanie ; la Confrérie de Jérusalem fondée à Seneca Jake (près de New York) par Jemima Wilkinson ; la secte des Inspirationnistes installée en Iowa ; et l'utopie de communauté agricole de Fountain Grove en Californie, fondée par Thomas Lake Harris ; et, sans doute plus importante sur le plan de l'idée que les précitées, la société utopique d'Oneida, fondée en 1847 par John Humphrey Noyes. Elle connut un grand succès et eut des répercussions sur le plan idéologique. Noyes, interprétant certaine parole du Christ à

saint Jean, se disait convaincu que le monde avait déjà été jugé (en 70 après J.C.) et qu'il était dès lors divisé en justes et damnés. Voilà qui va à l'opposé de la conception européenne actuelle du Mal, lequel serait la conséquence d'un déterminisme social ou historique ou génétique, ou des trois conjugués, déterminisme qui amène tout logiquement à plaider l'irresponsabilité. De la conception de Noyes resurgit au contraire un Mal absolu, incarné, aussi présent que l'étaient le Malin et ses suppôts pour les gens du Moyen Âge. Et dès lors, le monde, et la société, est un espace de guerre perpétuelle, celle du Bien et du Mal. Cette vision se retrouve alors dans les deux grands courants de la littérature américaine : celui de l'utopie lumineuse menacée par le Mal environnant et que vient sauver le justicier et c'est le récit western — mais c'est aussi le polar noir de Hammett et surtout de Chandler avec son justicier seul contre tous dans la jungle des villes, Philip Marlowe — et d'autre part, la veine littéraire sous l'influence du Mal, littéralement hantée, et qui va de *La Lettre écarlate* de Hawthorne à *American Psycho* de Bret Easton Ellis en passant par *Moby Dick* de Melville et plus près de nous *Last Exit to Brooklyn* de Selby ou *Le Dahlia noir* et *Lune sanglante* de James Ellroy. Et donc persistance de l'esprit d'utopie, soit dans une confiance en son possible avènement, soit en un désespoir proprement infernal qui ne se justifie que par son rêve. Car qui n'a jamais rêvé n'est jamais déçu.

Pour en revenir à John Noyes, notons que son but était de créer un paradis sur terre où hommes et femmes justes vivraient dans l'innocence tout en jouissant des délices accordés par Dieu. C'était là l'idéal de cette société utopique dite des Perfectionnistes, à Oneida, dans l'État de New York. Et cela marcha, avec des centaines de disciples, un certain temps.

Voyons bien que l'un des points communs, partagés par le peuple américain, de ces utopies, c'est l'idée que les humains, sous la conduite des Écritures, doivent rechercher la perfection sur terre ; et l'accent est mis sur le principe de justice. L'idée apparut, démocratique, qu'on n'avait pas besoin de vérité révélée par des prophètes, mais que tout homme pouvait être habité directement, au contact de la nature, par la vérité « divine ». Et ce fut le transcendantalisme, utopie fondée par des intellectuels de Boston.

Arrêtons-nous un instant. Quel rapport entre ces tentatives de réalisations d'utopies et le récit western ? Il s'agit toujours, dans la réalité utopique comme dans la fiction, de sociétés peu nombreuses

fondées sur la vertu et le travail (qu'on se souvienne de l'utopie de Clarens, de Rousseau ; déjà, le seul ciment de cette société idéale était la Vertu, que Rousseau juge d'ailleurs indispensable à la naissance et à la survie de la démocratie), de sociétés où le sexe est tenu en bride, sociétés égalitaires aspirant à la justice, sociétés agraires au sein d'une nature apaisante et régénératrice. Dans ce cadre récurrent du récit western, les bons sont toujours, en plus du cavalier solitaire (le héros), des agriculteurs ou de petits éleveurs vivant dans la simplicité, en communauté harmonieuse (les scènes de veillée où l'on débat des problèmes de la communauté) ; la sexualité est traitée très discrètement, car elle pourrait être source de déséquilibre ; elle doit donc toujours être une affaire d'âme autant que de désir ; et notons aussi la présence récurrente des Saintes Écritures. Ce jusque dans la littérature américaine d'aujourd'hui ; chez Wallace Stegner, Jim Harrison, Rick Bass (c'est l'école dite du Montana ou de Missoula), mais aussi chez Edward Abbey (*Désert solitaire*) et même chez Brautigan, dans *Sucre de pastèque*, *La Pêche à la truite en Amérique*, *Le Général sudiste de Big Sur.*

Mais revenons à nos transcendantalistes, qui se grouperont dans la petite ville de Concord, dont Ralph Emerson fait le centre d'une véritable « Renaissance américaine », mais aussi dans des fermes qui devaient devenir paradisiaques et qui tournèrent au parfait fiasco, comme Brook Farm, fondée en 1841. Hawthorne participa à cette utopie rurale pendant une saison, pour s'apercevoir qu'un intellectuel comme lui n'était guère doué pour les travaux des champs ; il écrit à sa fiancée : « De tous les lieux haïssables, celui-ci est le pire. Je pense que l'âme d'un homme peut être enfouie et périr sous un tas de crotte ou dans un sillon, exactement comme sous une pile d'argent. » Si les phalanstères transcendantalistes échouèrent, leur pensée, transcrite par Thoreau et Emerson, devait avoir une influence considérable, surtout par son aspect volontariste.

Ralph Emerson (1803-1882) exprime dans son ouvrage *Nature*, de 1836, une vision de l'homme dans le monde empreinte d'optimisme, de foi dans l'essence humaine et dans la nature, de mépris pour la faiblesse. Ici se lit le portrait moral du mythe de l'homme de l'Ouest tel qu'il apparaîtra dans le récit (et le film) western.

> Notre époque est rétrospective. Elle construit les sépulcres des ancêtres. Elle écrit des biographies. Les générations qui nous ont précédés voyaient Dieu et la nature face à face ; nous, nous les voyons à travers leurs yeux. Pourquoi ne voudrions-nous pas aussi des rapports directs avec l'univers ? Pourquoi n'aurions-nous pas une poésie et une philosophie d'intuition et non de tradition ? une religion faite de nos révélations, et non l'histoire des leurs ?

> Plongés pour un temps au sein de la nature, dont les flots de vie nous entourent et coulent à travers nous, nous invitant par les forces qu'ils nous apportent à une activité proportionnée à la sienne, pourquoi aller à tâtons parmi les ossements desséchés du passé ? Il y a de nouvelles terres, des hommes nouveaux, des pensées nouvelles. Réclamons donc nos propres lois, notre propre culte.
>
> Dans la nature chaque minute est nouvelle ; le passé est toujours englouti et oublié ; seul ce qui vient est sacré.
>
> Toutes les choses montent continuellement.
>
> L'amélioration est la loi.
>
> Les gens superficiels croient à la chance, aux circonstances. Les forts croient aux causes et aux effets. Ceux qui parlent trop du destin, de leur étoile, etc., sont à un niveau inférieur et dangereux et incitent les maux qu'ils redoutent.
>
> C'est seulement lorsqu'un homme rejette toute aide extérieure et qu'il lutte seul que je le vois fort et vigoureux. Ne demande rien aux hommes et, en dernière analyse, seule colonne ferme, tu apparaîtras comme le soutien de tout ce qui t'entoure. Celui qui sait que l'âme est le siège de la puissance, qu'il n'est faible que parce qu'il a cherché le bien en dehors de lui-même, et qui, s'apercevant de son erreur, se rejette sans hésiter sur sa pensée, reprend à l'instant son équilibre, se redresse, comme ses membres, et fait des miracles.

Emerson rejette la souillure ontologique du puritanisme. L'homme est bon et puissant. Quand on possède la force, on la fait servir au bien du monde. Ainsi se dégagent les grandes forces du transcendantalisme.

Cette pensée aura une énorme influence sur les écrivains américains, et sur les bâtisseurs d'empire comme Ford. Mais aussi sur le messianisme des U.S.A. candidats à la direction du monde, et sur l'individualisme optimiste, et sur le culte de l'« american way of life ». Cependant que la même pensée dévoyée par le vécu d'une nation, entraînera la réaction vengeresse de bien des écrivains contemporains, comme Bukowski.

C'est de la vision volontariste d'Emerson que participe toute la littérature western traditionnelle (et le cinéma). Conforme au vœu du philosophe de Concord, voici paraître dans le roman les grands espaces du Wild West, et ceux qui les hantent, les pionniers, les cow-boys, les marshals, les plus ou moins « outlaws », avec, chez tous, le courage personnel, la foi en la volonté, en sa force à soi, l'amour de la nature, et surtout une immense exigence que justice soit faite, justice personnelle, mais en même temps universelle. (Pourquoi les foules enthousiastes se sont-elles pressées dans les salles obscures pour voir *Un justicier dans la ville 1* avec Bronson, alors que la presse néo-bien pensante n'en disait que du mal ? Sinon

par une exigence, un besoin, que justice soit faite.) Et voici donc paraître le récit western.

Preuve que le récit western tient bien de l'utopie. Considérons ce film, *Un justicier dans la ville*, avec Charles Bronson, qui scandalise les médias bien-pensants occidentaux (bien-pensants, ils le sont tous). Si Bronson, jouant le même rôle, était coiffé du chapeau des *Sept mercenaires*, le grand western de John Sturges et évoluait pour faire justice, dans une petite ville en planches ou dans un village mexicain, gageons que les mêmes qui dénigrent eussent applaudi. Utopie. Et désormais, dans nos sociétés, l'utopie ne s'accepte qu'irréalisée, que fictive, mais réalisée en spectacle (après tout, quoi de moins démo-médiocratique que *Le Seigneur des anneaux* !).

Ce que l'on appelle la « littérature de l'Ouest » ou le roman western nous est largement ignoré, et tenu dans le plus complet mépris. Oh ! non que nous ignorions le western, mais nous en faisons une affaire purement cinématographique (tombée maintenant en désuétude), sans jamais songer que les scénarios de la plupart des westerns sortent de romans western. Et après ! Un sous-sous-genre ! De la médiocre distraction ! À voir ! Si c'était si négligeable, comment expliquer que plusieurs générations européennes d'après-guerre aient été imprégnées, et marquées moralement, par le western ? Il y a là un phénomène bien étrange. Car songeons qu'il est naturel, de logique historique, que le lecteur — spectateur du vingtième siècle occidental se passionne pour des histoires de chevalier du Moyen Âge ou pour des romans de cape et d'épée ; si ces réalités historiques sont révolues, elles font néanmoins partie de notre fond culturel, et n'importe quel touriste fera le détour, même sous un soleil accablant, pour aller, sur un éperon rocheux, contempler les quelques murs rescapés d'un *burg*. Pourquoi ? Question d'identité historique, de mémoire culturelle. Mais nous n'avons jamais eu en Europe occidentale de cow-boys, ni d'Indiens, et certes pas de ces histoires de cow-boys-Indiens que nous ne cessions de singer (car nous identifiant fort) dans nos jeux de la cour de récréation, à la communale, dans les années cinquante.

On l'a vu, Emerson revendique une culture américaine, en place de l'européenne ressentie comme produit d'importation aux relents coloniaux, en tous cas inauthentique pour les conquérants des « grands espaces ». Cette culture américaine, elle est déjà bien présente dans les esprits, et surtout par le rêve de l'Ouest. D'ailleurs, bien des Européens viennent séjourner en Amérique mus par la seule aimantation du Wild West ; et pour n'en citer que quelques-uns : Robert-Louis Stevenson ; le prince Maximilien de Wied-Neuwied et son

peintre favori Karl Bodmer ; le peintre romantique de paysages, suisse allemand, Albert Bierstadt, qui produit, sur le motif, des toiles monumentales représentant les paysages grandioses de l'Ouest, comme la Platte River ou l'entrée du Yellowstone.

Et la légende des hommes de l'Ouest, dans ce cadre fascinant, se génère en l'espace de quelques années. Légende qui sort bien sûr de la réalité et qui y demeure bien ancrée, à savoir la liberté que donnent les grands espaces, la force et le courage nécessaires pour y survivre, le règne de la justice personnelle (car là où il n'y a pas de loi, à chacun de faire la sienne), et aussi une sorte de vérité intime, profonde, débarrassée de l'identification par classe et morale bourgeoises ; et c'est sous ce jour qu'il faut interpréter le rôle paradoxal joué par la prostituée au grand cœur, par exemple dans *La Chevauchée fantastique* de John Ford, mais aussi dans *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell.

Qu'on n'aille pas confondre naïveté — indispensable à la genèse du mythe — et stupidité ! Dès le dix-neuvième siècle, les regards lucides, les jugements très durs, ne manquent pas à propos de la réalité de la conquête de l'Ouest. C'est ainsi que l'un des plus brillants chroniqueurs européens à s'être rendu sur place à l'appel de la « fascination western » qui a gagné l'Europe dès le siècle des Lumières, le très britannique avocat et homme politique James Bryce écrit à la fin du dix-neuvième siècle un compte-rendu sévère, cependant teinté d'admiration, de la situation sur le « front de l'Ouest ». Bryce dénonce notamment la spéculation forcenée, la déplorable administration des villes, « des raffinements de malhonnêteté politique qu'on ne s'attendrait pas à trouver en forêt et dans la Prairie ». Et de souligner, dans son *American Commonwealth* (1888), la cupidité dévoratrice des pionniers, leurs ambitions sans frein, leur frénésie agressive en vue de parvenir à leurs fins, c'est-à-dire s'enrichir à tout prix. Cependant, James Bryce émet aussi ce jugement fasciné qui vaut la peine d'être retenu pour sa lucidité d'analyse : « L'Ouest est la partie la plus américaine des États-Unis » ; et parlant de la conquête : « C'est un phénomène sans aucun précédent dans l'Histoire, et qui ne se reproduira nulle part ailleurs. Vos descendants diront que vous avez vécu à l'âge d'or, et ils envieront ceux qui sont entrés les premiers dans cette nature silencieuse et magnifique. » Et Bryce annonce ainsi, de façon prophétique, l'école romanesque de Missoula, qui, aujourd'hui, avec Jim Harrison, Rick Bass, Thomas McGuane, Wallace Stegner, manifeste en littérature la nostalgie de l'Ouest sauvage et la tentative de se ressourcer dans ce qu'il en reste, tentative qui apparaît désespérée dans l'œuvre admirable de Cormac McCarthy, auteur de *Méridien de sang* ou encore du *Grand passage*.

Mais, donc, chez Bryce, dénonciation tempérée. Celle-ci est terrible dans *Un siècle de déshonneur* de Helen Hunt Jackson, livre de près de 400 pages dans lequel cette patricienne de l'Est énumère les traités passés avec les Indiens, qui furent tous foulés au pied par les Blancs. Une liste confondante, qui heurte certes, mais dont on étouffe les possibles résonances. C'est ici que va intervenir la littérature. Après *La Case de l'oncle Tom*, qui avait eu une influence déterminante dans le déclenchement de la guerre de Sécession par l'émotion générale que le roman avait suscité dans les États de l'Est, le *Ramona* d'Helen Hunt Jackson va focaliser à rebours, par son succès sentimental, sur le pamphlet et donc sur la cause indienne ; et ce sera la loi Dawes, votée par le Congrès en 1887 !

Roman d'amour que *Ramona*, histoire romantique d'une grande passion, entre une métisse et un Indien, passion persécutée par la société, mais aussi western dans la mesure où l'action se passe tout entière en Californie et met en présence un amant indien (songeons au Uncas du *Dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper), mais enfin roman de la fin d'un monde, celui de la vie raffinée dans les haciendas du Sud, vie déjà ruinée par le « yankisme » au moment où Helen Hunt Jackson écrit son roman.

Le succès, je l'ai dit, est énorme et entraîne une prise en considération par l'autorité fédérale d'*Un siècle de déshonneur*. Mais *Ramona* sera aussi un prototype essentiel de toute une part de la littérature western (*La Flèche brisée*, par exemple).

Remarquons au passage que l'on retrouve le même type d'histoire d'amour et surtout l'atmosphère élégante, raffinée, menacée, des haciendas, dans *Les Trappeurs de l'Arkansas* du Français Gustave Aymard. C'est que le genre littéraire western va non seulement gagner l'Europe, mais s'y trouver des écrivains. Dès la fin de la guerre de Sécession, Aymard ne se fait pas d'illusion quant au sort des Indiens. Il écrit en bas de page manuscrite des *Trappeurs de l'Arkansas* :

> Abolition de l'esclavage des Noirs. Mais la liberté des Peaux-Rouges, il n'en est jamais question. Les Américains, si philanthropes, préfèrent les exterminer. Qui trompe-t-on ?

et plus loin :

> Les Américains, en fait de Dieu, n'en connaissent qu'un seul : le Dieu dollar, qui de tout temps a été adoré par les pirates de toutes les contrées. Qu'on tire la conséquence !

Le mouvement western s'accélère et prend sa forme définitive. Il est des auteurs que je ne ferai que nommer, parce qu'ils sont, sinon bien, connus, et que ma démarche est de (re)découverte et non de ressassement ; ainsi de Washington Irving, de Mark Twain,

d'O. Henry. Mais Bret Harte, lui, il faut le convoquer, et il serait heureux qu'on puisse lire aujourd'hui son œuvre en traduction française. Bret Harte est un paradoxe vivant, lui qui fit le trimardeur dans l'Ouest en rêvant des élégances de l'Est. Après de multiples petits boulots et bien des errances, il devient journaliste en 1858 dans un canard de la baie de Humboldt. Comme journaliste, il aura pour collègue Mark Twain ; les deux hommes fraternisent avant de se détester cordialement. Harte se met à écrire des récits, et c'est le succès fulgurant, avec *La Chance de Roaring Camp*, dont l'action se situe dans un camp de chercheurs d'or. Une prostituée indienne vient accoucher dans ce coin perdu, elle meurt en couches ; les rudes mineurs adoptent l'enfant, qui devient la « chance » de Roaring Camp. C'est déchirant. L'enfant mourra noyé dans la rivière avec son plus fruste (mais c'est une grande âme) protecteur.

Dans un autre récit, de Bret Harte, un pionnier fait 80 kilomètres à cheval dans les tempêtes de neige, sous les attaques des « bandidos » ou « bandoleros », pour ramener à un pauvre enfant qui n'a jamais connu de Noël un cadeau. Ce serait mélo si ce n'était narré dur. Et l'on voit la lointaine, mais évidente corrélation, avec *Il faut sauver le soldat Ryan.*

Cependant, celui qui va fixer le genre, avec son personnage central de justicier de l'Ouest, c'est Owen Wister. En 1902 paraît son roman *Le Virginien*. Avec ce coup de maître, le cow-boy héroïque entre dans la littérature. Plus cavalier errant que vacher, d'ailleurs ; le Virginien, c'est le prototype de Shane, de Johnny Guitare, du Logan Cates de Louis Lamour, des cavaliers du ciné Alan Ladd, Gregory Peck, Kirk Douglas, Clint Eastwood (*Pale Rider*). Wister connaît bien l'Ouest et il l'aime. Et pourtant à l'origine c'est un homme cultivé de l'Est, très versé en musique classique (il joua même de ses compositions à Bayreuth devant Franz Liszt). À la suite d'une altération de santé, il fait un séjour dans le Wyoming. Coup de foudre. Wister reviendra sans cesse dans l'Ouest, s'initiera à la vie de cow-boy, dormira à la belle étoile parmi les renâclements des chevaux. Il écrit : « Je commence à me sentir comme un animal et non plus seulement comme un foutu cerveau. » Phrase que je prends à mon compte chaque fois que j'accède à la haute montagne. Et il écrit *Le Virginien*. C'est le nom du héros ; on ne sait rien de plus de cet homme taciturne ; seulement qu'il vient d'ailleurs et qu'il peut à tout moment repartir. Les grands espaces, toujours. Ici, l'homme s'identifie par ses actes et par rien d'autre. Dès la première page du roman, le voici tel qu'en lui-même :

> Je remarquai un homme assis sur la haute porte du corral. Je le vis descendre. Son corps ondulait avec l'aisance et la souplesse du

> tigre, comme si ses muscles lui coulaient sous la peau. Les autres avaient déjà tous fait tournoyer leur lasso, certains même à hauteur de l'épaule. Je ne voyais son bras ni s'élever, ni remuer. Sans doute tenait-il son lasso très bas, sur le côté de la jambe. Mais je vis soudain la boucle, pareille au serpent qui se jette sur sa proie, s'allonger de toute sa longueur et s'abattre avec précision ; le tour était joué... Capturé et soumis, le cheval entra dans le corral comme un pénitent qui va à confesse.

Le succès est énorme et de longue durée. Nous sommes maintenant au vingtième siècle. Dans les années septante, la télévision diffuse une série *Le Virginien*, excellente, interminable, qu'en compagnie de mes fils je suivais religieusement. En fait, le vingtième siècle est l'âge d'or du western, alors que ce monde de l'Ouest a déjà très largement disparu. Romans et films vont pulluler. Après la guerre de quarante, il ne se passe pas une semaine sans que sorte sur les écrans un nouveau western. Salle comble. Je me souviens, dans un ciné de quartier de la chaussée de Louvain, d'une séance *Les Sept Mercenaires* de John Sturges. La salle, pleine à craquer, était électrisée d'enthousiasme.

Une parenthèse.

La femme dans le récit western, fille de pionnier, chanteuse de saloon, entraîneuse au grand cœur, est bien présente, et dès *Le Virginien*. Elle est le cadeau, la prime, la récompense finale du justicier. Songeons à *Rivière sans retour*, ce chef-d'œuvre d'Otto Preminger. Et de même, à la fin du *Puits de la dernière chance* de Louis Lamour, le père de la jolie fille surgit et du haut de son cheval, considérant Logan Cates qui vient d'abattre le « mauvais » :

> Kimbrough paraissait très sûr de lui.
>
> – Qu'allez-vous faire, Cates, quand je mettrai la main à mon pistolet ?
>
> C'est alors qu'ils entendirent les chevaux. Il y eut un martèlement de sabots, et quelqu'un les héla d'une voix forte.
>
> Kimbrough tira son pistolet, et Logan Cates le tua.
>
> Ce fut aussi simple et aussi rapide que cela. Cates tira avant que Kimbrough ait pu lever son pistolet. Sa première balle l'interrompit à mi-chemin, et la deuxième lui perfora les poumons de part en part. Grant s'abattit lourdement, la tête la première, tandis que son pistolet volait hors de portée. Il tenta de se relever dans un effort presque spasmodique, puis retomba et roula sur lui-même...
>
> – Vous... vous m'avez battu, Cates. Vous m'avez battu.
>
> Logan Cates baissa les yeux.
>
> – Désolé, Kimbrough. Vous auriez dû mieux savoir. Je faisais cela quand j'avais seize ans.
>
> Grant Kimbrough tenta de parler, puis ses muscles se relâchèrent lentement. Il était mort...
>
> Les cavaliers descendirent la piste et s'arrêtèrent devant la

clairière. Logan Cates leva les yeux et sut tout de suite que le gros homme aux cheveux gris était Jim Fair.

– Qui êtes vous ? gronda la voix de Fair.

Une voix dure, autoritaire.

– Je suis Logan Cates, répliqua-t-il d'un ton bref. Je suis l'homme qui épouse votre fille.

Jim Fair le fixait, les yeux durs.

– Parfait. Montez à cheval et sortons d'ici.

Fair regarda furtivement Jennifer :

– Ça va bien, Jennifer ?

– Je vais très bien, papa, mais je veux retourner chez nous.

Fair eut un brusque mouvement de tête vers Cates :

– C'est lui ton homme ?

– C'est lui.

– Tu me parais plus maligne qu'avant, dit Fair d'un ton sarcastique.

La qualité de cette présence, sa fonction profonde, montre que la femme est très respectée dans le récit western ; elle est l'idéal romanesque réalisé ; car elle existe, elle excelle à frire les œufs au bacon et elle est la compagne solide des mauvais moments. Et si elle apparaît comme la récompense du justicier, c'est comme une déesse antique qui couronne le front du héros avant de partager sa vie ; elle est idéale et non fictive. L'amour ici, c'est l'utopie réalisée.

Ça ne va pas durer. Alors que la happy end était de rigueur dans tous les westerns standards de l'après-deuxième guerre mondiale, le héros de *Pale Rider*, par exemple, s'en va seul. Il refuse la récompense qui s'offre. Et dans *Méridien de sang* de McCarthy, il n'y a plus une seule présence féminine. Diagnostic ? La fin du vingtième siècle voit la « libération » de la femme et l'anéantissement de son identité traditionnelle. La walkyrie est au musée. Ce qui reste, c'est une Scarlett O'Hara contemplant sa possession, sa terre, alors qu'elle a assassiné l'âme du capitaine Butler. Et dès lors, dans ce type de récit, la figure de la femme tend à s'effacer. Parce que le justicier ne peut plus la rêver. Mais dans le même mouvement, le justicier se trouve incapable d'assumer sa propre identité. La justice passait par le regard de la femme.

Poursuivons par l'évocation de certains grands romans western du vingtième siècle.

Shane de Jack Schaefer, paraît en 1949 ; sous-titré « L'homme des vallées perdues ». En gros, c'est l'histoire d'un « gunfighter » qui a renoncé à la violence, mais qui va reprendre son revolver pour défendre de sympathiques fermiers (les parents du petit narrateur) contre les agressions d'un puissant et méchant éleveur de bétail.

S'imaginer qu'un roman western est une suite de coups de feu avec avalanche de cadavres constitue une vision superficielle.

Dans *Shane*, il y a sur près de deux cent cinquante pages cinq coups de feu. L'arme, si elle est au ceinturon du héros aussi mythique qu'Excalibur, n'irradie que tant qu'elle reste dans son étui. La pétarade détruit le suspens, et le mythe, aussi sûrement que les apparitions horrifiques du *gore* annule l'angoisse. Hitchcock le savait bien.

Le trait de génie chez Schaefer est de tout rapporter par le regard d'un gosse de l'Ouest profond. Dès le premier paragraphe, le héros apparaît, venant de nulle part, allant on ne sait où, un déraciné beau et redoutable qui semble déjà appartenir à un temps perdu, celui des grands espaces sans clôtures. Le voici, tel qu'il surgit aux yeux subjugués de Jo Starret, ce gosse qui va l'idolâtrer.

> Il arriva dans notre vallée au cours de l'été de 1889. J'étais alors tout gamin et ma tête affleurait à peine le haut des ridelles de la vieille charrette de mon père. Juché sur la barrière de notre modeste corral, je me prélassais au soleil de cette fin d'après-midi quand je l'aperçus qui chevauchait dans le lointain, là où, quittant la plaine, la piste faisait un coude pour remonter notre vallée.
>
> Bien qu'il fût encore à plusieurs milles de distance, je le voyais distinctement dans l'air limpide de nos hautes terres du Wyoming. Rien à première vue ne le distinguait de ces cavaliers solitaires poussant de temps à autre jusqu'aux quelques baraquements qui constituaient notre ville. Puis je vis deux cow-boys le croiser au petit trot et s'arrêter pour le suivre des yeux durant un long moment. [...]
>
> Il n'était guère plus grand que la moyenne, et presque fluet. À côté de mon père et de sa puissante carrure, il serait apparu bien frêle. Je discernais pourtant de l'endurance dans les lignes anguleuses de sa silhouette, une force tranquille dans cette façon qu'il avait de compenser machinalement et sans effort les mouvements de sa monture fatiguée.
>
> Son visage, rasé de frais, était maigre et dur, recuit par le soleil depuis le front haut jusqu'au menton effilé. À l'ombre de son chapeau, on aurait dit qu'il avait les yeux clos. Mais je vis, quand il fut plus près, qu'en fait une expression de vigilance lui maintenait les sourcils continuellement froncés. Ses yeux étaient sans cesse en mouvement ; il enregistrait chaque détail, rien ne lui échappait. Lorsque je notai cela, et bien qu'il fît grand soleil, un frisson me parcourut subitement, frisson que je n'aurais su expliquer.
>
> Il chevauchait sans peine, bien posé en selle et prenant paresseusement appui sur ses étriers. Cependant, cette aisance même suggérait une espèce de tension. C'était le jeu facile et bien huilé d'un ressort prêt à se détendre, d'un piège prêt à se refermer.

Ce début de roman est exemplaire. Et ainsi en est-il de l'entrée en matière du *Puits de la dernière chance* (1957) de Louis Lamour. On voit dans cette première vision du personnage central, non seulement les traits spécifiques du héros de western, à savoir la solitude, la

force, la bravoure, l'habileté au combat (vertus qui étaient déjà celles de Roland, mais Roland n'est pas seul, et si Lancelot l'est, il a derrière lui et qui le porte un code de l'honneur bien vivant et représenté), mais aussi toute une vision « existentialiste » de l'homme, à savoir que ce sont nos actes qui nous définissent. Dans ce type de récit, qui se veut efficace, direct, l'analyse psychologique n'a pas place, ce qui ne veut pas dire qu'on soit en présence de marionnettes. Logan Cates existe bel et bien, avec un riche passé existentiel, avec la générosité, la compassion, l'abnégation. Il sera seul contre des adversaires nombreux et redoutables. Mais d'entrée de livre, on comprend qu'il est de taille.

> La nuit dernière, il avait fait halte dans les Gunsight Hills pour y camper en terrain sec, car d'autres voyageurs l'avaient sans doute précédé au trou d'eau et il jugeait préférable d'éviter leur compagnie. À l'aube, il descendit des collines et souleva quelques nuages de poussière en s'enfonçant vers l'ouest en direction de Yuma Crossing.
>
> Logan Cates avait le même aspect que le désert qui l'environnait : brun et sec, avec des cheveux noirs et raides surmontant un visage triangulaire osseux, les traits tirés, la peau hâlée par le soleil. Ses yeux, rétrécis à force de se plisser sous la morsure du vent et du soleil, étaient d'un vert et d'un froid qui incitaient quiconque à réfléchir avant de les regarder une seconde fois.
>
> C'était un homme de haute stature, large d'épaules et mince de taille et de hanche, un homme à l'allure souple et sans rien de cette gaucherie qui caractérise généralement un cavalier à pied. Il avait la démarche d'un chasseur, d'un chasseur ayant beaucoup chassé, et les hommes en particulier.
>
> [...]
>
> Logan Cates était un homme sans illusions, sans fortune, sans foyer ni destination. Ses parents étaient morts du choléra quand il n'avait que quatorze ans et, au cours des dix-huit années qui avaient suivi, il avait conduit un train de marchandises, fait le piqueur de bœufs, chassé le bison, convoyé deux fois le bétail sur la piste allant du Texas au Kansas, servi d'éclaireur à l'armée et essuyé des balles en maintes occasions. À deux reprises également, il avait été marshal de villes-champignons, mais pour de brèves périodes. Il avait vécu sans plan, suivant la direction des oreilles de son cheval et affrontant les problèmes quotidiens au fur et à mesure qu'ils se présentaient.

Et citons encore Roy Chanslor et son roman *Johnny Guitare* de 1953, mis superbement en scène par Nicholas Ray (avec Joan Crawford et Sterling Hayden). Un roman crépusculaire déjà, qui a des allures de tragédie grecque.

Et Elliott Arnold qui, lui, ne masque ni la bassesse, ni l'horreur, dans *La Flèche brisée* (1947) et le *Temps des gringos* (1953), dont le héros est qualifié par Thierry Chevrier de « citoyen du rêve du grand désert ».

Shane, l'homme des vallées perdues : titre noble et déchirant. Le rêve toujours, qui s'éloigne.

> – Un homme est ce qu'il est, Bob, et on ne peut pas briser le moule. J'ai essayé et j'ai échoué. Mais je suppose que cela faisait partie de la donne quand j'ai vu sur ma route un gosse plein de taches de rousseur assis sur une barrière, avec derrière lui un homme digne de ce nom, le genre d'homme qui l'aidera et lui offrira les chances auxquelles un autre gosse n'a jamais eu droit.
>
> – Bon sang, Shane, mais qu'est-ce qui t'empêche de… ?
>
> – Quand on a tué, Bob, on ne peut plus revenir en arrière. Qu'on ait été dans son droit ou dans son tort, on reste marqué à jamais. Maintenant, c'est à toi de jouer. Va-t'en retrouver tes parents. Deviens fort et droit, et prends bien soin d'eux.
>
> – Oui, Shane.
>
> – Il y a encore une chose que je peux faire pour eux.
>
> Je sentis le cheval s'écarter. Shane avait le regard tourné vers la plaine et sa monture obéissait à l'ordre silencieux transmis par les rênes. Shane s'en allait et je savais que rien ne pourrait le retenir. Le grand cheval, placide et puissant, adoptait déjà l'allure soutenue qui l'avait naguère amené dans notre vallée. L'homme et la bête n'étaient plus qu'une forme sombre, déjà sortie du halo de lumière.
>
> Shane s'éloignait peu à peu sous le clair de lune. Enfermé dans ma solitude, je le regardai longtemps chevaucher vers l'endroit où la route s'incurvait à l'ouvert de la vallée. Il y avait du monde derrière moi sur la galerie, mais je n'avais d'yeux que pour cette forme minuscule et indistincte. Un nuage vint masquer la lune. La chère silhouette se fondit dans la pénombre générale ; je ne la voyais plus. Puis la lune reparut et la route ne fut plus qu'un mince ruban qui courait jusqu'à l'horizon. Le cavalier avait disparu.
>
> Je me laissai tomber sur les marches, la tête dans les bras pour cacher mes larmes. Les vociférations de ceux qui traînaient sur la galerie n'étaient que des bruits dépourvus de signification dans un monde triste et sans attrait.

Le roman américain parle d'une utopie dérobée. C'est pourquoi il est, d'une certaine façon, toujours collectif : la compensation d'un songe manqué. Mais non pas perdu ! Et c'est dans cette optique qu'il faut lire Cormac McCarthy, un géant contemporain. Édité certes. Mais méconnu, en ce sens qu'il n'occupe pas la place de première importance à laquelle il a droit. Je rappelle ses œuvres essentielles : *Méridien de sang* (western crépusculaire), *Le Grand Passage*, *De si beaux chevaux*. Chez McCarthy se rejoignent le Bien et le Mal, dans une vision nietzschéenne (mais à l'américaine). On trouve dans chacun de ses romans l'amour de la nature — surtout l'amour des chevaux, mais aussi des loups (la sauvagerie) ; ainsi, dans *Le Grand Passage*, avec la scène déchirante de la mort de la louve, massacrée sous les yeux du cavalier (*the lonesome cow boy*) qui l'avait recueillie. Et c'est là que surgit le Mal. Certains — beaucoup — veulent la mort de la louve, son supplice, par plaisir, pour s'amuser. Dès lors, le cavalier solitaire est marginalisé, et

impuissant ; et ne pourra que recueillir pieusement un cadavre, celui de la louve suppliciée.

Œuvre terrible, parce qu'elle va bien au-delà de notre usuelle distinction du Bien et du Mal, parce qu'elle montre que la foi en l'humanité bonne est un leurre grotesque et une folle, ô combien la seule, utopie, et que le Bien ne triomphe que s'il détient la force ! Encore faut-il qu'il y ait un Bien ! et qu'il y ait des hommes.

Œuvre épique, hautement et ténébreusement, que celle de Cormac McCarthy. Et désespérée. Car le western est mort ; notre cavalier tente, tant que faire se peut, d'éviter les bagnoles ! Et il est pur et perdant, alors que le personnage de *Shane* ou de *Pale Rider* s'en va justice faite. Ici la justice n'est pas faite. La médiocrité — le Mal — a triomphé.

Œuvre crépusculaire. Aucune autre ne rend compte avec cette force et cette netteté de la fin que représente notre commencement. L'épopée de notre XXe-XXIe siècle ne peut être qu'amère. McCarthy l'éprouve bien, il fait de ses cavaliers des justiciers sans justice.

Avec *Méridien de sang* se compose une fiction absurde (première phrase : « Here is the child » ; c'est dire que tout le roman est né de l'imagination de l'écrivain), fiction cependant hyperréaliste, mais d'une réalité à ce point révolue qu'elle reparaît fictive. Un poème épique, mais plus désespéré que glorieux dans son isolement d'extraterrestre, dans sa violence, dans sa totale absence de morale (qui sont les bons ? les mauvais ?).

Au Wild West irrémédiablement perdu, McCarthy reconstitue la sauvagerie d'au-delà du Bien et du Mal. Amalgamant les deux pôles moraux en un météore de superbe violence, le roman *Méridien de sang* a des allures chatoyantes et exaltées d'un opéra d'un Verdi déjanté copinant avec Shakespeare, celui d'*Hamlet*, du *Roi Lear*, de *Richard III*. Ce qu'on peut dire : c'est beau comme le sang du massacre sur le sable. Le sable boit le sang. Il ne reste rien. L'épopée du roman-poème aura passé comme un souffle, Dieu et Satan soufflaient ensemble.

Et c'est en somme comme si McCarthy, avec *Méridien*, disait à son public : « Lisez et comprenez, le rêve est fini et le voici tel désormais qu'il se rêve. » Autrement dit, la réalité utopique des U.S.A., c'est désormais l'hyper-réalisateur phantasmatique du Vietnam, du 11 septembre, de l'Afghanistan, de l'Irak.

On aura compris que dans l'optique du parcours western, je confère à cette œuvre subjuguante à la fois le rôle du barde, du fossoyeur et du prophète ! Cela tient du miracle, c'est simplement un immense

talent. Dès la première page de *Méridien de sang*, la Bête de saint Jean, renommée « Cthulhu » par Lovecraft, est sortie de la mer pétrifiée. Elle règne désormais, du haut de son immonde panse, de son discours visqueux, de ses cent mille tubercules à décerveler. Shane et Pale Rider se sont éloignés, leur ère est close. Alors, peut-être le retour de saint Georges ? ou celui d'Aragorn et de Gandalf unis par Sauron ?

Et quand on croit que c'en est fini. Voici que vient de paraître chez Denoël, collection « Lunes d'encre », un roman de 1991 du grand classique de la S.F. Richard Matheson, l'auteur de *Je suis une légende*. Quel rapport ? C'est la biographie romancée (de façon magistrale) d'un « gunfighter », Clay Halser, figure emblématique de tous les Wyatt Earp et Shane de l'Ouest perdu à retrouver. Biographie imaginaire passionnante et amère. Car il y a démythification de la légende, mais la légende est là, qui survit, qui pulse au-delà de toutes les désillusions. Clay, devenu, de notoriété journalistique, un héros, finit dans l'angoisse, la peur panique, le dégoût de soi. Mais c'est Clay. Il a existé, il est, agonisant pitoyable, le rêve élevé qu'il tenta d'incarner.

Œuvre magistrale, paradoxale, qui invite à méditer : que sommes-nous ? et que voulions-nous être ?

Le western, c'est, peut-être, le silence. Quelque chose d'oublié. Il y a, dans l'écriture comme dans le cinéma — autre écriture —, un poids, une légèreté de silence. Comment ne pas songer à la chanson — autre inculture — de Simon et Garfunkel ? Un silence que nos sociétés si polluées de déclarations — pseudo-informations ont oublié.

Le western, sous-littérature. Certes, comme le polar, comme la S.F., comme tout ce qui a exalté le lecteur ; exalter, mais on n'en est plus là ! Alors, où en êtes-vous ?

La Bataille littéraire (1919-1924) ou aspirations et déceptions d'un après-guerre

Communication de M. Paul DELSEMME
à la séance mensuelle du 8 novembre 2003

Consultant il n'y a guère, à la Réserve précieuse des bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, la collection de *La Bataille littéraire*, j'ai éprouvé l'étrange impression que cette revue m'entraînait dans la spirale de mes souvenirs les plus anciens. Lorsque son premier numéro parut le 23 janvier 1919, j'allais avoir six ans la semaine suivante et mon père, dont j'avais contemplé la photo durant des années, venait de rentrer en Belgique, son internement en Suisse à partir de 1916, comme prisonnier de guerre gravement malade, ayant retardé son rapatriement. Le 2 octobre, date du numéro 36 de l'hebdomadaire, j'étais à Pontarlier où mon père s'engageait aventureusement dans une nouvelle carrière, à proximité du pays helvétique dont il avait la nostalgie. Élève de la section préparatoire du lycée de Pontarlier, auquel on associera plus tard le nom de Léon Deubel, le poète maudit, j'étais traité par l'institutrice comme l'ambassadeur d'une nation héroïque. C'est ce que je sentais confusément quand elle me prédisait un brillant avenir à la seule vue des bâtonnets que je traçais sous sa direction. Les histoires belges qui avaient alors la faveur des Français étaient tout imprégnées de l'admiration qu'avait inspirée la défense des forts de Liège et la bataille de l'Yser. En d'autres temps, on entendrait des histoires belges d'une autre sorte...

En février 1920, au moment où *La Bataille littéraire* se préparait à changer de format et de périodicité, je retournai en Belgique avec ma mère. Mes parents se séparaient, subissant le sort des nombreux couples que cinq années d'éloignement avaient désunis. Dans le train pour Bruxelles que ma mère et moi avions pris à Paris, deux soldats belges démobilisés nous faisaient face. D'où venaient-ils,

seize mois après la signature de l'armistice ? Il semblait que cette guerre, qu'on disait la der des ders, n'en finissait pas de finir. Les deux hommes s'exprimaient en français avec un fort accent bruxellois qui — je m'en souviens parfaitement — me fit chaud au cœur alors que j'avais acquis, paraît-il, ce que les Belges appellent l'accent français ; mais ce parler de terroir me confirmait que je rentrais au bercail.

Tandis que *La Bataille littéraire*, devenue mensuelle, se maintenait en vie jusqu'en 1924 et continuait à cultiver le souvenir des hommes et des évènements de la dernière guerre, la grande guerre, mon cercle familial, en ce début des années vingt, évoquait souvent la guerre future, inscrite d'ores et déjà parmi les fatalités inexorables, la guerre que l'Allemagne revancharde livrerait, tôt ou tard, aux vainqueurs de 1918 imprudemment assoupis. Je me vois encore écoutant, dans la pénombre des réunions vespérales, cette prophétie qui me terrorisait.

Que *La Bataille littéraire* ait provoqué quelques déclics dans ma mémoire profonde est un fait très secondaire, quasi négligeable ; mais je ne puis le dissocier totalement de l'intérêt que je porte à cette revue en tant qu'historien de la littérature.

La Bataille littéraire avait pour origine l'amitié qui s'était nouée avant août 1914 entre deux jeunes écrivains, Désiré-Joseph Debouck (connu à partir de 1921 sous le pseudonyme de Désiré-Joseph D'Orbaix) et Alix Pasquier (prénommé plus classiquement Alex après 1924). Ils s'étaient rencontrés à Bruxelles, au cœur d'une de ces soirées où artistes et gens de lettres discutent à perte de vue. Immédiatement, l'instituteur Debouck, catholique ardent, admirateur enthousiaste de Maurras, et l'avocat Pasquier, anticlérical, libre exaministe issu de l'Université libre de Bruxelles, avaient découvert leurs divergences profondes et irréductibles. Mais, comme le dira Pasquier, cette opposition ne les avait pas empêchés de contracter, dès ce soir-là, « une des plus grandes amitiés qui pût unir deux hommes[1] ».

Né le 17 juin 1889 à Thorembais-les-Béguines, autrefois un fief dépendant des seigneurs d'Orbaix (ou d'Orbais), Désiré-Joseph Debouck fit de ce nom un élégant pseudonyme. Fils d'instituteur rural et instituteur lui-même par vocation, il répondit bien avant 1919 à son autre vocation, celle de littérateur, en publiant dès 1909

1/ Alex Pasquier, *Heures de littérature en Belgique*, Paris, Édition Dutilleul, 1959, p. 142.

Contes wallons. Simples histoires de Hesbaye et, en 1911, *Vies agrestes*, un recueil qu'il réédita en 1913 avec des additions. Il s'instituait donc conteur du pays hesbignon comme Hubert Krains et Hubert Stiernet, mais en s'attachant plus qu'eux — « adversaires résolus de l'école du décor » — aux paysages, à la couleur des saisons, au spectacle des nuages. Ce conteur était un poète.

Né à Florennes le 29 août 1888, diplômé docteur en droit par l'Université libre de Bruxelles en 1911 et inscrit au barreau de Bruxelles, Alix Pasquier débuta dans la carrière des lettres en 1912 avec le roman *Une rédemption*, dont l'action bénéficie du relief que lui donne la description réaliste du cadre (le Bruxelles des années 1910) et des milieux (la bruyante société estudiantine et le cercle bigarré de l'intelligentsia). Le jeune avocat vouait à Edmond Picard une vénération encore perceptible dans l'essai qu'il lui consacra en 1945.

Les deux fondateurs de *La Bataille littéraire*[2] pensent qu'une renaissance intellectuelle et artistique s'impose au moment où la Belgique se relève de ses ruines et ils veulent qu'elle soit digne des souffrances que le peuple a endurées. Intitulé martialement « Premiers coups de canon » et signé « La Bataille littéraire », l'éditorial du premier numéro (23 janvier 1919) adopte le ton énergique des rénovateurs bien décidés à ne rien concéder aux timorés et aux rétrogrades.

> Les Pacifistes de la Pensée vont sourire ; les défaitistes de l'Art seront contre nous ; il y a un tas de braves gens parmi ceux qui se disent de lettres qui préfèrent une petite renommée et une vie placide à tous les combats. Peu nous chaut des génies fatigués, des faux maîtres qui se donnent de l'importance, à mesure que l'âge leur apporte un peu d'embonpoint ! Nous ouvrons une Bataille nouvelle ; c'est pour qu'elle pût avoir lieu avec toutes celles des esprits, que nos soldats ont fait l'autre, celle des corps ; qu'ils se sont couchés dans leur sol et dans leur sang ; maintenant qu'ils nous ont rapporté avec leurs uniformes kakhi et leurs chevrons rouges, le symbole sur eux d'une terre marquée par le sacrifice, c'est le moment de nous lever pour continuer leur tâche et tenter d'égaler leur héroïsme.
>
> Ohé ! donc, debout, ceux qui s'engagent à nous aider ! La Belgique a cessé d'être un petit pays. En même temps qu'on travaillera à sa reconstruction matérielle, il faut que jaillisse de ses ruines une efflorescence intellectuelle et morale digne des sacrifices que le Peuple a supportés. Du fond de leurs tombeaux, tous nos morts nous demandent autre chose que des villes réparées et des usines nouvelles. C'est par ses Arts, par sa Littérature surtout,

2/ La fonction de directeur qu'exercent conjointement Debouck et Pasquier ne figurera sous le titre du périodique qu'à partir du numéro 3 (6 février 1919).

> qu'une Nation s'assure dans le Monde une grandeur souveraine. Des milliers de héros nous ont légué l'héritage d'une gloire impérissable : tâchons de nous en montrer dignes, de n'en point paraître écrasés devant les siècles qui viendront.

Les rédacteurs de cet éditorial constatent qu'« une littérature de chefs de bureau » s'applique, depuis 1895, à étouffer l'esprit qui prévalait à l'époque de la Jeune Belgique. Avec les excellents poètes et les grands prosateurs qui ne manquent pas dans le pays, l'heure est venue de créer un véritable mouvement littéraire :

> Finies les aristocraties des petits cénacles, à bas les tours d'ivoire, les Parnasses inaccessibles, et, aussi, les smokings des aèdes de salons ! Nous ne sommes pas des « hors le siècle » ; nous voulons nous mêler aux hommes et aux choses de chaque jour, aux efforts des foules que nous écouterons vivre, c'est-à-dire souffrir et espérer. Nous nous inspirerons des faits autant que de nos idées et de nos émotions ; nous ferons passer dans nos écrits des frissons d'humble réalisme, nous démêlerons la beauté du labeur quotidien, et ainsi nous toucherons une existence dépouillée de ses parures et de ses mensonges...

Et le manifeste qui annonçait des coups de canon s'achève par des exclamations qui ont l'éclat d'une sonnerie de clairon :

> Luttons ensemble, bataillons ferme ! Le but est sacré. Malgré la Paix prochaine, la Guerre continue. Il y aura toujours, pour l'honneur du genre humain, des Apôtres qui se muent en soldats, aux jours d'orage, et des Poètes qui sont les frères des Chevaliers !

À l'intention de ceux qui n'ont pas reçu ce message, *La Bataille littéraire*, dans le numéro 7 (6 mars 1919), rappelle ses « buts de guerre » :

> Nous voulons avant tout attaquer de front l'indifférence légendaire du public belge à l'endroit de la littérature. Nous voulons que l'on comprenne l'importance des lettres de notre conscience nationale. Nous voulons que l'on sente le danger de l'apathie intellectuelle qui chloroformait avant la guerre les meilleures classes de la société. Nous voulons à cette heure de réveil, travailler à la reconstruction la plus urgente de toutes, celle de la moralité du pays — et seules les lettres peuvent s'y prêter. Nous voulons vénérer ceux qui sont restés nos maîtres ; nous voulons qu'ils soient honorés chez nous comme ils le sont à l'étranger. Nous voulons combattre pour une plus grande Belgique littéraire, nous voulons que la littérature de chez nous ne soit pas prisonnière de quelques salons et de quelques revues ; nous voulons que la foule écoute nos écrivains et que nos écrivains parlent à la foule. Nous voulons aider, par tous les moyens, cette nombreuse et intéressante jeunesse qui s'est adressée à nous dès la publication de notre premier numéro. Enfin, nous voulons qu'on n'oublie pas ceux à qui nous devons notre délivrance ; nous voulons qu'on admire leurs exploits, nous voulons célébrer pieusement ceux qui sont morts pour nous, nous

voulons dans nos œuvres leur tresser une couronne de reconnaissance et leur donner tout notre amour avec nos larmes et avec nos fleurs. Voilà ! Voilà la raison d'être de notre Bataille, voilà les quatorze points sur lesquels nous serions disposés à faire la paix...

Comment *La Bataille littéraire* organisa-t-elle son action durant sa première année, quand elle paraît chaque semaine sur feuille volante, format journal, modestement : deux pages au début, quatre pages à partir du 3 avril 1919 ? Je repère cinq opérations.

Pour mettre en lumière les personnalités belges qui se sont distinguées en différents domaines depuis le début du siècle et qui représentent les forces dont la nation a besoin au lendemain du cataclysme, l'hebdomadaire publie dans la quasi-totalité des numéros, sous la rubrique intitulée « Silhouette », une biographie signée généralement « Jean sans peur », le pseudonyme que se partage Debouck et Pasquier, et illustrée d'un portrait dessiné presque toujours par Franz Gailliard[3]. La collection des 47 numéros de la première année offre 43 de ces « silhouettes » (nommées deux fois « médaillons ») : vingt-six écrivains (parmi lesquels quatre morts, Max Waller, Camille Lemonnier, Prosper-Henri Devos, Emile Verhaeren), trois peintres, un compositeur, deux magistrats, deux médecins, trois hommes politiques et trois héros de la guerre. La francophilie régnante explique que trois Français prennent place dans cette galerie : deux écrivains (Nicolas Beauduin et Paul-Napoléon Roinard) et un homme politique, il est immense : c'est Georges Clémenceau[4].

Pour établir que ses collaborateurs se préparaient depuis longtemps à l'après-guerre, la revue publie en feuilleton les œuvres qu'ils ont conçues durant les années noires. Alix Pasquier occupe le rez-de-chaussée de vingt et un numéros avec *Petit Prince*, que lui a inspiré très heureusement son adolescence wallonne et que je préfère à ses romans de plus grande ambition, *La Conquête* (1926), *Le Vitrail en flammes* (1936), ou *Ailes de papillons* (1942). Il aura la bonne idée, en 1943, de faire éditer en volume ce *Petit Prince* plein de fraîcheur.

3/ Plusieurs de ces excellents dessins sont empruntés au *Livre des masques belges* (1911) de Maurice Gauchez.

4/ Voici la liste des « silhouettés », dans l'ordre chronologique de la publication : Louis Delattre, Willy Coppens, Albert Giraud, Jules Destrée, Henry Carton de Wiart, Antoine Depage, Maurice des Ombiaux, Hubert Krains, Hubert Stiernet, Auguste De Boeck, Henri Pirenne, Georges Virrès, Eugène Demolder, Edmond Glesener, Théodore Hauben, Prosper-Henri Devos, Louis Morichar, Jean Dominique, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Max Elskamp, le président Benoidt, Fierens-Gevaert, Camille Lemonnier, Grégoire Le Roy, Franz Gailliard, Valère Kinon, Franz Hellens, François André, Jean de Mot, Jacques François, Eugène Bacha, Horace Van Offel, George Garnir, Max Waller, le président Rolin, Armand Massonet, Paul Spaak, Fernand Severin, Georges Clémenceau, Georges Ramaekers, Nicolas Beauduin, Paul-Napoléon Roinard.

Fernand-Hubert Grimauty est l'auteur du feuilleton suivant, honoré à son tour de l'emplacement en bas de page, « La bataille de l'Yser », extrait de *Six mois de guerre en Belgique par un soldat belge*, récit ardent qui a circulé sous le manteau pendant la guerre. Zélé pourvoyeur de copie, Debouck sort de ses cartons vers et proses, des nouvelles, notamment *La Sentinelle*, qu'il joindra à son roman *Le Temps des coquelicots* (1926), des *Vies agrestes* inédites, complétant le recueil de 1913, et surtout, sous le titre « Le Bon Magister », quelques-unes des plus belles pages de son livre délicieux, *Le Don du maître*, publié en 1922 à Paris, aux éditions du Monde nouveau, et signé Désiré-Joseph D'Orbaix. Les lecteurs de *La Bataille littéraire* ont la primeur, le 24 avril 1919, des trois textes qui figureront immédiatement après le « liminaire » de l'édition parisienne, « La rue de l'école », « L'école », « La cour de l'école »[5]. Debouck-D'Orbaix était féru des *Histoires naturelles* de Jules Renard. Qu'il ait voulu s'en rapprocher dans *Le Don du maître* me paraît assez évident. Voici « La rue de l'école » :

> La rue qui mène à l'école monte comme la vie. Ses pavés font penser à des genoux de vieillards. Ainsi, les enfants apprennent qu'un soir ils ne seront plus jeunes.
>
> Presque tous, aux heures électriques de l'horloge, gravissent la pente. Ils disent : Je viens « du bas ». Ceux qui viennent « du haut », en courant comme des lièvres, arrivent toujours en retard. La rue s'impose en moraliste qui a construit une fable vraie avec des pierres.
>
> La rue de l'école, comme une grand'mère, conduit les marmots jusqu'au seuil. Et elle n'a pas assez de tous les yeux de verre de ses maisons pour regarder passer l'émerveillante ribambelle de ses joyeux petits enfants.
>
> Puis, entre ses trottoirs déserts, elle laisse errer son âme vide, et, pour tromper son ennui, détaille la ligne irrégulière qu'au soleil des pavés, dessinent les ombres des toitures.
>
> Chaque dimanche la remplit d'un étonnement triste : elle demeure là, regardant ses pierres balayées, sans comprendre pourquoi, s'étant faite si belle, les gosses l'abandonnent à sa solitude.

La publication d'œuvres inédites garantes de l'avenir est la deuxième opération que *La Bataille littéraire* réalise en exécution de son programme. La troisième consiste à unir écrivains belges et écrivains français par les liens d'une association étroite. Parmi la vingtaine de collaborateurs de la revue entre le 23 janvier et le

5/ À signaler que la revue avait déjà publié deux textes, « Pédagogie. Le gymnase » (le 20 février 1919) et « Pédagogie. Au maître d'école » (le 27 février 1919), qui occuperont les pages 28-34 et 117-127 du livre.

3 avril 1919, à savoir durant les dix premiers numéros, on relève trois Français de très bonne notoriété : Fernand Mazade (1863-1938), qui, avant Albert Samain et Fernand Gregh, a cultivé le sonnet de quinze vers, et qui assume la rubrique « Courrier de Paris », Charles Le Goffic (1863-1932), poète et romancier de sa Bretagne natale, mué en historien pour célébrer dans *Dixmude* (1915) l'épopée des fusiliers marins de l'amiral Ronarc'h, et Edmond Haraucourt (1856-1941), poète de *L'Espoir du monde* (1899), romancier et représentant d'un genre dont la vogue doit beaucoup à Edmond Rostand, le théâtre en vers.

Ensuite, plusieurs poètes français vont entendre l'appel de la publication bruxelloise, notamment Alfred Poizat, heureux adaptateur de la tragédie grecque, Louis Mandin, un proche de Paul Fort, Henry Muchart le parnassien de stricte obédience, Jean Royère le néo-symboliste qui a dirigé *La Phalange* de 1906 à 1914, et qui évolue vers une poétique qu'il appellera le « musicisme », Nicolas Beauduin selon qui le poème linéaire est d'un autre temps et qui préconise, au nom de la théorie du « synoptisme polyplan », des constructions typographiques exprimant le dynamisme du monde moderne...

Puisque Paris, le Paris « des esprits qui veillent », reconnaît *La Bataille littéraire*, Désiré-Joseph Debouck estime qu'elle est promise à un avenir merveilleux. Dans le numéro 34 (18 septembre 1919), il déclare :

> Elle sera le rendez-vous de rêves et de cœurs fraternels ; elle assurera de féconds échanges ; elle nous apportera ce pain intellectuel, pétri de Lumière française, qu'au lendemain de l'armistice nous demandions avant toute autre nourriture ! PARIS-BRUXELLES : voilà notre devise ; elle est assez large pour que s'en réclame le groupement de toutes les forces de l'esprit et du cœur.

Dès ce numéro 34, *La Bataille littéraire* abandonne le sous-titre « Journal des écrivains belges » qu'elle portait depuis le début et elle lui substitue le couple toponymique « Paris-Bruxelles » où le trait d'union revêt une évidente signification symbolique. Un comité de soutien composé de Pasquier, d'Omer De Vuyst, de Constant Burniaux, d'Armand Massonet et de quelques autres fidèles, se donne la mission d'élargir l'audience belge de la revue, tandis que Debouck, ayant obtenu un congé de la commune de Saint-Gilles où il exerce la fonction d'instituteur depuis 1908, s'installe à Paris et mettra à profit son engagement comme journaliste à *L'Intransigeant* et au *Matin* pour développer les relations littéraires franco-belges.

Le numéro 44 (4 décembre 1919), proclamant en première page et en gros caractères « À la France ! » couronne l'opération de rapprochement que *La Bataille littéraire* a menée avec une ardeur croissante.

À ce numéro qui doit faire date ont collaboré Debouck, Pasquier, Hubert Krains, Georges Marlow, Guillaume Van de Kerckhove, Fierens-Gevaert, Jules Leclercq, Franz Mahutte, Gaston-Denys Périer, Sander Pierron et Constant Burniaux.

Dans ce concert, c'est Pasquier qui entonne le grand chant d'amour : « France, c'est vers toi que monta le premier cri d'allégresse de notre Belgique délivrée. C'est ta gloire qui a éclaté dans nos triomphes, c'est ton amour qui a brûlé dans nos joies ; et en ces journées d'anniversaire, c'est toi que nous voulons acclamer encore, toi qui nous as donné les heures sublimes par quoi s'acheva magnifiquement notre martyre ! » Cette incantation, il l'achève en termes aussi vibrants :

> Et maintenant que le miracle est accompli, maintenant qu'avec tes puissants Alliés tu nous as rendu notre pays, comment trouverons-nous des mots assez enflammés pour te dire notre reconnaissance ? Longtemps, longtemps les vieillards de chez nous raconteront à leurs descendants ton courage et ta persévérance ; longtemps les soldats de nos armées diront leur fraternité avec tes incomparables guerriers ; longtemps les maîtres d'école apprendront à nos petits enfants à te dire merci... Mais tout cela suffira-t-il ? Sauras-tu par là quelle gratitude sans limite bat dans nos cœurs ? Sauras-tu combien nous t'aimons et t'admirons passionnément, ô Toi, noble Patrie qui nous fais vivre de ta civilisation grandiose, féconde Lumière qui dirige le monde, éternelle Initiatrice, ô France !

Pour Hubert Krains, le sort de la Belgique est lié indissociablement à celui de la France :

> L'Allemagne n'est plus aujourd'hui qu'un corps rongé de vermine, tandis que la France sort purifiée de la guerre et voit s'ouvrir devant elle une nouvelle et magnifique renaissance. Nul plus que nous, Belges, ne doit s'en réjouir, car la guerre nous a révélé aussi où sont nos amis et où se trouvent nos ennemis. Nous savons maintenant qu'aussi longtemps que la France vivra, nous vivrons, et que si la France venait à périr, c'en serait fait également, ce jour-là, de la Belgique. Mais la France ne périra pas...

La francophilie de Georges Marlow s'exprime sur un ton qui, avec le recul, peut aujourd'hui sembler plus juste :

> De la fantaisie de Perrault à l'angoisse de Pascal, en passant par Corneille, Racine et Montaigne, quels incomparables éléments pour l'éveil du goût, de l'imagination et de l'intelligence !
>
> Nous y puisons le miel de l'enfance, la lumière de la jeunesse et les vins généreux de la maturité.
>
> Sous l'égide de Pallas, nous pouvons alors entreprendre le mystérieux voyage à travers les contrées où traînent les grandes ombres de Chateaubriand et de Vigny, de Baudelaire et de Mallarmé.
>
> De ces nobles pays où les jardins et les bois, les montagnes et les vallées se confondent en pathétiques paysages, si nous rapportons quelque trouble, nous n'en resterons pas moins protégés par

> l'Immortelle et à la clarté de son regard, nous déjouerons sans peine les pièges des plus redoutables forêts.
>
> Car quel que soit le charme de leurs chansons, quelle que soit la puissance de leurs sortilèges, jamais les gnômes, souverains d'obscurs royaumes, n'affronteront sans péril le sourire toujours harmonieux de la lance toujours victorieuse de la Déesse.

La francophilie exaltée de *La Bataille littéraire* va de pair avec sa germanophobie absolue. C'est un phénomène général de l'époque. Quelque chose, cependant, ne laisse pas d'étonner. Alors que les crimes de l'Allemagne hitlérienne en 1939-1945 dépassent de loin en horreur les crimes de l'Allemagne impériale de 1914-1918, la première guerre mondiale a suscité une réaction anti-allemande bien plus violente, rejetant comme sacrilège toute idée de réconciliation et de pardon. Ce paradoxe est explicable. C'est un régime politique odieux que la *vox populi* accusait et condamnait en 1945, les Allemands avaient été les victimes eux aussi, du moins beaucoup d'entre eux. En 1918, c'est le peuple tout entier qui était déclaré coupable et jugé irrécupérable puisque lui-même se définissait par rapport au donné immuable de la race.

Dans le numéro 6 (27 février 1909), Gaston-Denys Périer constate que l'attirance du peuple allemand pour une littérature violente, cruelle, sadique, trahit la perversité de la nation qui se prétendait supérieure. La tare est profonde, dit-il dans la conclusion de son article :

> À la place des volumes de Goethe, Schopenhauer, Kant, Schiller, Lessing ou Klopstock, des traductions de Shakespeare, Hume, V. Hugo, Montaigne, Tourgenew ou Emerson, ne se rencontrent plus que les folles effusions passionnelles d'un Karl Bleibtreu et de toute sa séquelle d'imitateurs. L'adultère, le poignard, le vitriol, le vice dans ses variétés les plus hideuses sont les éléments et les accessoires chers à cette école, dont les productions obtiennent un succès immense.
>
> Semblables publications constituent une charge accablante à l'égard de la morale allemande. Il faut le répéter, ce n'est point la guerre qui en est responsable. La tare est profonde ; elle minait depuis longtemps l'organisation sociale en pays tudesque. Aussi, touchant du doigt la plaie, Eisner accusa, dans un discours adressé à ses électeurs munichois, la maladive brutalité des Allemands d'avoir causé leurs horribles massacres — sans excuse désormais devant l'histoire.

Ferdinand-Hubert Grimauty, relatant la bataille de l'Yser, dénonce (feuilleton du 28 août 1919) une autre caractéristique teutonne : l'absence de dignité dans la défaite. Cette pleutrerie, il l'a observée chez des soldats faits prisonniers à la suite d'une attaque foudroyante des zouaves :

> Ils se sentaient terrassés par une loi de la nature. Ils avaient baissé la tête, sans souffler, devant une force subite. Ils s'étaient aplatis au

> pied de cette force. Ils ne comprenaient pas que cette force vînt d'un élan de l'esprit, et d'une beauté. Ils se disaient que ces hommes si ardents, si irrésistibles dans la bataille, devaient être bien cruels dans la victoire. La force et la brutalité sont amalgamées irrémédiablement dans leur esprit. Ils craignaient que de tels hommes ne les écorchassent tout vifs, ou ne les mangeassent tout crus. L'idée de surhomme excluait pour eux l'idée d'humanité. Et ils se faisaient rampants, et ils bavaient de peur, comme devant des tigres. Ils sentaient cependant que les pires fauves ont une corde sensible. Et ils faisaient un geste horizontal à hauteur de leurs genoux, en ouvrant les cinq doigts de l'autre main. Ça voulait dire qu'ils avaient cinq enfants. Ils exagéraient le nombre de leurs petits, pour atteindre la pitié et augmenter leurs chances de vivre.
>
> – Ils ont tous cinq mioches pas plus hauts que le genou, dans ce pays-là...
>
> – La discipline, mon cher... Ils ont peut-être un règlement administratif là-dessus...
>
> [...]
>
> C'est ainsi que nous blaguons autour des prisonniers. Ça vaut mieux que des coups de crosse dans le dos et dans les jambes. Mais le dégoût nous prend vite, à les voir suer et trembloter, et refaire leur bas geste sacrilège, avec leurs cinq doigts épais de tueurs d'enfants peut-être...

La publication de témoignages de cette sorte répondait à l'intérêt de l'après-guerre pour les évènements de la guerre. C'était naturel. Mais la germanophobie qu'attisaient les mauvais souvenirs assombrissait l'avenir de la paix signée à Versailles le 28 juin 1919. C'était fatal, dramatiquement fatal[6].

À Paris et à Londres, cette journée du 28 juin a suscité un enthousiasme unanime. Rien de pareil à Bruxelles, constate Robert De Smet dans *La Bataille littéraire* du 13 juillet. Cette réserve ne l'étonne pas. La paix laisse en suspens trop de questions inquiétantes pour que le peuple belge, réaliste, l'ait fêtée comme il avait fêté l'armistice. Combien d'années s'écouleront-elles avant qu'on puisse tendre vers l'Est une main confiante ? De Smet répond : « La sombre et farouche emperière qui a régenté le monde pendant cinq ans et a courbé tout ce qui respire sous un spectre impitoyable, n'entend pas résigner sa puissance. Le fossé qui nous sépare de la Germanie est large et profond. Longtemps encore, il nous tiendra éloignés d'elle et ce n'est pas un traité de paix qui parviendra à le combler. »

6/ La germanophobie de l'époque relance l'idée de la solidarité latine. Un texte d'Edmond Haraucourt, « La gloire latine. Hymne aux sœurs d'Amérique » (numéro 4, 13 mars 1919), retentit comme un appel de mobilisation : « Sœurs latines, sœurs lointaines, salut à vous ! N'est-ce pas que la grande guerre, en divisant les hommes, a aussi rapproché les hommes ? Elle a contraint les peuples à savoir de quelle race ils sont. »

La Bataille littéraire s'est engagée à célébrer le sacrifice des morts pour la patrie. Cette opération — la quatrième qui m'apparaît dans le cadre de son programme — prend volontiers la forme lyrique des poèmes ou de la prose poétique. Les textes de cette nature-là sont nombreux. Je retiens le plus ancien, paru dans le numéro 2 (30 janvier 1919) : *Aux héros morts*, poème de Franz Ansel.

Ô vous tous qui, courant la sublime aventure,
Las du rêve stérile et des loisirs sans fruit,
Avez, de votre chair et de votre sang, construit
Les murs de marbre et d'or de la cité future ;

Vous tous qui, dédaignant les vulgaires amours
Et les plaisirs fangeux d'où l'âme sort flétrie,
Avez si simplement offert à la Patrie
Tout ce qui vous restait à vivre de beaux jours ;

Vous tous dont les bras forts et la bouche vermeille
Appelaient à l'envi l'étreinte et les baisers,
Et qui, seuls à présent pour jamais, reposez
Dans la terre où le chœur des héros morts sommeille ;

Peuple immense et sacré qui forgea l'avenir,
Ouvriers de bonheur dont nul ne sait le nombre,
Le moindre d'entre vous verra grandir son ombre
Dans le temple vivant de notre souvenir :

Car la claire cité que vous nous avez faite
Inscrira votre nom sur d'éclatants autels,
Et mêlera sans fin vos regrets immortels
À ses hymnes de deuil comme à ses chants de fête ;

Et lorsque nous suivrons ces mâles défilés
Dont la fière fanfare émeut toutes nos fibres,
Nous bénirons les morts qui, pour nous rendre libres,
Se sont évanouis sous les cieux étoilés...

Les proses de Constant Burniaux — par exemple *Ramscapelle* (n° 17, 15 mai 1919) ou *Vision* (n° 29, 10 août 1919) — évitent toute emphase. Leur sobriété contraste avec la grandiloquence de l'immédiat après-guerre.

L'écrivain Prosper-Henri Devos (1889-1914) est la figure centrale de l'hommage que *La Bataille littéraire* rend aux héros de la guerre. Dans la « Silhouette » qu'il lui consacre le 8 mai 1919, Jean sans peur dit trop sommairement : « tombé à Ramscapelle le 29 octobre 1914 et mort à Zevecote le 3 novembre de la même année. » En vérité, Devos, sous-lieutenant au 5e de ligne, a été fait prisonnier le 30 octobre à Ramscapelle (aujourd'hui Ramskapelle) au terme d'un combat désespéré et, atteint d'une balle perdue au moment où les Allemands le menaient derrière le front avec les survivants de sa compagnie, il a expiré à Zevecote (aujourd'hui Zevekote) dans la nuit du 2 au 3 novembre. Mais Jean sans peur ne se trompe en rien lorsqu'il fait l'éloge d'*Un Jacobin de l'an CVIII* (1910) et de

Monna Lisa (1911), deux œuvres exceptionnelles qui permettent de mesurer ce que les lettres belges ont perdu à la mort du lignard. Jean sans peur fait bien de signaler que la rédaction de *Monna Lisa* est antérieure à la rédaction d'*Un Jacobin*. Dès lors, il n'y a plus lieu de croire, pour s'en étonner, qu'un récit rectiligne, dénué de fioritures, parfois lapidaire, a précédé un roman touffu, allant dans tous les sens.

Devos est souvent évoqué. Désiré-Joseph Debouck s'est rendu au cimetière où l'écrivain et treize autres soldats belges ont été enterrés au milieu d'une centaine d'Allemands ; et ce pèlerinage lui a inspiré un beau texte : « Sur la tombe de Prosper-Henri Devos » (n° 17, 15 mai 1919). Dans dix numéros, entre le 22 mai et le 27 juillet 1919, la revue publie, sous le titre « D'un cahier de Prosper-Henri Devos », les idées et les jugements qu'il a recueillis chez différents auteurs et qu'il a regroupés selon les sujets : l'Homme, les Hommes, les Femmes, la Littérature et les Arts, la Science et la Religion, les Nations, les Lois, l'Amour idéal.

Passée sa première année d'existence, *La Bataille littéraire* continue à honorer l'écrivain en qui elle voit l'emblème de toutes les valeurs qu'elle prise et qu'elle prône. Le 25 février 1921, Albert Bailly décrit la forte personnalité de Devos, son condisciple à l'Athénée de Bruxelles et le brillant fondateur, en 1908, de la revue *La Belgique française*, qui s'engageait à défendre « l'individualité ainsi que les intérêts moraux, intellectuels et matériels de la race latine en Belgique, individualité et intérêts de jour en jour menacés par le pangermanisme en général et en particulier par les aspirations hégémoniques des Flamingants ». Le 25 septembre 1921, Albert Bailly relate la cérémonie émouvante du dimanche 18 septembre, les funérailles de Prosper-Henri Devos, quittant sa tombe de soldat en Flandre pour revenir à Anderlecht où il vécut, rêva et œuvra. Désiré-Joseph Debouck a dit de sa voix grave un poème qui exaltait l'évènement avec la sobriété d'un homme de goût :

> Je me souviens de l'humble tombe où tu dormais
> À Zevecote, dont le ciel sort de la mer ;
> Je revois l'aucuba sanglant qui distillait
> Les fruits de ton repos dans ton feuillage amer...

Dès décembre 1920, *La Bataille littéraire* a annoncé que, à l'initiative de ses deux directeurs, un comité s'est constitué pour ériger un monument à la mémoire de l'écrivain héros de la guerre. Le 25 février, elle publie déjà la liste des premiers souscripteurs. Dans le numéro de juillet-août 1922, elle rend compte de l'inauguration du monument à Anderlecht, le 9 juillet.

Une controverse au sujet d'Henri Barbusse et de son livre *Le Feu*,

Prix Goncourt 1916, se rattache à ce que *La Bataille littéraire* pense du devoir de mémoire à l'égard des martyrs de la guerre. Faut-il rappeler l'énorme succès de cette œuvre de Barbusse, *Le Feu. Journal d'une escouade* : 200 000 exemplaires en 1918, 350 000 en 1924, encore 441 000 en 1969[7] ?

L'immédiat après-guerre attend l'œuvre qui serait, pour les évènements de 1914-1918, l'équivalent d'une Iliade ou de *La Guerre et la Paix*. Émile Desprechins, dissertant sur « L'art de demain » (n° 6, 27 février 1919), fait observer que le poète épique n'est jamais de la même génération que le héros qu'il chante. « Cela explique, dit-il, pourquoi nous n'avons pas encore sous les yeux le poème panoramique de la guerre. Sans doute *Le Feu* de Barbusse en est-il un fragment. La grande œuvre viendra plus tard. Toutes les Iliades ont leur Homère. La nôtre aura le sien. »

Quinze jours plus tard, le 13 mars, Georges-Marie Rodrigue (pseudonyme de Georges-Marie Meurens) porte Barbusse au pinacle sans hésitation. Ayant lu dans un numéro des *Cahiers*, mensuel de littérature publié au front belge à partir de juin 1918, une analyse enthousiaste du *Feu* par le soldat Jean Hubaux, il déclare : « Je crois que Hubaux a raison quand il dit que *Le Feu* sera l'Iliade de la grande guerre, l'épopée du vingtième siècle. — Honneur à la France qui peut s'enorgueillir d'une telle gloire ! Tant pis pour Louis Piérard s'il ne l'a pas compris. »

Le 3 avril, *La Bataille littéraire* publie la longue lettre, datée du 30 mars, où Piérard se demande quel crime de lèse-barbussisme il a pu commettre. Il se rappelle avoir parlé du *Feu* dans une conférence à l'Université d'Amsterdam alors que l'ouvrage paraissait encore en feuilleton dans le journal *L'Œuvre* :

> J'ai dit que c'était, comme certains Zola, l'œuvre d'un puissant visionnaire, contenant des pages saisissantes, donnant une idée intense de l'horrible monotonie de la guerre de tranchées, dans les boues mouvantes, à quoi se virent condamnés les soldats-martyrs. Mais, comme à Zola, on peut reprocher à Barbusse une sorte de romantisme de l'horreur et de la laideur *seules*, une sorte de coup de pouce mélodramatique, un chiqué *en noir* qui ne vaut pas mieux que le chiqué en rose de M. René Bazin ou des patrouillotards de l'arrière. Il n'a vu qu'une face des choses. L'autre : le stoïcisme sublime, les beautés de l'âme humaine, le sourire parmi les larmes et le sang, lui échappe tout à fait.
>
> Barbusse trouve qu'il n'y a pas eu encore d'assez d'horreur et d'ignominie sous le ciel, pendant ces quatre années : il en remet.
>
> Au contraire, un livre comme *Vie des Martyrs*, ce chef-d'œuvre de Georges Duhamel, nous montre aussi puissamment que *Le Feu*, les horreurs de la guerre, mais avec une sobriété de moyens et

7/ Voir Jean Relinger, *Henri Barbusse, écrivain combattant*, Paris, P.U.F., 1994.

d'expression, une sorte de pudeur de l'esprit qu'on chercherait en vain dans Barbusse.

La revue s'attend à un débat. Il n'a pas lieu. Car c'est très incidemment qu'Horace Van Offel, dans *La Bataille littéraire*, livre son opinion sur Barbusse écrivain de la guerre. Le 3 octobre 1919, consacrant un article au Parisien André Blandin, dessinateur et chroniqueur étincelant[8], valeureux soldat de première ligne alors que son âge le mobilisait à l'arrière, Van Offel se pose une question : « Pourquoi ne veut-il pas nous écrire un livre de guerre ? Le vrai livre de guerre français ? Un Bourgogne, un Coignet avertis ? Quelque chose de net et sincère. Autre chose que les grotesques rodomontades à la d'Esparbès ou les noires jérémiades de ce brancardier triste et halluciné, Barbusse. »

La Bataille littéraire est évidemment attentive à ce qui se fait, se passe et se dit dans le monde des lettres belges ; elle suit l'actualité. Puisque j'ai cru bon de les numéroter, je dirai qu'il s'agit de son cinquième champ d'action.

Un fait d'actualité la touche directement, c'est la cherté du papier et des matières premières, c'est la crise qui frappe l'industrie du livre en Belgique comme en France, alors qu'on a cru à une reprise immédiate du rythme des publications après l'armistice. Chez nous, la sortie de presse du *Laurier* d'Albert Giraud le 7 juin 1919 est saluée comme un évènement. Les périodiques littéraires sont à la même enseigne. *Le Thyrse*, qui a publié le 22 novembre 1918 un numéro resté isolé, ne reparaît que le 15 avril 1919. La création de l'hebdomadaire *La Bataille littéraire* le 23 janvier est un exploit, favorisé, il est vrai, par le choix économique de la feuille volante et du papier ordinaire. *Demain littéraire et social*, dû à l'initiative d'Aimé Declercq et de Léon Chenoy, voit le jour également en janvier 1919, mais il n'est que mensuel. C'est la périodicité aussi des *Cahiers*, fondés au front belge en juin 1918 par Louis Boumal (mort peu de temps avant la fin des hostilités), Lucien Christophe et Marcel Paquot et dont la publication s'est poursuivie à Liège après l'armistice. Les revues de littérature que mentionne *La Bataille littéraire* au cours de sa première année d'existence sont toutes postérieures à janvier 1919 : *Au Volant* et *Hélianthe* (avril 1919), *La Jeunesse nouvelle* (mai 1919), *Études littéraires* (juin 1919).

En ce temps d'après-guerre où les soucis matériels font obstacle au relèvement de la littérature et découragent les volontés vacillantes, *La Bataille littéraire* ne cesse d'affirmer qu'il faut retrouver

8/ C'est un dessin d'André Blandin qui ornera de décembre 1920 au 25 février 1923 la première page de couverture de *La Bataille littéraire*, devenue mensuelle.

l'énergie de la génération à laquelle on doit le renouveau des lettres belges à la fin du vingtième siècle. Mais elle se garde de recommander qu'on mette ses pas dans les pas des maîtres de cette époque-là. Son attitude à l'égard de Camille Lemonnier est significative. Le 6 juillet 1919, Jean sans peur, qui lui consacre une « Silhouette », s'adresse à lui sur le ton de la harangue incantatoire : « Ô Maréchal des Lettres, j'ai voulu te faire ressurgir parmi nous ! À l'heure où le peuple entier appelle les Morts à son aide pour les tâches reprises, sois-nous propice de toute la puissance et de toute l'ardeur de ton souvenir. » Mais Alix Pasquier, le 25 septembre, déplore que Pierre Broodcoorens, dans *Le Sang rouge des Flamands*[9], se soit évertué à reproduire la vision épique de Lemonnier et ses particularités langagières ; il déclare sans ambages : « Broodcoorens ne peut continuer dans cette voie : ce n'est ni naturel ni possible. Un tel abandon d'une personnalité cependant bien existante ne peut pas durer. Il redeviendra lui-même. » En vérité, Pasquier estime que Lemonnier a cessé d'être un modèle valable. Il le dira clairement, sinon durement, le 25 janvier 1921, dans *La Bataille littéraire* devenue un mensuel paraissant en livraisons :

> Le roman belge, plus lyrique qu'analytique, avait un très pauvre contenu d'idées ; ainsi l'a voulu Lemonnier, dont les somptuosités verbales ont souvent été achetées au prix de la signification profonde de l'ouvrage. Les livres de Lemonnier sont, formellement, d'admirables œuvres d'art ; matériellement, elles n'ont pas d'intérêt, au point qu'un irrévérencieux les a comparées à des femmes très belles et très bêtes. Les thèses sociales qui sont vaguement indiquées dans le *Vent dans les Moulins* dénotent la verte ignorance philosophique de l'auteur.
>
> Au point de vue de la forme, aussi, on constate que l'idéal des écrivains belges a gravité vers d'autres horizons. L'influence parfois mauvaise de Lemonnier le cède à celle d'un classicisme bienfaisant. L'épouvantable maladie du néologisme entre pour une part — assez minime d'ailleurs — dans l'élaboration de la lexicologie prodigieuse que nous laissa Lemonnier. Chez Picard il est souvent d'une grande beauté verbale. Mais les successeurs de ces maîtres en ont fait un abus insupportable. La phrase elle-même, que Lemonnier avait intentionnellement disloquée en rejetant le verbe après les adverbes et les compléments circonstanciels, tomba plus tard dans l'obscurité, la prolixité et l'incorrection. En Belgique, où le langage n'est pas toujours pur, il y avait là un

9/ *Le Sang rouge des Flamands*, Préface d'Edouard Anseele, Bruxelles, Librairie moderne, coll. « Junior », s.d. L'ouvrage a été dédié à Marie et à Louise Lemonnier, à la date du 13 juin 1914. Jean-Marie Culot (*Bibliographie des Écrivains français de Belgique)* signale une traduction allemande par Johannes Schlaf en 1916. Il semble cependant que le volume de la Collection Junior n'a été mis en circulation qu'après la guerre.

> danger. On l'a vu aujourd'hui : les écrivains de notre jeune école se montrent plus respectueux de la grammaire et du dictionnaire, en même temps que plus simples et plus sobres[10].

Dans une motion du 3 avril 1919, le peintre Fernand Khnopff, a proposé à la Classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique d'offrir à des écrivains les fauteuils de quelques-uns de ses membres décédés puisque la Classe des lettres, constituée majoritairement d'historiens et de professeurs, ferme ses portes aux représentants éminents de l'art littéraire. Cette proposition inattendue, qui relance le vieux débat — les écrivains belges de langue française ont-ils besoin d'une académie ? —, suscite, dans le numéro du 17 avril, la réaction moqueuse et méprisante du chroniqueur qui signe « Le Caporal » :

> Nos fauteuils académiques sont tout naturellement faits pour des écrivains valétudinaires, qui achèvent leur carrière extra-littéraire en quelque retraite vénérable.
>
> Les écrivains bien en muscles et en sang n'ont, certes, pas de temps à perdre pour s'aller asseoir sur des coussins de velours et dépenser les heures précieuses de la vie en parlottes solennelles et superfétatoires.
>
> Dès lors, qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas de Section des lettres pures, à la dite Académie de Belgique, voilà ce qui ne nous chaut en aucune sorte.

Ce texte n'a pas échappé à Raymond Trousson retraçant l'histoire de l'Académie[11]. Émoustillée, *La Bataille littéraire* ouvre une enquête. Entre le 6 juillet et le 25 septembre, elle recueille neuf opinions. Elles émanent de Franz Mahutte, Louis Piérard, Frédéric Denis, Camille Mathy, Fernand-Hubert Grimauty, Gaston-Denys Périer, Alix Pasquier, Charles Conrardy, Georges Rens. Une académie des lettres ? Les voix hostiles ou sceptiques sont majoritaires. La pirouette de Louis Piérard a l'allure d'un sarcasme : « Nous avions déjà l'Académie culinaire et l'Académie de Coiffure. Va pour l'Académie des Lettres. Mais va-t-elle collaborer au dictionnaire de la langue française dans la mesure où Littré enregistrait précieusement certains wallonismes ou flandricismes, certaines étymologies wallonnes ou flamandes ? Hé ! hé, ce ne serait pas si bête… » Pasquier est le seul qui ait traité le sujet longuement, sous ses divers aspects[12].

Tout bien pesé, il est favorable au projet d'une académie littéraire. Elle contribuerait à secouer l'apathie légendaire des Belges à l'égard

10/ Alix Pasquier, « Les jeunes lettres françaises de Belgique », *La Bataille littéraire*, 25 janvier 1921, p. 17.

11/ Raymond Trousson, *Petite histoire de l'Académie*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999, p. 131.

12/ Alix Pasquier, « Notre enquête », *La Bataille littéraire*, 3 août 1919.

de la littérature. Comme on est en droit d'espérer qu'elle réunirait des personnalités de grande valeur, elle jouirait de l'autorité qu'il faut pour défendre des droits, réclamer des réformes, contrôler l'allocation des subsides, veiller à ce qu'ils récompensent le talent et rien d'autre. Il rejette l'idée, soutenue par Maurice Wilmotte, d'accueillir la littérature au sein de la Classe des beaux-arts de l'Académie thérésienne, comme si la littérature était la sœur, la sœur cadette, de la musique ou de la gravure ! En raison de ce qu'elle véhicule, la littérature est opposée au groupe entier des beaux-arts. D'aucuns mettent en doute qu'il soit possible de trouver trente hommes de lettres belges dignes de figurer dans une académie autonome ou dans une classe spéciale de l'Académie royale. Pasquier pulvérise cette objection en dressant la liste de trente académisables impeccables[13] ! « En voilà trente ! s'écrie-t-il. Et j'en oublie combien, qui devraient être cités ! »

Parmi ceux que Pasquier ne nomme pas, mais vers qui il avancerait volontiers un fauteuil académique, figure assurément Horace Van Offel, que *La Bataille littéraire* entoure d'une sorte de vénération. Après l'avoir « silhouetté » le 11 septembre 1919, elle lui consacre totalement le numéro du 27 novembre, hommage exceptionnel qu'elle justifie dans le propos liminaire :

> De tous les écrivains de sa génération, de tous nos prosateurs peut-être, Horace Van Offel apparaît comme le plus vrai, le plus puissant et le plus fécond. Trois qualités étonnamment réunies et qui se complètent de bien d'autres. Le romancier qu'édite Albin Michel, le conteur d'*Exelsior* et du *Matin*, le dramaturge et le journaliste auquel Bruxelles fit plus d'un succès ne doit pas, depuis qu'il s'affirme à Paris, demeurer en dehors de notre vie littéraire. D'autant plus que c'est comme Anversois que Van Offel se présente au public parisien. Ce que faisant, au lieu de renier ses origines ou de s'en excuser, comme il arriva pour plusieurs des nôtres établis en France, Van Offel travaille au rayonnement de nos Lettres, de Paris à travers le monde.
>
> On apercevra un jour les services qu'il nous aura rendus. En attendant, nous mettons en lumière les différents aspects d'un talent aimé. Par de simples extraits, nous montrons tour à tour le Van Offel conteur, le romancier, le journaliste, l'auteur dramatique, le fantaisiste...

Né à Anvers en 1878, issu d'une famille d'artistes, inscrit avant sa onzième année à l'Académie des beaux-arts de sa ville natale,

13/ Voici les trente noms, dans l'ordre alphabétique : Franz Ansel, Henry Carton de Wiart, Louis Delattre, Eugène Demolder, Arthur de Rudder, Maurice des Ombiaux, Jules Destrée, Georges Doutrepont, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Fierens-Gevaert, Valère Gille, Edmond Glesener, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Paul-Emile Janson, Hubert Krains, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Franz Mahutte, Octave Maus, Edmond Picard, Georges Rency, Fernand Severin, Hubert Stiernet, James Vandrunnen, Gustave Van Zype, Auguste Vierset, Georges Virrès.

puis élève à l'École moyenne, Horace Van Offel s'était engagé à quinze ans comme volontaire à l'école régimentaire du 6e de ligne. Qu'allait-il y chercher, ce jeune garçon dont l'esprit chimérique s'était grisé des récits merveilleux que prodiguait *Le Tour du Monde*, le fameux journal des voyages et des familles ? En l'absence de toute aventure exaltante, c'est la servitude militaire qu'il découvrit, une servitude sans grandeur, une servitude humiliante, conditionnée par le détestable système de remplacement. Il ressentit une révolte dont il lui fallut absolument se libérer. *Une armée de pauvres* parut à Anvers en 1905, un livre insolite, porteur d'un message bouleversant écrit dans une langue qui malmenait la syntaxe et le lexique. Le recueil de nouvelles, *Les Enfermés*, publié l'année suivante, confirma que cet écrivain débutant avait un don de conteur, mais qu'il utilisait un instrument tout à fait désaccordé.

Il se produisit alors le miracle d'une prise de conscience. Comprenant qu'il écrivait de manière barbare et poussé par l'ambition de donner forme littéraire et attrayante aux fruits de son imagination prodigieuse, Horace se mit à l'étude avec énergie et persévérance. En peu d'années, il se forgea un style à la fois direct et raffiné, dont on eut la révélation en 1912 lorsqu'il publia *Le Retour aux lumières*, recueil de récits réalistes, parmi lesquels *Une nuit de garde*, qui fit grande impression, troublante histoire d'un corps de garde durant une nuit d'hiver. Vinrent ensuite les œuvres, nombreuses, que le numéro du 27 novembre 1919 signalait à l'attention des lecteurs : *Une nuit de Shakespeare* (1913), comédie en trois actes, *L'Oiseau de paradis* (1917), *Le Don Juan ridicule* (1918), *Le Tatouage bleu* (1919), *Suzanne et son vieillard* (1919) et *L'Exaltation*, sur le point de paraître chez Albin Michel et dont la revue publiait un extrait[14]. Van Offel avait jusque-là situé ses fictions à l'époque contemporaine, avec le port d'Anvers et l'Escaut en arrière-plan. Par la suite, il donna libre cours à l'attirance qu'exerçaient sur lui les hommes, les choses et les évènements du passé : *Le Colonel de Saint-Edme* (1927), *Le Jongleur d'épée* (1930), *La Passion mexicaine* (1932), *Les Gueux de mer* (1936).

14/ À *La Bataille littéraire*, on tenait ce roman pour le sommet des écrits de Van Offel. À Paris, la critique allait être très laudative. Franc-Nohain déclara dans *L'Écho de Paris* : « ...Que de jolies notations, précieuses et colorées sur la vie flamande, le port et ses bouges, le cabaret du Pigeon Bleu, le jardin Zoologique. Et comme M. Van Offel comprend les Maîtres d'Anvers : Rubens et Van Dyck ! Les croquis que Walter (le héros du roman) a dessinés ici, de ses oncles et de ses tantes, tante Virginie, tante Henriette, l'orgueilleuse et insolente épouse de Pierre Muyssen, l'ingénieux huissier, et tante Louise, femme du beau Léon, le boulanger avantageux, — et la boutique-salon de tante Rosalie, imposante bouchère — cela a la couleur et la verve des maîtres flamands... J'ignore si Walter deviendra vraiment un grand peintre, mais M. Van Offel est un artiste de la plus rare qualité. »

Le dernier numéro de *La Bataille littéraire* sur feuille volante, le numéro 47 daté du 25 décembre 1919, clôturant la première année de la publication, annonça que la revue devenait mensuelle et paraîtrait dorénavant en fascicules de 48 pages, un format plus commode, souhaité par les abonnés. La première livraison de cette nouvelle série sortit en mars 1920.

Au cours de l'année 1920, l'organisation interne de la revue subit une modification qui résulte, en grande partie, du retour de Désiré-Joseph Debouck à Bruxelles. Le numéro d'août-septembre 1920 signale qu'Horace Van Offel représente la revue à Paris, que la direction à Bruxelles est toujours assurée par les deux fondateurs, Debouck et Pasquier, mais il est précisé que dorénavant il faut adresser à Debouck ce qui concerne la rédaction et à Albert Bailly, nommé secrétaire-administrateur, ce qui concerne l'administration.

Peu importe que la mention d'un représentant à Paris disparaisse dès décembre 1920, peu importe que des collaborateurs devenus particulièrement actifs, mais qui ne sont pas de la première heure — Albert Bailly, Herman Grégoire, Emile De Bongnie, Eugène Herdies, Fernand Rigot —, marquent de leur personnalité certaines chroniques, il demeure que les deux fondateurs, fidèles au poste jusqu'à l'extinction des feux et lumières, veilleront à ce que *La Bataille littéraire* conserve toujours comme objectifs principaux les missions qu'elle s'est données initialement.

Que D'Orbaix et Pasquier n'aient cessé d'être les maîtres du jeu, un simple calcul l'indique suffisamment. Sur les quelque douze cents articles et articulets insérés dans la revue entre le 23 janvier 1919 et juillet 1924, ils en ont signé 221[15]. Cette présence ininterrompue au titre de collaborateurs, allant de pair avec une direction littéraire et administrative exercée en permanence, explique que le contenu de la revue publiée en fascicules rappelle, dans ses grandes lignes, celui de la revue sur feuille volante. L'impression d'une différence tient uniquement à la différence de volume : articles et extraits plus larges, chroniques plus nombreuses et plus étoffées.

Faire connaître les écrivains belges en les publiant ou en rendant compte de leurs œuvres, est la première raison d'être de *La Bataille littéraire*. Passant de la feuille volante au fascicule, elle continue à

15/ Décompte : Debouck-D'Orbaix 116, Pasquier 69, Jean sans peur (pseudonyme partagé) 36. Un mémoire facilite ce genre de calcul : Carine Hautenne, *Table des matières de La Bataille littéraire (1919-1924)*. Mémoire pour l'obtention du titre de bibliothécaire-documentaliste gradué. Année académique 1987-1988, Institut d'enseignement supérieur social de l'État (Bruxelles). Un exemplaire est disponible à la Réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles.

faire une large place aux poètes. Il est révélateur que, s'étant engouée pour Franz Hellens — un peu moins toutefois que pour Van Offel —, elle lui prend un poème, *Travail* (numéro du 25 février 1921), très beau d'ailleurs, avant d'accueillir une nouvelle, *Le Voleur* (25 avril 1921), et les proses descriptives, *Notes prises d'une Lucarne* (25 juin et juillet août 1921). Georges Ramaekers, très prolifique, Pierre Bourgeois, Charles Conrardy, Marcel Loumaye, Paul Vanderborgt, présents dès la première année, reviennent souvent par la suite, lorsque, à leur tour et en participation variable, Henri Vandeputte, Gaston Pulings, Léon Chenoy, Gaston Heux, Edmond Vandercammen, Odilon-Jean Périer, Raymond Limbosch, Fernand Rigot, Thomas Braun, Mélot du Dy, Paul Neuhuys, Robert Goffin reçoivent l'hospitalité en tant que poètes. Il arrive que, sollicité sans doute, un maître de la glorieuse époque dépose un texte : Max Elskamp, ajoutant à son nom « de l'Académie des Lettres françaises », publie le 25 janvier 1921 un poème constitué de 21 distiques, *Gratitudes*, et Albert Mockel en décembre 1921 une prose intitulée *Le Pauvre*, dans le style des *Contes pour les enfants d'hier*.

Les prosateurs ne sont pas négligés : Van Offel occupe la place d'honneur, mais Georges Virrès, Franz Hellens, Constant Burniaux, Louis Piérard, Albert Bailly ne sont pas loin. Le nouveau format permet de publier des textes de plusieurs pages, des extraits d'une certaine longueur. Exemples : de Debouck-D'Orbaix, *Le Roman d'un sabotier* (mai 1920), *Les Galoches* (septembre 1922, extrait du *Don du maître*), des fragments du *Temps des coquelicots* (juin 1923) ; de Pasquier, *Les jeunes lettres françaises de Belgique* (25 janvier, 25 février, 25 mars, 25 mai 1921) ; de Fernand Crommelynck, un extrait des *Amants puérils*, sous le titre « Les Servantes » (juillet-août 1921). Mais il n'y a plus de publications en feuilleton telles qu'on pouvait les concevoir au temps où la revue se présentait comme un journal. Les « silhouettes » ont quasi disparu : je n'en ai relevé que quatre (le sculpteur Eugène Canneel, Arthur Daxhelet, Georges Rency, le Français Georges Polti).

Changeant de peau, *La Bataille littéraire* n'a pas changé de cœur. Elle renonce au sous-titre « Paris-Bruxelles », mais elle tient à rester un maillon solide de la chaîne d'union entre la Belgique et la France. Certes, il est décourageant que la quasi-totalité de ses collaborateurs français fassent défection au terme de la première année : Fernand Mazade dont la signature est apparue dix-neuf fois, Edmond Haraucourt, Charles Le Goffic, Émile Cottinet, Jean Royère, Alfred Poizat, Henry Muchart, Louis Mandin, Pierre Mille, Joachim Gasquet, Paul-Napoléon Roinard. Nicolas Beauduin, lui, ne s'est pas défilé. Il me semble qu'il faut s'en réjouir. C'est un

écrivain d'avant-garde. En 1911, en un temps où les cénacles parés d'un mot en isme fleurissaient, il a fondé l'école du Paroxysme, dont le manifeste a paru dans la revue qu'il dirigeait, *Les Rubriques nouvelles*. Le Paroxysme se présente comme une contestation cohérente, bien théorisée, du Symbolisme[16]. Poète doublé d'un penseur, Beauduin a porté un regard lucide sur ces années qui connaissaient la crise des valeurs symbolistes et où des mouvements comme le futurisme de Marinetti, l'unanimisme de Jules Romains, le simultanéisme de Martin-Barzun et le paroxysme de Beauduin ont préparé les esprits à ne pas trop s'étonner, plus tard, des singularités dadaïstes et surréalistes. Si *La Bataille littéraire* obtient la contribution, entre décembre 1919 et avril 1922, des Français Georges Jamati, Paul Jamati, Georges Polti, Georges Turpin, Marcello-Fabrice, Alexandre Mercereau, impliqués tous dans les mouvances modernistes, c'est, de toute évidence, à l'instigation de Beauduin. Il paraît dans la revue avec trois excellentes analyses, « La poésie nouvelle et Vicente Huidobro » (juin 1920), « La nouvelle génération littéraire » (25 novembre 1922) et « La poésie a-t-elle besoin d'une nouvelle technique ? » (20 avril 1923), et avec une dizaine de poèmes dont la mise en page applique le « Synoptisme polyplan » cher à l'auteur.

Cette technique titille D'Orbaix. Il en fait l'essai timidement dans la livraison d'octobre 1920 !

L'Accordéon

Oh ! oh ! l'accordéon est un crâne rouge
plein de musique par couplets ;
Sa face a des plis et des reflets
roses et violets
Et il chante — au fond du bouge
— il se lamente
et s'époumone en son soufflet !

Comme un aveugle seul,
un mendiant aux yeux fermés
tout ruisselants d'harmonie et de pitié,
l'Accordéon qui a sa voix
d'autrefois...
C'est peut-être la tête
occultement emprisonnée
d'un poète
évidemment décapité,

Un poète — ô merveille ! —
Qu'on force à rire — en le tirant par les oreilles !

16/ Voir Léon Somville, *Devanciers du Surréalisme*. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925, Genève, Droz, 1971.

Ce n'est pas à Beauduin qu'il faut attribuer la présence de René Ghil dans le numéro du 25 décembre 1919. Il tient l'instrumentation verbale pour une « plaisanterie » ! Est-il pour quelque chose dans la sympathique adhésion de Pascal Pia en septembre 1921 et de Marcel Arland en juillet 1922 ? Je n'ai pas de réponse.

En janvier 1923, la revue s'est donné un Groupe d'action réunissant Berthe Mertens, Emile De Bongnie, Herman Grégoire, Alix Pasquier, Philarète, Albert Bailly, Fernand Rigot, D'Orbaix. En janvier 1924, pour élargir sa sphère d'activité, elle adjoint à ce groupe belge un Groupe d'action français dont font partie deux auteurs dramatiques André Obey et Simon Gantillon, le journaliste et talentueux homme de lettres Pierre Seize, le poète et cinéaste Léon Moussinac et l'écrivaine Claude Chauvière. L'annonce de cette fondation s'accompagne d'un commentaire anonyme qui révèle à mots couverts un refroidissement du grand enthousiasme de 1919, une moindre confiance dans l'avenir de la littérature belge :

> Pour ceux de nos lecteurs qui se seraient émus de nous voir proclamer ici avec constance la nécessité d'une discipline française, faite d'une nette suprématie de la conscience et de l'intelligence sur la passion et le désordre exagéré du sentiment, nous saisissons cette occasion d'avouer ingénument que nous ne prétendons pas par là qu'une telle discipline, ni que les productions esthétiques et littéraires françaises soient, en elles-mêmes et dans l'Absolu, supérieures nécessairement à toutes autres. Mais que, témoins des ravages que fait chez nous, parmi tant d'artistes naturellement doués, le mépris systématique de toute discipline esthétique et technique, nous y voyons comme seul remède spécifique, comme seul contre-poids pouvant ramener l'équilibre, une telle doctrine appuyée de ses meilleurs exemples.
>
> Et l'on s'étonnera moins, par la suite, de voir peut-être nos collaborateurs français se réclamer ici, par un juste retour, des nécessités d'une inspiration solide et nourrie, et appliquer à plus d'un artiste ou écrivain français trop confiant dans la toute-puissance de la seule technique, le réactif du généreux tempérament, flamand ou wallon, de chez nous.

En vérité, le fait que tant d'auteurs belges peuvent être accusés de mépriser « toute discipline esthétique et technique » constitue sans doute la déception la plus pénible qu'on éprouve dans le cercle des responsables de la revue. C'est ce que disent, depuis tout un temps déjà, quelques collaborateurs dont la parole a du poids.

Les écrivains belges se plaignent de l'indifférence du public. Horace Van Offel, en avril 1920, réagit vertement :

> Cette manie de se plaindre du public est une faiblesse. Il faut vaincre l'indifférence. Au risque de dire une chose déplaisante, j'affirme que les auteurs belges ne font rien pour cela. Rendre leurs écrits vivants, agréables à lire est le moindre de leurs soucis. À distance on a l'impression qu'on n'écrit en Belgique que pour taquiner ses voisins, ceux de la chapelle rivale ! Voici une revue. Voyons le sommaire. Des vers, deux devoirs de style, une lettre de Paris avec les avant-derniers potins de l'autre mois, des notes. Ces notes vont-elles me donner quelques renseignements sur la vie artistique de Bruxelles ? Vais-je apprendre ce que font nos peintres, nos sculpteurs, nos musiciens, nos dramaturges, nos romanciers ? Pas du tout. Je ne découvre que quelques cancans, incompréhensibles pour celui qui n'est pas initié aux mystères de Saint-Gilles ou d'Ixelles. Je crois lire une gazette rurale, à la veille des élections, remplie d'attaques personnelles, de calembredaines, de plaisanteries laborieuses et même de calembours. À certains moments je ne sais plus où je suis. Voici une page qui semble empruntée à la grave *Revue des Deux Mondes*, trois feuillets plus loin, je patauge dans les polissonneries du *Pêle-Mêle*, de la *Culotte Rouge* ou de la *Vie Parisienne*[17].

Van Offel fait tout de même confiance à la jeune génération : Aimez les lettres, lui dit-il. « L'amour des Lettres vous inspirera le respect des maîtres, de ceux qui ont aplani le chemin pour vous et devant vous. Il vous apprendra le bon ton et la politesse littéraires. Il vous donnera le goût du travail bien fait, soigné, fini, sérieux, l'habitude de la méditation et de la patience[18]. »

En décembre 1921, D'Orbaix déplore que les jeunes poètes se cherchent loin d'eux-mêmes, dans des originalités qui ne sont que tours de passe-passe :

> Jazz Band, Bœuf sur le Toit, pantomimes, jeux de cirque : la poésie est partout, certes ; mais, loin des sources qu'ils portent en eux-mêmes, ils ne l'ont plus cherchée qu'en de pauvres décors où le mauvais goût hurle d'originalité. Ils ont ri des ballades à la lune, et je les approuverais s'ils n'avaient chanté son lever sur la toile de fond d'un théâtre. Ce n'est pas pour leurs seules lumières dégradées, leur stuc blafard, leurs rideaux cramoisis, le vertige des films puérils ou la cocasserie des danseurs mécaniques, que le ciné ou le music-hall peuvent se justifier de la place qu'ils ont prise jusque dans le rythme fulgurant ou contorsionné des poètes d'aujourd'hui. Là encore, croyant faire neuf pourtant, la plupart n'ont saisi que des clichés ; un appareil photographique nous aurait proposé mieux.

17/ « Aimez les Lettres », avril 1920, p. 61.

18/ Le lecteur des romans d'Horace Van Offel et de ses articles de *La Bataille littéraire* ne peut comprendre comment il se fit que le « mousquetaire Horace », élu en 1936 à l'Académie, pactisa en 1940 avec les suppôts de l'Ordre nouveau et se livra à eux corps et âme en acceptant le poste de rédacteur en chef du « Soir volé ».

D'Orbaix ne cite aucun nom. Mais on peut supposer qu'il vise les émules de Jean Cocteau ou de Dada. Ses propos provoquent une controverse où interviennent successivement Henri Vandeputte, Gaston Heux et Pascal Pia[19]. Celui-ci, prenant à part Vandeputte et Heux, met les choses au point :

> J'aurais préféré critiquer et discuter sur des noms et sur des œuvres. À ce sujet, je n'ai trouvé dans votre article que quatre mots (qui pouvaient passer inaperçus) : *Bœuf sur le Toit*. Et pourtant Jean Cocteau est un joli poète, malgré des copistes et des journalistes qui s'attachent à monnayer le talent en échos à vingt sous la ligne.
>
> Je répondrai à Vandeputte qu'il existe une science des mots. Les fragments que je connais de son « Dictionnaire ajoutez un adjectif en ique » ne me permettent pas de penser qu'il ignore cette physique verbale. Et très habile, très scientifique, Vandeputte accorde à chapeau claque un sens péjoratif, D'Orbaix, pour vous donner raison. Mais ce n'est pas dans le gibus que le poète trouve ses mots. Les dadaïstes eux-mêmes n'ont pas toujours appliqué le procédé enseigné par Tzara. Paul Eluard et Louis Aragon me contrediront-ils ?
>
> Vous avez écrit, D'Orbaix, que les mots se jouaient de nous. Autant dire que tous les essais ne sont pas couronnés de succès. Un poète qui m'a souvent donné du plaisir, Marcel Sauvage, dit aussi : « Le poème est un coup de dés magnifique. » Le difficulté est de réussir as trois fois.

Ici et là, dans *La Bataille littéraire*, un propos, une indignation, un cri d'alarme, signalent que les lendemains de la victoire des armes ne chantent pas et que des blessures, plus anciennes que celles de la guerre, restent béantes. Je retiendra deux exemples, qui me serviront de conclusion.

En septembre 1920, Horace Van Offel, Belge exilé à Paris et Anversois de cœur, traite du problème des langues en Belgique. Il nourrit une certitude : « Quand les Flamands ne seront plus agacés, critiqués sans discernement, écrit-il, ils reviendront naturellement, d'eux-mêmes, puiser à la source pure du génie latin, où les plus grands et les plus illustres d'entre eux n'ont jamais dédaigné de boire. » Ces paroles, qu'il tient pour raisonnables, nous savons qu'elles n'ont pas été entendues. Il craint d'ailleurs qu'il en soit ainsi ; c'est pourquoi il formule des recommandations :

> Que l'on comprenne surtout que la tactique d'opposer la culture française, le maintien de la culture française (ceux qui aiment la langue de Racine ne devraient jamais employer ce mot grotesque, prétentieux et si anti-français « culture » dans le sens de génie, esprit) aux revendications et même aux exagérations flamingantes, est néfaste et dangereuse pour le trésor que l'on veut défendre.

19/ *La Bataille littéraire*, 25 janvier 1922, 25 février 1922.

Ainsi le français devient l'ennemi, l'obstacle contre lequel le parti adverse s'exaspère. Il y a toujours eu en Flandre une bourgeoisie ignorante, grossière, égoïste et hautaine qui a lutté sans répit contre l'éducation et l'élévation du peuple. C'est contre cette bourgeoisie ennemie des plus légitimes réclamations — telles que l'emploi du flamand en justice, — que grondait la colère du « Vlaamsche beweging ». Pourquoi avoir détourné cette colère sur un objet innocent ? Je n'ignore pas que l'on reproche aux Flamingants de vouloir nuire à la vieille université de Gand. Mais pourquoi en sont-ils encore à réclamer une université ? Il y a soixante-quinze ans qu'ils devraient l'avoir.

Le peuple français, la civilisation française que l'on mêle à cette querelle n'ont rien à y voir. Il n'est pas dans les méthodes de l'esprit français de s'imposer par la contrainte. Par la force on parvient peut-être à fabriquer des Allemands, comme on fait des canons chez Krupp, mais on ne fabrique pas des Français à la grosse. La civilisation de Paris, des bords de la Loire s'impose par la séduction, l'amour et la grâce. C'est une clarté qui ne vient pas à nous, mais vers laquelle il faut marcher. Ma conclusion est qu'il faut laisser faire. L'instinct du peuple qui est bon, qui se moque des théories, remettra bien les choses en place.

Herman Grégoire, très actif à la revue à partir de mai 1922, n'aime pas le roman régionaliste qui a fleuri en Belgique, dit-il, « comme une plaie gangreneuse à l'époque où le naturalisme devait l'alourdir des plus antipathiques défauts ». Par réaction, il s'est enthousiasmé pour *La Brière*, le roman d'Alphonse de Châteaubriant, paru en 1923. Il rend compte de ce livre plein de sève dans la livraison de février 1924, et il se demande si un livre belge pourrait avoir pareille destinée. Sa réponse est durement, cruellement négative :

Il faudrait pour cela que l'unité du pays fût autre chose qu'une affirmation. Nous avons été le plus grand peuple du monde, ayant à sa tête le roi le plus glorieux. De tout cela, il ne reste rien. Notre gloire est fumée ; notre crédit, des dettes.

La faute n'en est pas aux événements mais à l'absence d'artistes. Que les bourgeois ne se fassent pas d'illusion : un peuple de marchands ne vit pas. L'existence de la Belgique est un fait dont les conséquences vont empirant ou s'améliorant, mais c'est un fait irrécusable. Pourtant pour qu'elle existât réellement, il faudrait qu'un grand poète prît conscience de sa position et de sa destinée et l'exprimât.

Il n'y a pas de grand poète belge. Ne parlons pas de Verhaeren, un Germanique qui, en dépit d'efforts louables, n'a jamais pu écrire correctement la langue dont il se servait, ni de Maeterlinck, un Américain.

Bruxelles et son inertie en sont responsables. Voici une ville qui a une Cour Royale, rare privilège dans l'Europe actuelle, et qui n'est ni un centre intellectuel ni un centre artistique. Tous les partis sont intéressés à ce que la Belgique se dégage de *l'expression géographique*, un Gouvernement vit de cette espérance et les

> écrivains belges en sont tous réduits à l'amateurisme et à la pauvreté.
>
> Un grand peuple représenté par une littérature de pauvres ne va pas loin. Mais le regretterons-nous ? L'unité belge nous donnerait-elle *La Brière*.

Ce pessimisme annonce-t-il la fin prochaine de *La Bataille littéraire* ? Le numéro de juillet 1924, le septième de la sixième année, déplore que la maladie s'acharne sur le Groupe d'action, que la régularité de parution en souffre. En vérité, c'était un avis nécrologique. Il n'y eut pas de numéro huit. *Le Soir* du 15 avril 1925 fit savoir que les principaux collaborateurs de *La Bataille littéraire* recevaient l'hospitalité de la publication parisienne *Le Monde nouveau*.

À l'initiative du Cercle d'histoire locale d'Ixelles, du Grenier Jane Tony et de Marie-Claire D'Orbaix, Désiré-Joseph D'Orbaix et *La Bataille littéraire* firent l'objet d'une exposition à La Fleur en papier doré, rue des Alexiens 55, à Bruxelles, du 12 au 24 septembre 1983.

Georges Simenon et l'Afrique

Communication de M. Georges-Henri DUMONT
à la séance mensuelle du 13 décembre 2003

Dans l'abondante production populaire ou paralittéraire qu'il signait de pseudonymes divers et qui, selon ses propres mots, servait à « gâcher du plâtre » tout en lui permettant de survivre, Georges Simenon s'était parfois inspiré de thèmes africains. *Amour d'Afrique* publié sous le nom de Jean du Percy avait été suivi de *Nains des cataractes* sous le nom de Sim et de *Seuls parmi les gorilles* sous celui de Christian Brulls mais le romancier n'avait jamais mis les pieds sur le continent noir.

En 1931 — il a alors vingt-huit ans — il ne cache plus son identité et inaugure avec *Pietr-le-Letton* la longue série de romans policiers qui assurera, à la fois, sa fortune et sa réputation mondiale. Cette année-là l'envie lui prend de voyager en Afrique. Il se rend chez Prouvost, le directeur de l'hebdomadaire *Voilà*, lui dit son projet et précise : « Je puis vous réserver une douzaine de longs articles sur ce sujet. Cela vous coûtera cent mille francs[1]. » L'affaire est conclue. Vendus d'avance les articles paient en grande partie les dépenses du voyage entrepris en toute indépendance, durant l'été de 1932. C'était ce qu'il voulait.

Le reportage qu'il rapporte est écrit hâtivement, sans recherche d'une véritable cohérence. Au demeurant, l'auteur ne croit guère « avoir quelque chose à dire[2] » et il l'avoue mais telle une éponge il s'est imbibé de ce qu'il voyait et entendait.

1/ Georges Simenon, *Au-delà de ma porte-fenêtre*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 174.
2/ *Ibidem*.

Les articles paraissent dans *Voilà* en octobre et novembre. Leur principal mérite est de n'avoir rien de commun avec la littérature coloniale de l'époque, officielle ou non. D'emblée Georges Simenon dénonce la tromperie des Africains qui ornent la plupart des bâtiments publics de la république française, en métropole comme outre-mer : « Jeunes gens, engagez-vous dans l'armée coloniale. » Elles représentent un cocotier dans un coin, un sous-officier bien habillé et une négresse nue qui semble tendre vers lui un sein lourd comme un fruit. « Devant ces affiches, observe Simenon, les coloniaux de Port-Gentil haussent les épaules, crachent par terre. » Le ton est donné ; les nuances suivront.

Le périple effectué par le romancier est vaste, trop vaste pour permettre une approche en profondeur. Sauf les ports de la côte occidentale, Libreville, Grand Bassan, Conakry, il ne touche guère les villes. En revanche, il s'aventure parfois au cœur du continent, dans les villages de la brousse.

> Dans l'Uele, au nord-est du Congo belge, le poste est une sorte de jardin public aux parterres impeccables. À chaque tournant, il y a des écriteaux impératifs : Prenez à droite ! Tournant dangereux ! Passage interdit ! Chacun des deux fonctionnaires habite une villa somptueuse. Ce qu'administrent les deux administrateurs ? Ils administrent les nègres, parbleu !
>
> Or, ce sont des nègres tout nus ! Les femmes portent en tout et pour tout une petite touffe d'herbes séchées sur le sexe et les hommes, moins coquets, se contentent d'un bout de chiffon. Ils ne fabriquent rien ! Ils ne vendent rien ! Ils cultivent exactement les dix ares de terrain que les Blancs les obligent à cultiver. Cela veut dire qu'avec une pointe de fer, ils raclent la terre en surface, laissent tomber des graines et que, deux mois plus tard, de par le travail d'une journée, il pousse de quoi nourrir une famille pendant une année.

Georges Simenon raconte avec humour les grandes palabres auxquelles il a l'occasion d'assister. L'administrateur territorial lui a expliqué :

> Tous les six mois ou tous les ans, les chefs indigènes se réunissent ici et jugent les cas litigieux. Ils sont douze chefs, reconnus par le Gouvernement belge. On leur a octroyé une médaille en argent grande comme une soucoupe, qu'ils portent fièrement sur la poitrine. Vous allez les voir !

Interminables, les palabres du tribunal qu'il observe ne manquent pas de saveur. Les jugements sont rédigés par le chef Matafa, puis consignés par l'administrateur qui les fera recopier en trois ou quatre exemplaires et expédier au gouverneur général qui les transmettra au ministère des Colonies à Bruxelles.

À la fin des audiences, « tout le monde s'en va content, celui qui a gagné comme celui qui a perdu, car on a discuté pendant des heures et on a obligé un Blanc à s'occuper de (leur) histoire ». Georges Simenon ajoute :

> Je parierais que la plupart de ces affaires sont purement fictives, que les Noirs s'entendent entre eux pour se payer une bonne palabre et rigoler !

Le romancier reconnaît que l'administrateur territorial — il a vingt-cinq ans — est un garçon bien élevé, de bonne famille et qu'il maîtrise le bangala qu'il a appris avant de quitter Anvers. Malgré une lassitude visible, il est pénétré de l'importance de ses fonctions. « Sa femme est douce comme le miel et s'entend à merveille pour faire la pâtisserie. »

À Watsa où se trouvent les mines d'or de Kilo-Moto, changement de décor. Le Noir qui était un nègre nu, mangeant le manioc cultivé par sa femme et le gibier tué par lui, est devenu un travailleur. La Société des Nations veille sur lui.

> Si bien qu'à Watsa, comme dans toute l'Afrique, il y a des centaines d'horribles cases, des vespasiennes pour indigènes, des infirmeries, des hôpitaux et des maternités. Le nègre préfère d'ailleurs coucher derrière la case et jamais on n'a pu le décider à se servir des installations dites sanitaires.

Suivent des propos désabusés sur le comportement des Noirs et la nature africaine :

> Ils sont des millions [...] dans l'Afrique sans bornes qui vivent parce qu'ils sont nés et qu'ils ne sont pas encore morts, sans jamais avoir eu l'idée de se demander s'ils sont heureux. Savent-ils seulement ce que cela veut dire ?
> [...]
> Autour d'eux la nature est triste. Le soleil d'Afrique est un leurre. Il est aussi gris, aussi implacable qu'un ciel d'orage. La forêt vierge est grise, elle aussi, et grises, ternes en tout cas, dans la lumière de là-bas, les fleurs les plus colorées de la forêt équatoriale.

De toute évidence, Georges Simenon n'est pas fasciné par la beauté des paysages africains. Il y est totalement insensible parce qu'il est essentiellement un homme des villes pluvieuses et des canaux où passent de lourdes péniches.

Il ne semble pas avoir rencontré des gens joyeux.

> La tristesse que nous voulons à toute force lire dans les yeux des nègres n'est pas leur tristesse à eux ; c'est la tristesse de toute l'Afrique, des arbres, des fleuves, des bêtes, la tristesse qui se dégage même de la vue du continent monstrueux sur une carte.

> Les Blancs n'y sont pour rien ou plutôt ils en sont les victimes car, si les Noirs s'accommodent de cette passivité de bétail, les Européens en meurent.

Et de critiquer, à coups de jugements pour le moins sommaires, l'introduction de machines agricoles perfectionnées, la politique des plantations visant à produire des noix palmistes, du coton, du café et du caoutchouc, la construction de chemins de fer et de routes « qu'une trombe d'eau détruit sur cent kilomètres ».

À Libreville sur la côte du Gabon, Georges Simenon s'intéresse aux relations sexuelles entre Blancs et femmes noires et aux jeunes substituts « les licenciés ès des tas de choses, qui ont prétendu tout étudier, tout approfondir… et croient pénétrer l'âme nègre, le secret de l'Afrique et des rites ancestraux ».

Dans le Soudan égyptien qui appartient alors à la Grande-Bretagne, le romancier est impressionné par les Anglais, frais et roses, qui malgré cinquante-cinq degrés centigrades à l'ombre, « jouent au golf, au polo, au tennis et, dès sept heures du soir, sont en smoking pour dîner à leur club ». Entre Noirs et Blancs, la cloison est étanche.

À Conakry en Guinée, au contraire, on se bouscule, Blancs et Noirs. Surtout les Noirs « pour qui c'est une volupté de bousculer un Blanc. Il vaut mieux ne rien dire, car on risque de tomber sur un électeur ». Noirs et Blancs travaillent sur un pied d'égalité.

> Dès qu'un Noir est jugé capable de faire la besogne d'un Blanc ; on ne remarque plus la couleur de sa peau.
> […]
> Politique d'aristocrate qui est sûr, en dépit de tout et de l'encanaillement apparent, de garder son prestige. Politique généreuse, certes…
> […]
> Quelqu'un a raison et quelqu'un a tort, ceux qui ont tracé une limite à l'évolution des Noirs ou ceux qui, d'emblée, ont fait de certains d'entre eux des égaux.
> […]
> Qui, des Anglais, des Belges ou des Français, se fera mettre le premier à la porte de l'Afrique ?

Non sans pertinence, le père du Commissaire Maigret distingue les degrés d'évolution des Noirs. Tout en bas, le nègre nu de la brousse ou de la forêt ; il est prêt à tout faire pour un morceau de sel ou une cigarette. Au-dessus de lui, ramassé par un recruteur, le travailleur a droit à une case, porte un vieux pantalon et parfois un chapeau melon ou un vieux casque. Troisième degré, le clerc qui a appris le français ou l'anglais, tape à la machine, s'est acheté un vélo « qu'il remplacera un jour par une moto puis, peut-être, par une voiture », « il s'habille à l'européenne, peut devenir sergent de ville, gendarme et dresser des procès-verbaux à des Français ».

Dans son dernier article publié par *Voilà*, Georges Simenon reconnaît n'avoir pu brosser un tableau d'ensemble de l'Afrique, parce que, selon lui, il n'y a pas une Afrique. Il y a une infinité d'Afrique. Peut-on considérer son reportage comme un témoignage valable sur ce qu'il a vu et entendu en 1932, année de crise économique mondiale ? En partie seulement. Il n'a conversé avec aucun Noir. Il s'est contenté d'en observer certains, de les décrire et de juger leur comportement. Par contre, il s'est fait le porte-parole des colons de l'époque héroïque, qui n'ont « jamais pu digérer que des jeunes gens académiques sortis des écoles viennent avec leurs bouquins et leurs bagages brevetés pour administrer le pays ». Il constate aussi que les Blancs qui, en Afrique, ont sué, gémi, lutté contre l'anémie pernicieuse et l'aigrissement de leur caractère, partent en congé en jurant de ne pas revenir mais, arrivés en France, ne tardent pas à être saisis par la mélancolie. Ils y retournent retrouver *leurs* nègres, quitte à enrager et à ne rêver que de l'Europe.

La subjectivité de Georges Simenon est flagrante. À aucun moment il ne songe à recueillir des informations précises là où elles pourraient lui être fournies. La plupart de ses interlocuteurs blancs sont des marginaux. Il suit ses impulsions et semble avoir une opinion de départ qu'il cherche à confirmer. Il n'empêche, lue *cum grano salis*, la série des articles de *L'Heure du nègre* constitue, comme le *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* d'André Gide, une manière d'antidote contre une certaine littérature coloniale d'avant la seconde guerre mondiale. Elle est, en outre, marquée par une volonté d'antiexotisme. Sous son regard, comme le souligne Pierre Halen, rien n'est plus semblable à un bistrot de Libreville qu'un bistrot de Cherbourg.

La répulsion pour l'exotisme, Georges Simenon l'a fréquemment exprimée, notamment dans sa galerie de portraits de ratés, publiée sous le titre *La Mauvaise Étoile :*

> Car l'exotisme n'existe pas. Quand on est *là-bas*, que ce soit en Afrique, en Asie ou dans la forêt équatoriale, on a aussitôt l'habitude du paysage et un arbre est un arbre, que ce soit un chêne, un manguier ou un cocotier ; un passant est un passant, blanc ou nègre vêtu de toile ou simplement de quelques herbes sèches. L'homme s'habitue à tout.

Le reportage de Simenon en Afrique est à l'origine du roman écrit à Porquerolles au printemps de 1933, sous le titre *Le Coup de lune*. Ce roman colonial, note Jacques Dubois[3] n'est pas sans rappeler l'épisode africain du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline.

3/ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 322.

Le Coup de lune, l'un des romans les plus durs de Georges Simenon raconte la progressive et implacable déchéance, morale et physique, de Joseph Timar, vingt-trois ans, débarqué à Libreville au Gabon pour y occuper un poste dans une société d'exploitation du bois de la forêt. C'est son oncle, influent conseiller général, résidant à Cognac et futur sénateur, qui a obtenu pour lui cet emploi. Il s'en était réjoui mais, sur place, le directeur de la Sacova lui déclare sans ambages qu'il est plutôt indésirable, que les bureaux de France ont tort de vouloir se mêler de diriger les affaires coloniales et que, d'ailleurs, la pinasse qui aurait pu le mener à son poste, tout au bout de la rivière, est défoncée, incapable de tout service.

En attendant d'y voir plus clair Joseph Timar loge dans le seul hôtel à Libreville, le *Central* tenu par Adèle et Eugène Renaud. Il en est l'unique pensionnaire. Dans la salle principale, à la fois café et restaurant, les célibataires de l'endroit prennent leurs repas, jouent aux cartes ou au billard, s'enivrent. Tous les personnages, ceux du *Central* mais aussi le commissaire de police et le gouverneur, sont des alcooliques. Tous sont ou ont été les amants d'Adèle. Joseph Timar ne tarde pas à le devenir à son tour. Désœuvré, bientôt esclave de sa sexualité, il sombre dans l'ivrognerie.

Le décor colonial étant planté en cinq pages, Georges Simenon procède à l'enchaînement des événements qui vont faire disjoncter Joseph Timar ; la société Sacova est au bord de la faillite, Adèle abat d'un coup de revolver son boy Thomas qui menaçait de la faire chanter, son mari meurt d'une crise d'hématurie, l'enquête policière au sujet de l'assassinat du boy Thomas commence. Lentement, Adèle monte alors une combine pour se disculper et, en même temps faire fortune. À cet effet, il lui faut mettre Joseph Timar dans le coup. Celui-ci soupçonne sa maîtresse du crime mais éprouve de la peine à y croire. Écrasé par la chaleur, imbibé de Pernod, fiévreux déjà, il a le fameux coup de bambou. Pourtant, il a sacrifié mille francs pour faire réparer la pinasse par un mécanicien et il a l'intention de l'utiliser pour rejoindre son poste. L'annonce de la faillite de la Sacova remet tout en question. Elle fait le jeu d'Adèle qui propose à son amant de reprendre à deux une concession sur la rivière. Elle apporte l'argent que lui rapportera la vente du *Central*, lui exploitera l'influence politique de son oncle pour obtenir l'accord du ministre des Colonies.

La manœuvre réussit. Et c'est l'embarquement. Après l'océan la pinasse s'engage dans la rivière « en laissant en arrière de longues stries sur l'eau ».

> Il n'y eut plus que les deux berges, la forêt qu'on frôlait parfois à un mètre. Elle était faite d'arbres pittoresques, de palétuviers dont

> les racines sortaient de terre et atteignaient la hauteur d'un homme, de fromagers blafards, au tronc triangulaire, qui ne portaient de feuilles qu'à l'extrême sommet. Partout des lianes, des roseaux et, partout aussi, surtout, le silence que le bourdonnement régulier du moteur découpait comme une charrue.

Adèle poursuit la réalisation de son plan. À hauteur d'un village, elle fait arrêter la pinasse, prétendument pour laisser refroidir le moteur. En fait, elle oblige Joseph Timar à rester sur la rive et s'en va déposer dans une case le revolver avec lequel elle a tué son boy et s'arrange pour qu'on accuse un Noir d'être le meurtrier.

Dans la concession enfin atteinte, la crise de paludisme plonge Joseph Timar dans une certaine inconscience mais pas au point qu'il ne remarque la visite impromptue de l'acquéreur du *Central*, le complice d'Adèle. Obstinément, il interroge Adèle. Ils sont nus sur le lit. La femme finit par avouer.

> Tu l'as tué, crie-t-il, et tu as fait condamner un autre à ta place ! Dis ! Tu l'as tué et tu es allé dans la case pour…

La scène est tragique, sinon sordide, révélatrice de toute la turpitude d'Adèle. Épuisé, son amant s'endort.

À son réveil, il s'aperçoit que la femme a pris la pinasse pour se rendre à Libreville où doit avoir lieu le procès. Titubant, dévoré par la fièvre, il prend place dans une pirogue. Il veut aller, lui aussi, à Libreville. Cela nous vaut quelques pages admirables de Georges Simenon sur les mouvements rythmés des pagayeurs.

Au village où s'était arrêtée Adèle, il fait halte, le temps de déflorer une jeune vierge, peut-être la fille du Noir qui a été arrêté. À Libreville où, plus fiévreux que jamais, il arrive à temps pour assister à la parodie de procès, la solidarité des Blancs joue à plein en faveur d'Adèle contre le Noir injustement accusé. Ses nerfs bandés à fond, le visage ruisselant, il hurle : « Ce n'est pas vrai. Il n'a pas tué… » Puis il sanglote : « C'est elle ! Et vous le savez bien ! » Les Blancs se ruent sur lui, lui envoient des coups de talon à la figure. Il n'a plus son casque. Il saigne. C'est le scandale. On l'amène de force au commissariat. Un médecin déclare qu'il est fou. Un autre est chargé de le soigner à bord du *Foucault* qui rentre en France. Sur le pont Joseph Timar dit à voix haute : « L'Afrique, ça n'existe pas ! », une phrase qui reprend une affirmation de Georges Simenon dans *L'Heure du nègre.*

Le Coup de lune est publié dans *Candide*, puis édité en volume par Fayard en avril 1933. Six ans plus tard, André Gide écrira à Georges Simenon : « Je viens de relire *Le Coup de lune* et puis témoigner en

connaissance de cause de la prodigieuse exactitude de toutes vos notations, je reconnais tout, paysages et gens[4]. »

Mais André Gide n'était pas le seul à reconnaître paysages et gens. La veuve Mercier qui tenait le *Central Hôtel* à Libreville s'était reconnue dans le personnage d'Adèle Renaud. Soutenue par quelques Blancs qui, eux aussi, s'étaient reconnus, elle déposa plainte en diffamation, réclama la saisie des livres et le versement de 200 000 francs de dommages et intérêts. La presse se saisit de l'affaire et certains journalistes reprochèrent à Simenon de s'en être pris à la France alors qu'il était belge et aurait mieux fait de s'occuper du Congo belge. Brillamment défendu par maître Maurice Garçon, Georges Simenon fut acquitté, le juge estimant que la veuve Mercier n'était pas citée nommément dans *Le Coup de lune*, il n'y avait pas diffamation. Elle était condamnée aux frais.

Le succès commercial du *Coup de lune*, accentué par les échos du procès, incita le romancier à récidiver dans le filon colonial. En 1937, il publia chez Gallimard *Le Blanc à lunettes* dont l'action se situe, cette fois, au Congo belge.

En revenant à sa plantation après un bref séjour en Europe, Ferdinand Graux découvre non seulement un avion de tourisme, hélice brisée, tombé au milieu de ses caféiers, mais aussi la passagère Lady Mackinson, légèrement blessée à la jambe, qui s'est installée dans sa chambre. Il la soigne, s'éprend de la jolie femme, lui fait l'amour et lorsqu'elle s'en retourne à Istanbul, tente de la rejoindre. Toutefois, à l'inverse de Joseph Timar dans *Le Coup de lune*, il se ressaisit, regagne sa plantation où il trouve sa fiancée qui, inquiète, est arrivée deux mois plus tôt que prévu. Une happy end donc.

Le roman n'a pas la puissance d'envoûtement du *Coup de lune*. Loin de là. La trame du récit est plutôt banale, à la limite de la littérature populaire mais, davantage que dans *Le Coup de lune*, Simenon a utilisé les souvenirs de son reportage de 1932, notamment la description d'une station de domestication d'éléphants et celle de l'intérieur d'un bungalow de fonctionnaire :

> Un intérieur qui venait tout droit d'un grand magasin, un intérieur tiré à des milliers d'exemplaires, y compris les coussins du divan, en soie jaune, avec chat noir découpé dans du velours ! Des napperons brodés, un piano, des bibelots, un service de table compliqué...

Autre roman de la même époque, *45° à l'ombre* ne développe pas

4/ Cité par Bernard de Fallois, *Simenon*, Paris, Gallimard, 1961, p. 256.

ses épisodes en Afrique mais sur un navire qui, d'escale en escale, relie Matadi à Bordeaux. Une manière de huis clos où sont contraints de cohabiter personnel du bord et passagers de première classe. La médiocrité morale est le commun dénominateur de la plupart de ceux-ci, à l'exception du Docteur Donadieu[5], médecin du bord, qui, malgré son apparente indifférence, perçoit les signes d'une catastrophe possible, se rappelle quelques principes de son éducation religieuse et a tendance, selon les mots de Simenon, à jouer à Dieu le Père. Sa sollicitude se porte sur un ménage enlisé dans la malchance, celui d'un petit employé forcé d'interrompre, sans indemnité, son terme en Afrique équatoriale parce que sa femme a mis au monde un bébé qui, ne supportant pas le climat, dépérit au point d'être menacé d'une mort prochaine.

Les efforts déployés par le Docteur Donadieu pour sauver les Huet d'une catastrophe ont pour contrepoint le comportement d'un colonial aussi grossier que riche, la folie encombrante d'un médecin, les flirts de quelques femmes délurées, les beuveries des passagers de seconde classe, sans compter quelques trois cents Annamites dont quelques-uns mourront d'un mal ressemblant à la fièvre jaune — ils auront l'océan pour sépulture.

Le réalisme de *45° à l'ombre* ne se manifeste point par un enchaînement cohérent mais par la quête et la notation cumulative de détails qui, totalisés, dénoncent les effets pervers que le climat africain a exercé sur des êtres sans envergure.

Est-ce que, pour écrire ce roman, Georges Simenon s'est inspiré de ce qu'il a vu au cours de son voyage en bateau en revenant de son reportage ? Sans doute.

Certains biographes rangent *L'Aîné des Ferchaux* dans la catégorie des romans coloniaux. À tort, me semble-t-il. Certes, le personnage central est un ancien colonial français, fort peu ragoûtant, mais l'action se situe en France ou à proximité de Panama et non pas en Afrique, sauf pour rappeler quelques épisodes, ceux-là même qui ont entraîné les poursuites judiciaires contre l'aîné des Ferchaux.

En revanche, la nouvelle *Le Nègre s'est endormi*, publiée dans *Gringoire* en 1941, met en scène deux ménages de fonctionnaires coloniaux dans un poste de la brousse. Simenon y reprend certaines descriptions du *Blanc à lunettes*, y compris celle du coussin jaune « avec un gros chat découpé dans du velours noir ». S'y ajoute le stéréotype de l'attente oppressante de la saison des pluies.

5/ Rien à voir avec *Le Testament Donadieu.*

> Il y a huit jours déjà que le soleil s'est éteint, mais son reflet est partout, dans le ciel lourd comme un mauvais édredon, dans la verdure jaunie de la brousse, dans les pierres, dans les briques du bungalow et des aiguilles invisibles crépitent dans les prunelles. Il faudra bien que cela crève à un moment donné. La saison des pluies est en retard. Peut-être cette nuit, peut-être demain ?...

Georges Simenon n'est pas retourné en Afrique comme il l'a prétendu dans *Vacances obligatoires*[6]. Il ne faut jamais se fier à ses propos autobiographiques. Peut-être a-t-il rêvé de repartir et a ensuite affabulé. En 1976, interviewé par Francis Lacassin, il a froidement affirmé que c'est Pierre Cot, ministre de l'Intérieur, qui lui a retiré les visas et interdit le tour d'Afrique qu'il envisageait[7]. C'est un mensonge. Comme l'a démontré Pierre Assouline, le romancier n'avait simplement pas trouvé les appuis financiers permettant la réalisation de son projet[8].

En 1960, l'année pivot de la décolonisation, Georges Simenon jubile. Il relit ses articles de 1932.

> Ce qui m'a frappé le plus, c'est que ces articles écrits hâtivement, sans intention philosophique ou politique, présageaient tout ce qui est arrivé depuis en Afrique. Le titre même pourrait servir aujourd'hui : *L'Heure du Nègre*. Et la conclusion. Un film, à cette époque, s'intitulait : *L'Afrique vous parle*. Je reprenais ce titre et ajoutait : « Et elle vous dit merde ! »

Michel Lemoine, dans les *Cahiers Simenon* a soigneusement recensé les textes du romancier relatifs à l'évolution de l'Afrique depuis le raz de marée des indépendances. Nous y renvoyons nos consœurs et confrères. À vrai dire ces réflexions, notamment sur Amin Dada, Bokassa ou la guerre du Biafra, ne se signalent guère par l'originalité. Elles révèlent certes son souci de la dignité humaine mais surtout son pessimisme quant à la condition humaine. Anticolonialiste, il l'était implicitement et non sans ambiguïté dans *L'Heure du Nègre* et dans *Le Coup de lune* mais, en même temps, il gardait en lui un racisme latent, assurément moins net que dans ses articles de *La Gazette de Liège*. Ce n'est qu'après 1960 qu'il se proclame franchement anticolonialiste, quand c'est dans l'air du temps. Quoi qu'il en soit, on ne peut qu'être impressionné par sa prophétie interrogative de 1932 : « Qui, des Anglais, des Belges ou des Français se fera mettre le premier à la porte de l'Afrique ? » De cette Afrique qui, estimait-il, « nous disait merde »...

6/ Georges Simenon, *Vacances obligatoires*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 115.
7/ Cité par Michel Lemoine, « L'Afrique et après », *Cahiers Simenon* 11, p. 27, note 39.
8/ Pierre Assouline, *Simenon : Biographie*, Paris, Julliard, 1992.

Ceux qui nous quittent

André Vandegans

Par M. Roland BEYEN

Notre confrère André Vandegans nous a quittés le 5 août 2003. Nous avons appris la triste nouvelle trop tard pour être représentés aux funérailles, qui ont eu lieu le 9 août à Liège, dans l'intimité familiale.

André Vandegans fut élu à l'Académie le 23 avril 1977. Il y succédait à Robert Guiette et fut reçu le 11 février 1978. Cette élection et l'éblouissant discours de réception de Roland Mortier lui apportèrent de grandes joies, à un moment où il en avait le plus grand besoin. Je me souviens de cette séance d'il y a un quart de siècle comme si c'était hier. Je me suis toutefois donné la peine (et le plaisir) de relire les deux discours et j'ai immédiatement retrouvé l'émotion que j'ai éprouvée ce jour-là parce que j'avais bien connu Robert Guiette et parce que j'étais lié d'amitié avec André Vandegans depuis qu'il m'avait confié, le 18 décembre 1965, son désir de travailler sur Ghelderode et, plus spécifiquement, sur « les sources particulières (littéraires, plastiques, musicales, documentaires, etc.) de chaque œuvre importante ».

Tout ce que je puis vous dire maintenant, mes chers consœurs et confrères, jusqu'à la date du 11 février 1978, se trouve dans le discours de Roland Mortier, que je vous engage à lire ou à relire. Tout d'abord, évidemment, les faits marquants de la carrière d'André Vandegans : il était bruxellois, né à Forest, le 21 juin 1921 ; il a passé son enfance à Saint-Josse et a fait ses études secondaires à l'Athénée de Schaerbeek ; promu licencié en philologie romane en 1944-1945, il a exercé pendant quatre ans d'importantes tâches administratives à l'ULB, dont celle de directeur du Service

d'information ; il a ensuite été pendant sept ans, de 1949 à 1956, professeur à l'Athénée Robert Catteau de la ville de Bruxelles, où il a enthousiasmé ses élèves par ses leçons de français et en leur communiquant son amour de la musique ; ces tâches ne l'ont cependant pas empêché d'obtenir en 1952 le titre de docteur en Philosophie et Lettres avec une thèse sur Anatole France ; en 1956, il fut appelé à occuper la chaire de langue et de littérature françaises à l'Université d'Élisabethville (future Lubumbashi), d'abord comme chargé de cours, en 1960 comme professeur ordinaire ; en 1963, enfin, il fut nommé chargé de cours à l'Université de Liège, où il devint professeur ordinaire en 1965.

Roland Mortier ne s'attarde pas à ces détails ni à la copieuse bibliographie de l'homme du jour, mais il « va à l'essentiel » : la façon dont André Vandegans conçoit l'histoire littéraire, préférant la période située « aux confins de la littérature du dix-neuvième siècle et de la littérature contemporaine » et, surtout, « l'étude des *débuts* littéraires », comme l'indiquent sa thèse *Anatole France, les années de formation* (Nizet, 1954), son maître-livre *La jeunesse littéraire d'André Malraux* (Jean-Jacques Pauvert, 1964), et enfin son nouveau livre sur Ghelderode, où il « poursuit et approfondit, dans un autre registre, cette analyse de la création littéraire qui s'impose comme la ligne directrice de (sa) recherche ». Cet ouvrage, *Aux origines de* Barabbas. Actus Tragicus *de Michel de Ghelderode*, n'avait pas encore paru le 11 février 1978. Roland Mortier en indique toutefois le propos et l'orientation : « (se) fondant sur une lettre écrite par Ghelderode en 1936 », l'auteur y « établi(t) la permanence, dans le chef du dramaturge, d'un projet d'action scénique sur le drame de la Passion, conçu sous une forme cyclique » et découvre ainsi « un Ghelderode moins sulfureux et moins provoquant, plus spiritualiste et plus mesuré que le personnage qu'il s'est plu à incarner ». Et Roland Mortier de conclure : « Une fois encore, l'étude génétique débouche sur une nouvelle interprétation de la totalité de l'œuvre. »

Ici je pourrais développer ce que notre savant et éloquent confrère ne pouvait pas savoir en février 1978, car j'ai été mêlé de très près à la genèse de cette étude génétique, ne fût-ce que par la publication de la lettre de 1936 où Ghelderode révèle à un conférencier catholique, qui l'interroge sur l'origine de *Barabbas*, que déjà pendant la guerre il projetait d'écrire, sous le titre d'*Actus Tragicus*, « un cycle d'actions scéniques vraiment énorme qui eût transporté tout le drame de la Passion dans une réalité terrible », mais dont « des fragments seulement furent écrits puis détruits ». Je pourrais parler longuement du *Ghelderode* d'André Vandegans parce qu'il m'a adressé à ce sujet des dizaines de lettres, accompagnées parfois de

longs questionnaires, qui prouvent que l'ouvrage de 1978 avait été conçu, en 1969, dans des circonstances pénibles, comme une « introduction à l'étude de *Barabbas* », comme le premier volet d'une vaste trilogie.

Plutôt que de résumer ces lettres, je voudrais en lire quelques brefs extraits qui vous révéleront un André Vandegans que vous ne connaissez peut-être pas. Le 21 août 1976, huit mois avant son élection, mon ami André me confia les ennuis de santé qui l'accablaient depuis 1967-1968 et ajoutait : « Je me suis lancé dans une monographie sur *Barabbas*. Mais alors que je voulais passer rapidement sur l'ébauche de la Passion primitive [*Actus Tragicus*], je n'ai pu m'empêcher de scruter désespérément ce problème, — si bien que son exposé occupe 200 pages d'un livre qui, si je le continuais, aurait 900 à 1 000 pages. Je suis donc condamné à écrire plusieurs volumes sur une pièce. À un âge où l'on commence à se reposer sur ses lauriers, je me trouve devant un labeur titanesque, dont seule la première partie est presque terminée : je dois en recopier le brouillon en le développant et en le corrigeant. Compte tenu de mes forces, il n'est nullement impossible que je ne puisse jamais dépasser ce tome I, soit un volume sur... rien. [...] tu vois les difficultés, les problèmes ; et le caractère de prouesse technique (nullement cherchée, grands dieux !) d'un travail copieux, voué à l'étude d'un texte perdu, peut-être bref. Rien ne serait différent si je m'occupais d'Homère. On est, paraît-il l'artisan de son destin. C'est possible. Mais consciemment, je n'ai pas voulu cela. J'ai la faiblesse de penser que même si ce livre initial n'est suivi d'aucun autre et même si ses conclusions sont discutables (et elles le sont par définition ; mais j'ai voulu *avancer*), j'apporte tout de même du neuf qui est solide sur les instruments mêmes dont j'ai dû me servir pour ma démonstration : lectures etc. Au fond, ce livre est, par tout un côté, une « formation intellectuelle de Ghelderode », une nouvelle *Jeunesse littéraire d'A. Malraux*, un nouvel *Anatole France. Les années de formation*. Nous écrivons toujours le même livre, dit-on aussi. Effet d'une obsession, très probablement. Chez moi, celle des origines, de la création, de la " Bildung ", etc. »

Le 17 février 1978, six jours après sa réception à l'Académie, André m'écrivit à peu près la même chose, en plus bref : « Je t'ai dit que j'allais recevoir les secondes épreuves d'*Actus Tragicus*, ce livre sur rien, ce livre que je ne voulais absolument pas faire et que, bien entendu, j'ai fait. Parce que j'ai cru que l'on ne pouvait étudier *Barabbas* sans avoir écrit longuement sur le *Mystère [de la Passion]*, ni sur le *Mystère* sans avoir écrit longuement sur *Actus Tragicus*. J'en suis encore à me demander comment j'ai pu accomplir cette tâche vaguement insensée, et qui est, évidemment, une

gageure. J'ai pris là un gros risque. Ma consolation est que, si je me suis trompé sur *Actus Tragicus*, j'ai tout de même, en chemin, apporté diverses choses : faits nouveaux, confirmations, réfutations, et même une vue un peu différente de la table des valeurs que, tout au fond, je crois avoir été celle de Ghelderode. »

Le 14 septembre 1978, au moment de la parution de son ouvrage, André l'appelle une fois de plus, en se référant au rêve de Flaubert, son « livre sur rien » et, arrivé à la page 13 de l'introduction, le lecteur comprend pourquoi : parce que, faute de trouver la moindre ligne d'*Actus Tragicus*, il a dû recourir à la méthode ingrate (et discutable) d'en reconstituer la signification « par le moyen d'une étude des plus importantes lectures que fit Ghelderode entre 1916 et 1918 environ ».

André Vandegans ne renonça définitivement à sa trilogie sur *Barabbas*, « cette entreprise wagnérienne », qu'après son infarctus du 31 octobre 1984. Il est regrettable qu'il n'ait pas trouvé la force de continuer ses recherches et qu'il a dû se contenter de nous offrir ses nombreuses trouvailles dans une quinzaine d'articles, qu'il n'a même pas eu l'occasion de réunir en volume. C'est d'autant plus regrettable qu'il promettait un Ghelderode fort différent du mien. Il s'intéressait surtout à la pensée du dramaturge, et plus particulièrement, comme il me l'écrivit le 14 septembre 1978, au « massif religieux de l'œuvre ghelderodiennne, où, personnellement, (il) découvr(ait) le Ghelderode essentiel » ; moi, en revanche, je m'intéressais surtout à la dramaturgie de l'auteur et il m'était arrivé d'affirmer que « ses idées étaient instables et parfois d'un primarisme horripilant ». Dans ma thèse, soutenue en 1968 et publiée en 1971, je m'attachais déjà beaucoup aussi au brillant épistolier, mais avec moins de confiance que mon ami André : j'y affirmais déjà ce que je rappelle dans le volumineux tome VII (1950-1953) dont je suis en train de corriger les épreuves, que la correspondance de Ghelderode prouve qu'« il est périlleux de lui attribuer une idée sous prétexte qu'il l'a affirmée dans une de ses missives ».

Permettez-moi de terminer cette évocation de notre regretté confrère par un retour à la séance académique du 11 février 1978 et par un mot sur le discours du récipiendaire. André Vandegans y fit de son illustre prédécesseur un portrait brillant, mais qui m'a semblé à ce moment plutôt un autoportrait qu'un portrait de Robert Guiette : il présenta celui-ci comme un « chercheur anxieux, douteur », un homme inquiet, angoissé, alors que les nombreuses lettres que mon ami André Vandegans m'adressait à cette époque et dont je viens de vous lire quelques brefs extraits, prouvent que le véritable angoissé, à ce moment de sa carrière, et ceci depuis sa dépression nerveuse

de 1967, c'était lui-même. « Tout ce que tu dis parle de toi, singulièrement quand tu parles des autres », écrivait Paul Valéry. Cet angoissé, je crois qu'André Vandegans l'est resté jusqu'à la fin de sa vie active, bien que notre correspondance s'arrête pratiquement en 1986 et que je n'aie eu que très rarement la joie de le revoir à l'Académie depuis ma propre élection en janvier 1994. La dernière communication qu'il y a faite, le 10 juin 1995, *André Malraux. L'art du romancier dans* La Condition humaine, nous avait pourtant rendu l'espoir qu'il allait enfin y reprendre sa place. Mais il ne participa même plus à la Journée André Malraux organisée par l'Académie le 16 novembre 1996. Cette absence faisait mal.

Imprimé sur les presses de Chauveheid s.a. à Stavelot (Belgique).