

Le Bulletin

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

Communications

Georges Thines Rimbaud et Lautréamont : la fracture. Les métamorphoses de l'évidence poétique – **Marc Wilmet** « ... le chat prenait l'argent » (La Fontaine, *Fables*, VIII, 2). Petites *notes* sur la polyphonie – **Roland Mortier** Diderot héros de roman – **Guy Vaes** Celui qui est et pourtant n'est pas

Ceux qui nous quittent

Yves Berger par Jacques De Decker

Articles

Christian Angelet Réflexions sur le théâtre de Paul Willems – **Laurent Beghin** Notes sur l'œuvre de Robert Vivier russisant – **Georges Wildemeersch** Henri Vandeputte : Lettres à Hugo Claus (1948-1952)



Communications

Rimbaud et Lautréamont : la fracture.

Les métamorphoses de l'évidence poétique

Communication de M. Georges Thinès
à la séance mensuelle du 11 septembre 2004 9

« ... le chat prenait l'argent » (La Fontaine, *Fables*, VIII, 2).

Petites notes sur la polyphonie

Communication de M. Marc Wilmet
à la séance mensuelle du 9 octobre 2004 23

Diderot héros de roman

Communication de M. Roland Mortier
à la séance mensuelle du 13 novembre 2004 33

Celui qui est et pourtant n'est pas

Communication de M. Guy Vaes
à la séance mensuelle du 11 décembre 2004..... 43

Ceux qui nous quittent

Yves Berger

par M. Jacques De Decker 55

Articles

Reflexions sur le théâtre de Paul Willems

par M. Christian Angelet 59

Notes sur l'œuvre de Robert Vivier russisant

par M. Laurent Béghin 65

Henri Vandeputte : Lettres (1948-1952) à Hugo Claus

par M. Georges Wildemeersch 91

Communications

Rimbaud et Lautréamont : la fracture. Les métamorphoses de l'évidence poétique

Communication de M. Georges THINÈS
à la séance mensuelle du 11 septembre 2004

Prométhée est le seul et véritable maître du feu. C'est lui en effet qui se libère de ses chaînes par la magie. Valeur du feu, c'est par le feu même qu'il s'arrache à ce qui le contraint. Cette libération est celle de la conscience, laquelle s'établit dans l'autonomie du seul fait qu'elle proclame son existence. La parole écarte et maîtrise la contrainte physique imposée par la nature. Plus de chaînes donc, là où intervient le feu du langage, c'est-à-dire l'annonce de la connaissance. Le langage délie avant de relier. C'est essentiellement le fait et le pouvoir des grands poètes.

Rimbaud, écrit René Char, appartient à une civilisation non encore apparue. Il concentre en lui, nous le savons, toutes les qualités et tous les défauts des précurseurs, ceux-ci partageant le sort de tous les dépayés, de ceux qui marquent malgré eux un avenir qu'ils devinent et qu'ils annoncent dans une langue qu'ils sont, à ce moment particulier, les seuls à proférer, les seuls à comprendre. Sort à la fois enviable et terrible de celui qui pèse des potentialités dont il perçoit qu'il n'en connaîtra pas l'épanouissement, qu'il endure dans le présent les souffrances d'une création dont il ne connaîtra ni la forme accomplie ni la jouissance, c'est-à-dire la possession totale et le plaisir qui s'y attache. C'est en ce sens que le maître du feu est le dieu souterrain, le maître d'un Hadès ou d'un Érèbe qui manipule dans la flamme jamais assouvie, une matière inconnue qu'il doit se contenter de préparer en la rendant ductile, mais que le feu qu'il suscite et alimente sans cesse lui interdit de mener à l'état solide définitif. Cependant le maître du feu, ce précurseur et ce préparateur des perfections futures, maîtrise, dès ce moment, un art majeur. Il est comme tout génie paternel, le

détenteur et le dispensateur d'une semence qu'il se voit destiné, par une impitoyable nécessité de l'être, à livrer aux dormances et aux modelages de matrices inconnues. C'est en ce sens que tout père, tout amant, tout créateur est voué à projeter dans un milieu qui lui est foncièrement étranger, l'essence d'un être futur qui, lui aussi, lui devient étranger au départ, du seul fait qu'il s'arrache, par définition, à sa substance originelle pour accéder à l'existence.

Le feu est une puissance essentiellement masculine. Elle est, selon une formule qui m'est chère, cet élément que j'aime appeler l'éternel masculin. Celui-ci, on le voit sans peine, est le maître du feu parce qu'il règne dans l'extériorité et que son destin est d'y répandre, dans l'imprévu du désordre, une flamme créatrice qui, dominante et menaçante dans les moments initiaux de la création, se voit tôt consumée parce qu'elle est vouée à se perdre dans le mystère des formations latentes, elle qui n'est que préformation mais ce, dans la perfection de la forme qu'elle livre à l'intériorité. Car l'intériorité, la ténèbre des genèses invisibles, définit l'essence de l'éternel féminin, dont le destin est d'être le fleuve qui reçoit la blessure du feu et le transforme en un être accompli. Ces pensées, qui ne sont jusqu'à présent que des images, définissent la dialectique du feu et de l'eau, de la foudre qui vient frapper le fleuve, moment symbolique des structures et de la dialectique du temps, ou plutôt des temps : le feu est l'instant, le fugace et la soudaineté de la foudre (qui féconde et tue à la fois) ; l'eau est le temps de déroulement, de décours du fleuve, la durée de la création qui entretient et conserve et qui, une fois amorcée, va entretenir son développement jusqu'à atteindre à la perfection de l'être. Telles sont, semble-t-il, les images qui doivent nous guider dans la recherche d'une caractérisation de Rimbaud, en qui nous croyons voir un maître du feu, un détenteur de pouvoirs créateurs exceptionnels tels que son œuvre nous les révèle et dont les effets ont durablement infléchis la poésie française à la suite de la fulguration qui a marqué son entrée en poésie. Mais Rimbaud n'est pas seul dans cette aventure et je pense que s'il est l'homme de la fulguration cruciale, s'il déclenche une authentique révolution poétique, il est contemporain de Lautréamont, avec lequel il possède d'indubitables affinités, mais dont il se sépare par une poésie dont la temporalité est très différente. J'ai cru intéressant de traiter de ces deux figures sur le mode de la simultanéité, tout en donnant à Rimbaud une priorité de principe, eu égard, en particulier, au fait que c'est le cent cinquantième anniversaire de sa naissance qui a motivé cette thématique des maîtres du feu.

La révolution poétique qui se produit au cours du dernier quart du dix-neuvième siècle est le fait de deux jeunes hommes supérieurement doués qui accèdent, un peu malgré eux, aux rôles de

protagonistes, voire de prophètes d'un âge nouveau de la poésie. Rimbaud naît à Charleville en 1854 et Lautréamont meurt à Paris en 1870. Ils se sont côtoyés sans se connaître. Rimbaud a seize ans à la mort de Lautréamont et sa carrière poétique est déjà au-delà des promesses. De nombreux poèmes sont écrits en 1870. Les voyages et l'errance avec Verlaine commencent en 1871. Harrar et l'aventure abyssine débutent en 1880. Lautréamont (Isidore Ducasse) pour sa part quittera Montevideo pour le lycée de Tarbes en 1859. *Les Chants de Maldoror* sont de 1869.

Le parallèle avec Rimbaud ne se justifie pas par la simple coïncidence historique, il s'impose en vertu de la convergence des révoltes qui animent les deux poètes. Mais ici plus qu'ailleurs il importe de ne pas se laisser emporter par la métaphore et de rechercher à travers les œuvres la part respective de création effective, mais aussi de vitupération et de destruction que contiennent les ensembles expressifs des *Poésies*, de la *Saison en enfer* et des *Illuminations* pour ce qui concerne Rimbaud d'une part, et des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* pour ce qui concerne Lautréamont d'autre part. Tant qu'elle s'en tient (sans bonheur dans de très nombreux cas) à la célébration et l'évocation narrativo-descriptive, la poésie ne soulève aucun problème d'authenticité expressive ; elle le soulève même si peu que la transposition en prose de son contenu n'altère en rien son message. L'événement prime ici l'expression et l'estompe même totalement. Il faut être du calibre de Hugo pour réussir à traduire une expérience subjective intense dans des pièces comme l'*Ode à la colonne* et mille autres du même acabit, morceaux qui en dehors de la puissance évocatrice du verbe hugolien se réduiraient à de banals poèmes de circonstance et s'apparenteraient plus au « compliment » d'anniversaire qu'à des textes dignes d'être qualifiés de poétiques. Du reste, la réussite poétique de Hugo, puisqu'il s'agit de lui, lui vient de ce que le banal et le convenu correspondent tellement à la pensée très ordinaire qui l'habite et atteignent si peu la puissance de son lyrisme, que ce dernier aboutit à faire oublier la modestie, voire la pauvreté du thème qu'il orchestre. Subsiste alors l'expressif à l'état pur. Je me risquerais même à dire que cette puissance lyrique capable d'annuler le thème traité est telle qu'elle induit le poète à penser, malgré lui.

Pour revenir à Rimbaud, dont l'exceptionnelle intelligence se manifeste précocement, le lyrisme encore immature qui l'anime paie son tribut au circonstanciel dans quelques pièces où l'influence de Théodore de Banville (qu'il admirait sans réserve) est visible. On y trace néanmoins sans peine le génie particulier avec lequel le concret, l'ordinaire, le banal le plus prosaïque

aboutissent à des évocations qui, elles aussi, font oublier la modestie de l'objet décrit. *Les Poètes de sept ans*, *Les Mains de Jeanne-Marie*, *Les Assis* et quelques autres poèmes appartiennent à cette catégorie ; poèmes dans lesquels le thème émerge encore dans l'envol expressif, mais qui voisinent avec les *Accroupissements* et *Oraison du soir* où l'expressif a entièrement dominé l'humilité de la matière. Il en va de ces poèmes profondément figuratifs, mais non moins profondément ultra-figuratifs, comme de *La Chaise et la pipe* et des *Tournesols* de Van Gogh. Dans un cas comme dans l'autre, le poète et le peintre ont vu dans la mesure même où ils ont pensé. L'essence de l'objet s'impose avec autant de force que sa forme perceptive.

Je serais tenté de dire que dans tous les poèmes où interviennent des images descriptibles (*Les Mains de Jeanne-Marie*, etc.) la métaphore ne joue aucun rôle et que la qualification est indissociable de l'objet ; elle est dans l'objet lui-même. Sans vouloir anticiper, je me pose dès maintenant la question de savoir quel statut peut avoir une forme expressive qui s'appuie sur une abstraction et où la part de figuration est métaphorique. Il ne fait aucun doute que les *Accroupissements* se perçoivent d'emblée comme gestes et comme signes d'humilité, de laideur et de grotesque. De même, *Oraison du soir* apparaît comme une confidence moqueuse mais aussi comme une sorte d'autoportrait brossé avec un sourire qui culmine dans le rire étouffé du jeune voyou qui (se) « recueille pour lâcher l'âcre besoin » et « pisse vers les cieux bruns, très haut et très loin » au fond de son jardin de province. La truculence rejoint ici la puissance expressive qui ne peut s'appuyer sur aucune imagerie ou dans laquelle, tout au moins, les images sont confuses et lointaines et empruntent nécessairement la voie conceptuelle à l'état pur. Deux voies d'analyse s'ouvrent ici : celle qui s'attache à découvrir l'authenticité et la portée de la révolte, d'une part ; celle qui, à l'inverse, tente de découvrir des signes d'apaisement dans des images pastorales ou partiellement telles, d'autre part. Dans l'une et l'autre perspectives se font jour des questions qui relèvent de la fonction poétique et qui peuvent être illustrées de façon comparative par des textes parallèles de Rimbaud et de Lautréamont.

Nous touchons ici à la question du feu, des maîtres du feu et spécialement de Rimbaud envisagé sous cet angle. C'est à ce propos qu'il s'agira de se méfier des pouvoirs — peut-être parfois exagérés et illégitimes — de la métaphore tels que je les ai évoqués plus haut. La première forme de la révolte rimbaldienne consiste à malmenier les êtres et les choses, à les violenter en les réduisant à leurs espèces primitives et, finalement, à en révéler les aspects abjects et

répugnants. Le poème le plus typique sous ce rapport est sans conteste *Vénus Anadyomène*. À première vue, le poème est d'allure baudelairienne, on évoque spontanément à son propos *La Charogne* et *La Géante*. Chez Rimbaud toutefois se fait jour une dimension différente qui tient à ce que j'appellerai la dévastation de l'impur. Le ton de Baudelaire reste classique en ce qu'il perçoit l'horreur dans sa réalité concrète mais à une distance que son esthétisme oblige à qualifier de respectueuse dans le double sens de la distance et de la considération :

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;
Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.

Pas question ici de violenter l'objet, de le réduire à une humilité physique où toute visée métaphorisante perd son pouvoir. La charogne est infecte, certes, mais celui qui la regarde ne consent à aucune proximité, le regard la saisit mais tout contact est exclu, même par le mouvement du pied qui la repousse avec dégoût. Cependant le titre est réaliste, il désigne la charogne en la nommant comme une chose parmi d'autres et, en raison de la distance à laquelle je viens de faire allusion, sa caractérisation finale verse à l'abstraction et quitte résolument le mode descriptif :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
[...]
Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement sur le souvenir.

La charogne de Baudelaire est perçue intacte dans toute son horreur. Il n'est pas question de la livrer à la destruction. En vertu de quoi le dernier vers qualifie paradoxalement par la multiplication un objet qui se détruit essentiellement par lui-même et dont l'essence est l'effacement, la disparition. Rien de semblable chez Rimbaud, dont *Vénus Anadyomène* offre un pendant significatif à *La Charogne*. Le titre du poème est tout sauf réaliste, il est à la fois mythologique et pictural. Mais dès le premier vers, la déesse dénudée est livrée à la destruction, à l'évidence de la vulgarité. Mouvement inverse de celui de Baudelaire : on part d'une image classique et abstraite que l'on livre sadiquement à la destruction violente en n'omettant aucun détail : l'impur est livré à la

dévastation par l'énumération de toutes les parties anatomiques perçues à la façon de choses dont l'assemblage aboutit à un corps indigne du moindre respect. La distance baudelairienne a totalement disparu et l'objet-corps d'une femme épaisse règne dans toute sa laideur :

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés : *Clara Venus* ;
— Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

S'il faut voir en Rimbaud un « maître du feu », ce n'est pas la flamme qui opère la destruction. La flamme est ici hors de propos parce qu'elle est purificatrice et que la perspective du poème est de réduire le corps vidé à des constituants matériels dont il importe de sauver l'indignité essentielle. Nous touchons ici à une première forme de la violence rimbaldienne, à une révolte qui, loin de vouloir l'anéantissement de l'objet détesté, choisit au contraire de le laisser subsister dans toute son horreur pour montrer qu'il est par son essence même, expression du laid et de l'horrible.

Contrairement à Baudelaire encore, Rimbaud conclut non par l'abstraction, mais par la vision concrète la plus extrême, aboutissant à mettre en équation la beauté et l'horreur objective, la perfection de la Clara Vénus et l'immondice de l'ulcère à l'anus qui la fait voir radieuse (Clara : illuminée) dans des mouvements de croupe (« Et tout ce corps remue ») qui sont ceux d'une laborieuse défécation. Le dernier tercet du poème constitue pour ces raisons un rappel synthétique de tout le poème, on dirait même une sorte de résumé de cette pièce étonnante : « Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus » (inscription à l'antique) « — Et tout ce corps remue et tend sa large croupe » (rappel par contraste de l'horreur physique) « Belle hideusement d'un ulcère à l'anus » (beauté définie par l'horreur objective). Cette mise en équation de l'horrible et du beau par la seule mise en évidence des choses n'est pas propre aux poèmes marqués par cette ironie destructive, on en trouve des traces dans des pièces plus purement introspectives, tel le fameux

sonnet des *Voyelles* dont le ton est celui de la réflexion attentive et de la démarche intérieure. On y lit au premier quatrain :

A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles

Ces puanteurs cruelles rejoignent dans *Vénus Anadyomène* :

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement

La dominance des images olfactives correspond plus à la détermination de comprendre les choses périssantes plutôt que de contribuer à leur destruction. Cette élimination des pourritures et des puanteurs, seul le feu peut l'accomplir, aussi les horreurs physiques évoquées n'appartiennent pas à un mouvement de révolte, seule domine ici la répulsion. Mais le mouvement est violent de part en part, en sorte que son intensité devient le signe d'une autonomie transposable à d'autres expériences intenses, parmi lesquelles la découverte amoureuse figure au premier plan. Plusieurs pièces interviennent dans ce contexte, en particulier *Première soirée*, *Les Réparties de Nina* et *Les Poètes de sept ans*.

Dans cette dernière pièce réapparaissent avec insistance les images olfactives :

[...] L'été
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines :
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.

Le lien s'établit sans peine avec l'audace érotique :

Quand venait, l'œil brun, folle, en robes d'indiennes,
— Huit ans, — la fille des ouvriers d'à côté,
La petite brutale, et qu'elle avait sauté,
Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,
Et qu'il était sous elle, il lui mordait les fesses,
Car elle ne portait jamais de pantalons ;
— Et, par elle meurtri des poings et des talons,
Rempportait les saveurs de sa peau dans sa chambre.

L'horreur physique évolue avec naturel vers un érotisme léger, encore très adolescent et mâtiné d'élangs très dégagés des composantes sensorielles où l'horrible et l'infest ont fait place aux stimulations olfactives à signification sexuelle (« les saveurs de sa peau », etc.).

Au terme du processus s'installe une expérience amoureuse naïve entièrement épurée, comme c'est éminemment le cas dans *Sensation* :

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
 Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
 Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
 Je laisserai le vent baigner ma tête nue.
 Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
 Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
 Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
 Par la Nature, — heureux comme avec une femme.

La destruction par la mise en évidence cruelle de l'horrible évolue donc dans les *Poésies* vers une expérience qui transcende l'objet et tend vers la vision absolue. La puissance, manifestée au départ par la violence, a permis à une langue extrêmement rigoureuse de s'installer et de devenir le vecteur exceptionnel de l'expression dans toute sa vérité : aux puanteurs cruelles a succédé le charme de la peau de l'aimée avidement parcourue. Rimbaud a connu précocement les étapes psychologiques qui marquent la progression érotique qui va de l'intolérable au désirable et qui investit au terme du processus les odeurs initialement répulsives (horreur physique du sexe et du souffle impur) d'une violence stimulative positive, avec, en contrepoint, le risque latent de la perversion, dans laquelle le répulsif est recherché pour lui-même et où sommeille simultanément la violence dirigée à l'origine contre l'intolérable. Si Rimbaud est maître du feu dans ce contexte, c'est par la précocité avec laquelle il exprime dans une langue classique rigoureuse cette évolution du menaçant au désirable, de la puanteur cruelle au parfum, de l'expérience sensorielle élémentaire à la vision abstraite vécue.

Mais l'expérience subjective du corps comme lieu commun des dégoûts et des charmes mène le poète bien au-delà des découvertes vitales de l'adolescence finissante, elle lui ouvre un monde où la violence prend une autre forme et où, contrairement à ce qui s'est développé dans son monde subjectif, les horreurs ne débouchent pas sur des accomplissements positifs. La part des poésies marquées par ce moment de l'expérience est évidemment liée dans sa thématique dominante aux événements de la guerre franco-allemande de 1870 et à la Commune. Les poèmes d'inspiration politico-sociale de cette catégorie sont les moins intéressants de toute l'œuvre. Le ton patriotique et la célébration guerrière sont les ennemis de toute poésie réflexive, on y sent la dominance des effets aliénants de l'extériorité, l'écrasement de la pensée par la brutalité de l'événement, une imbécillité civique dont la place dans le poème (dans la mesure où celui-ci mérite encore son nom) n'est finalement justifiée que par la régularité métrique d'une versification idéalement adaptée aux marches militaires, aux proclamations sonores et aux bulletins de victoire. L'imagerie de violence s'assortit aisément

dans les *Poésies* d'une récupération intime du sentiment de la défaite et celle-ci trouve même un contrepoint et une consolidation dans l'évocation historique. Le long poème intitulé *Le Forgeron* (daté fictivement 1792 !) en est l'exemple même. Il est immédiatement suivi de *Morts de quatre-vingt-douze*, du poème *À la musique* et plus loin de *Rages des Césars*, du *Chant de guerre parisien* et de *L'Orgie parisienne*, etc. Le ton claironnant n'induit pas par lui-même à une puissance autre que celle d'un vacarme, il s'exclut par lui-même de l'expression poétique, il n'existe qu'à la façon d'une cadence, celle qu'impose le sergent à la troupe en mouvement. La régularité collective, celle du pas cadencé comme celle de la versification pure, est étrangère, en soi, à toute visée poétique. « Assez ! », lit-on dans la *Saison*, « voici la punition. — En marche ! [...] Où va-t-on ? au combat ? [...] Feu ! feu sur moi ! » De son aveu même, le poète n'est pas ici le maître du feu, il en est proprement la victime et ce parce qu'il a perçu l'inanité de la fausse puissance, laquelle se réduit à n'être que bruit. Oublions donc cette part tristement glorieuse et spadassine des *Poésies*. La part à la fois méditative et violente de la *Saison en enfer*, marquée, elle aussi, par la condamnation essentielle de l'extériorité, en constitue l'inébranlable contrepoint.

Cependant, toute creuse que se révèle l'inspiration guerrière, elle amène, à l'intérieur même du recueil, une mutation inattendue vers le poétique. Elle est d'importance. Elle dégage, au sein même de la tourmente guerrière, un horizon d'espace marqué à la fois de rêverie pastorale et, plus abstraitement, de désir d'évasion vers l'inconnu. Une fois de plus, le concret et l'illimité tendent à se rejoindre. En outre comme nous le verrons, un parallèle presque littéral avec un fragment des *Chants de Maldoror* va s'imposer à nous de façon assez naturelle.

Le poème clé est *Le Dormeur du val*. Le soldat endormi fait, par le contact — on serait tenté de dire : l'osmose — de son corps avec l'herbe où il est couché, partie intégrante du milieu environnant, il est entièrement fusionné avec la nature :

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Ce qui frappe d'emblée à la lecture de ce poème, c'est qu'il commence par un trou (un trou de verdure) et se clôt sur les deux trous rouges qu'a le soldat au côté droit. Tout le poème est enserré par deux lacunes homologues dont le sens est clair : qu'il soit vivant ou mort, le soldat n'existe que comme lien effectif entre le corps de la verdure et son propre corps. Dès lors, qu'il soit cadavre importe peu, car même dans cet état, il dort et il est souriant... comme un enfant malade. C'est cette fusion concrète de la vie et de la mort qui inaugure dans le corpus passablement hétérogène des *Poésies* une singulière unité. Du fait que l'inanimé ne se distingue plus vraiment de l'animé, que la vie et la mort ne sont plus séparées que par une frontière indistincte — qui est image avant d'être concept — la vision de l'ensemble aboutit à l'ouverture d'un espace illimité, marqué lui aussi par une grande variété de visées, tel qu'on le découvre dans *Le Bateau ivre*. Mais avant de pousser plus loin l'analyse dans cette direction, il s'impose de faire le rapprochement entre *Le Dormeur du val* et le sommeil de l'hermaphrodite qui figure à la strophe 21 des *Chants de Maldoror* (chant deuxième). Le parallèle avec *Le Dormeur du val* est saisissant :

Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. La lune a dégagé son disque de la masse des nuages, et caresse avec ses pâles rayons cette douce figure d'adolescent. Ses traits expriment l'énergie la plus virile, en même temps que la grâce d'une vierge céleste. Rien ne paraît naturel en lui, pas même les muscles de son corps, qui se fraient un passage à travers les contours harmonieux de formes féminines. Il a le bras recourbé sur le front, l'autre main appuyée contre la poitrine, comme pour comprimer les battements d'un cœur fermé à toutes les confidences, et chargé du pesant fardeau des êtres qui ne lui ressemblent pas, le désespoir a gagné son âme, et il s'en va seul, comme le mendiant de la vallée.

Le cadre pastoral est pratiquement le même dans les deux cas. À ce qui chez Rimbaud est « un trou de verdure où chante une rivière » correspond chez Lautréamont « un bosquet entouré de fleurs... », un gazon mouillé des pleurs de l'hermaphrodite. Celui-ci est « profondément assoupi » ; le soldat « dort dans le soleil, la main sur la poitrine » ; l'hermaphrodite « a le bras recourbé sur le front ». Le soldat est éclairé par le soleil ; l'hermaphrodite dort sous la clarté lunaire. Scène de mort diurne pour l'un ; de vie nocturne pour l'autre ; composante masculine du soldat, mais atténuée, car il sourit et il a froid comme un enfant malade ; composante féminine de l'hermaphrodite (par définition) mais atténuée ici aussi du fait que ses traits expriment l'énergie la plus virile en même temps que

la grâce d'une vierge céleste. Ambiguïté absente, bien sûr, chez le soldat abattu. Sur le plan concret, on ne peut que référer la scène à un fait réel lié à la guerre de 70. Rimbaud s'en tient à l'évidence pure à l'exclusion de toute remarque d'ordre psychologique. L'hermaphrodite, pour sa part, apparaît le cœur fermé à toutes les confidences et chargé du pesant fardeau d'un secret éternel. Les forces en présence sont complémentaires, mais de nature différente. L'instantané de la vision rimbaldienne ne modifie pas la réalité, il la montre et son seul et terrible effet est de rendre patent le peu de réalité de l'existence pour reprendre la formule de Breton. La formule n'est pas celle de la destruction, mais plutôt d'une ironie incisive qui atteint le réel par son réalisme même. Il en va autrement de l'agression soutenue de Lautréamont. Chez lui comme chez Rimbaud la réalité du monde et de la condition humaine est jugée insoutenable, mais loin d'exposer le réel dans toute sa pauvreté, le poète l'attaque sous de multiples angles et sous de multiples formes et ne lui épargne aucune blessure, aucune torture. Les intermèdes méditatifs sont nombreux mais ils se concluent presque toujours par une dénégation violente. Au réalisme cruel de Rimbaud se substitue ici un blasphème savamment entretenu et celui-ci est d'autant plus corrosif qu'il résulte en une usure dissuasive. Les visions se prolongent et aboutissent à des verdicts et à des tableaux qui étalent avec sadisme toute la dégénérescence du monde. Le feu de la révolte s'alimente à la moquerie réaliste et à l'invective blasphématoire avec une égale efficacité. S'agissant de poètes — et de poètes jeunes — on serait tenté de dire avec un même bonheur. Il y a, reconnaissons-le, une jouissance étrange dans l'insulte, dans le dénigrement et finalement dans la destruction. Reconnaissons aussi que la colère la plus légitime connaît et exige même un mode d'alternance qui fait se succéder les états et les mots les plus contradictoires. On en trouve les éléments chez nos deux poètes. Nous avons noté chez l'un et chez l'autre une sensibilité marquée au monde naturel — les deux épisodes pastoraux analysés plus haut en font foi. C'est en définitive le monde institutionnel qu'ils vitupèrent avec ses mensonges, ses illusions grossières, ses contraintes injustifiées, sa redoutable bêtise. « À qui me louer ? » clame Rimbaud dans la *Saison en enfer*, « Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? — Dans quel sang marcher ? » Et point de recours au Dieu traditionnel : « Hélas ! L'Évangile a passé. J'attends Dieu avec gourmandise », lit-on immédiatement après. Et pour conclure : « Je suis de race inférieure de toute éternité. » Comprendons : je suis le fruit de l'histoire, mais l'histoire ne m'a pas formé, pas affiné, elle me laisse livré aux antiques terreurs. La révolte est profonde, tellement profonde qu'elle anéantit l'objet même qui la motive et se livre finalement elle-même à l'exécration.

« D'où peut venir cette répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme ? » se demande Lautréamont à la strophe 22 des *Chants de Maldoror*. La révolte y atteint l'homme en deçà du monde institutionnel, c'est l'homme lui-même qu'il importe de comprendre : « Race stupide et idiote ! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras va ! tu t'en repentiras. » Et ceci, capital pour notre propos : « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve et le Créateur qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine » (strophe 18). Race inférieure pour Rimbaud, race stupide et idiote pour Lautréamont, telle est l'image de l'humanité qu'alimente un nihilisme affirmé avec une telle force, que l'on peut se demander comment l'idée poétique elle-même peut être sauvée de cette volonté partagée d'anéantissement. Or, elle subsiste et c'est là que l'on découvre le sens d'une création humaine qui dépasse l'instauration sociale et toute forme institutionnelle, toutes les civilisations qui se savent mortelles pour ne laisser survivre que la voix qui les sauve dans la proclamation même de leur néant. On ne s'étonnera donc pas que la révolte véritable s'accomplisse non dans l'action qui engendre l'histoire, mais dans la parole qui toise l'histoire, dans le dire poétique qui domine le discours socio-historique ordinaire. La révolte du poète n'est pas un vain cri, elle ne sera pas purement verbale comme le veulent certains, elle est la vraie révolte parce qu'elle ne peut exister qu'à l'ordre du verbe, parce que son essence est d'être purement verbale, c'est-à-dire pure dans la mesure où elle s'apparente au langage créateur.

La révolte ainsi investie de son langage propre opère, disions-nous plus haut, une mutation poétique orientée vers la conquête d'un espace. D'abord manifestée par la fusion de la conscience contingente dans le naturel, comme en témoignent *Le Dormeur du val* et le sommeil de l'hermaphrodite, elle va se traduire par des créations qui développent ce thème de façon explicite. Ce sera, chez Rimbaud *Le Bateau ivre*, l'une des pièces les plus longues des *Poésies* et, chez Lautréamont, la strophe 9 du deuxième livre des *Chants de Maldoror*, dont les six reprises du thème *Vieil océan*, constituent une sorte d'oratorio, de récitatif au rythme d'une ampleur inégalée dans tout le reste de l'œuvre. Le récitatif se développe autour de visions marines, dont les images ont submergé la conscience d'Isidore Ducasse pendant la longue traversée qui le menait en France à l'âge de treize ans pour l'internat du lycée de Tarbes où il allait entreprendre le cycle de ses études moyennes.

Laissons de côté les aspects biographiques pour ne conserver que le versant poétique de ces visions qui signent la conquête de l'espace subjectif du poète, en contrepoint avec la douloureuse rupture que

représente son éloignement de Montevideo. Ducasse nous prévient au seuil de la strophe 9 qu'il se propose, sans être ému, de déclarer à grande voix la strophe sérieuse et froide... « Il n'y a pas longtemps », précise-t-il, « que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux... » suit alors le passage bien connu « poulpe au regard de soie ! toi dont l'âme est inséparable de la mienne », allusion à la séparation d'avec l'ami intime que fut un des amis d'adolescence du poète. L'essentiel de la strophe sérieuse et froide tient à cette célébration austère sans cesse reprise du pouvoir du vieil océan, image d'une puissance capable de dominer entièrement l'homme qui s'aventure sur ses flots redoutables : « Vieil océan tu es si puissant que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens. Ils ont beau employer toutes les ressources de leur génie... incapables de te dominer, ils ont trouvé leur maître... la peur que tu leur inspires est telle qu'ils te respectent », etc. Glorification qui rejoint le besoin de communion avec le naturel, amorcé avec l'image de l'hermaphrodite, image pastorale, disions-nous, qui aboutit ici à la terreur inspirée par l'océan, ce Grand célibataire qu'aucun lien affectif ne retient et qui emporte vers l'inconnu le Montévidéen lui-même précocement sevré de tout lien familial, de toute amitié. Le récitatif en question est l'hymne de la liberté conquise, mais imposée par les circonstances et qui se développera en un concert de vitupérations qui n'épargne ni le monde ni le créateur. La parole poétique, seul vecteur possible de la révolte pour celui qui connaîtra désormais l'angoisse de l'esseulement et y fera face avec génie dans un blasphème prolongé. L'origine de la révolte, pour le poète qui fera le bilan de son expérience quelques années plus tard, est, en raison de son fondement naturel d'abord conçu sous sa forme pastorale mais toujours muet sur le sens du destin, inséparable de l'existence injustifiée du réel et de la dérélition de la conscience qui lui fait face. Dans son analyse de la conscience malheureuse dans le contexte du panthéisme hégélien prélude de la mort de Dieu (ou de son inexplicable absence), Michel Carrouges illustre excellemment notre propos. L'esprit prométhéen correspond, selon lui, à « la première chute de Dieu et [à] la création de l'homme ». C'est, ajoute-t-il significativement, « la déité en tant qu'elle survit à elle-même, en qualité de divin universel... qui est la source du mal... ». Au Dieu incarné, Hegel oppose l'homme divinisé. Selon lui, cette subversion des mystères est en même temps la clé de la mystique hégélienne et celle de tout le prométhéisme moderne. Ce prométhéisme qualifie de façon précise la révolte de Lautréamont. Indépendamment des motifs personnels qui ont pu intervenir pour amener Ducasse à sa révolte contre Dieu et contre le monde, l'idée que le réel est indu, non nécessaire et finalement la faute du créateur, constitue le message métaphysique profond de son œuvre. *Les Chants de Maldoror* ne sont pas un hymne à l'athéisme, ce sont

plutôt des textes poétiques dirigés contre la divinité, des agressions violentes et calculées contre le créateur et contre son œuvre qui rejoignent la subversion hégélienne. Ici comme chez Rimbaud, la révolte contre le réel consiste à le mettre à nu, avec cette différence que le ton agressif est porté à son maximum.

L'espace subjectif ainsi ouvert par le prométhéisme des deux poètes est homologue, mais dans *Le Bateau ivre* le ton accusateur — présent dans nombre d'autres pièces — s'estompe. Rimbaud avoue :

Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais
 [...]
 Et dès lors je me suis baigné dans le poème
 de la mer.

Cet abandon est peut-être une forme de lassitude devant la non nécessité du réel — le peu de réalité de Breton — et peut-être aussi, par voie de conséquence, de la révolte elle-même. C'est pourquoi *Le Bateau ivre*, tout en développant le désir du départ et les dangers qui y sont liés, s'écarte de la perspective de destruction de Lautréamont et renoue avec une avidité de monde et d'inconnu qui en sauve la consistance. Certes, il avoue :

Moi qui tremblais sentant geindre à cinquante lieues
 Le rut de Béhémots et les Maelstroms épais

Mais la curiosité du réel l'emporte sur les terreurs :

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
 [...]
 Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs

La révolte se tempère d'un désir insatiable de l'être. Le ton du *Bateau ivre* est plus proche des strophes de *Vieil océan* que des vitupérations qui parsèment le reste des *Chants de Maldoror*.

Il reste que l'un et l'autre ont donné forme à la seule révolte véritable, celle qui est portée par la langue, propriété essentielle de l'homme et dès lors de portée plus fondamentale que le simple refus ou l'action destructive. Si, pour revenir à Hegel, la faute est la création elle-même, le verbe créateur des mythologies monothéistes appelle sa récusation positive dans le verbe poétique de l'homme, lequel trouve en celui-ci la seule forme de provocation constructive. Invoquant Hölderlin, Gaston Bachelard écrit dans *La Psychanalyse du feu* : « Alors qu'Hypérion choisit une vie qui se mêle plus intimement à la vie de la nature, Empédocle choisit une mort qui le fonde dans le pur élément du volcan » (p. 43). Il n'est pas exclu qu'en dépit de son déni souvent impitoyable et moqueur de la réalité, Rimbaud soit proche d'Hypérion et que Lautréamont partage plutôt la vision infernale violente.

« ... le chat prenait l'argent » (La Fontaine, *Fables*, VIII, 2). Petites notes sur la polyphonie

Communication de M. Marc WILMET
à la séance mensuelle du 9 octobre 2004

Le nom *polyphonie* et les adjectifs dérivés *polyphonique* ou *polyphoniste* relèvent à l'origine du vocabulaire musical (d'où mon titre en forme de clin d'œil : « Petites notes sur la polyphonie¹ »). Le précurseur généralement désigné est Guillaume de Machaut (mort en 1377). Littré, s'appuyant sur une citation du compositeur et musicologue belge Auguste Gevaert, définissait la polyphonie comme « une combinaison, dans la musique, de plusieurs voix, de plusieurs instruments ». Le Robert ne dit rien d'autre.

Or Mikhaïl Bakhtine, vers la fin des années 1920 ou le début des années 1930, avait opéré la transposition du concept à la littérature, mais sous l'étiquette de *dialogisme*, qui lui sert à opposer le genre romanesque au *monologisme* de la poésie. Le théoricien russe n'a été traduit en français qu'en 1970. Ses idées alimentent dès lors la critique littéraire (Todorov, 1981), puis la linguistique de l'énonciation, où Oswald Ducrot (1984) popularise le terme *polyphonie*².

1/ Les informations relatives à l'histoire et à la fortune du mot *polyphonie* sont reprises d'un article d'Anne-Rosine Delbart (« Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Nancy Huston », dans *Écrire en langue étrangère*, R. Dion, H.-J. Lüsebrink & J. Riesz édés, Québec, Nota Bene-Iko, p. 43-63).

2/ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981. Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984. (Signalons que si *dialogisme* y figure en appendice avec référence à Bakhtine, *polyphonie* est toujours absent de Ducrot & Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.)

L'énonciation est une des conquêtes de la linguistique moderne. Jusque-là les phrases d'un texte étaient appréhendées par les linguistes en dehors de tout ancrage dans une situation. Or, j'imagine que si le hasard m'avait fait écrivain, au moment de prendre la plume (fût-elle aujourd'hui métaphorique), penché sur la page blanche, j'aurais eu à me poser une série de questions, notamment « qui parle ? » (ou « qui dois-je faire parler ? »), et « quand ? » (en chroniqueur, en spectateur ou en prophète), et « comment ? » (de façon peu ou prou réaliste). Les *incipit* des romans portent la trace de ces choix. Quelques exemples afin de fixer les idées :

Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung, où naquit l'auteur du *Roman de la Rose*, semblait être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelle (Dumas, *Les Trois Mousquetaires*) [récit historique à la troisième personne, sans apparition du narrateur, laissé en « voix off »].

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors » (Proust, *À la recherche du temps perdu*) [récit autobiographique du narrateur, à la première personne et au temps passé].

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas (Camus, *L'Étranger*) [récit autobiographique du protagoniste, adoptant la fiction d'un journal rédigé au présent].

Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre (Flaubert, *Madame Bovary*) [association, sous la personne plurielle *nous*, du narrateur et d'on ne sait quels autres témoins].

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant (Butor, *La Modification*) [la deuxième personne *vous* reflète comme dans un miroir la présence du narrateur... sans exclure qu'il puisse être aussi son propre personnage].

Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé. Pas possible, ils ne nettoient jamais (Queneau, *Zazie dans le métro*) [le narrateur cède la parole à l'une de ses créatures].

Le dernier extrait nous rapproche du thème que j'aimerais traiter, celui de l'entrelacement des voix narratives. En la matière, la littérature contemporaine s'est plu à brouiller les pistes. Voyez ce passage du roman *Les Beaux Quartiers* de Louis Aragon (signalé par Laurence Rosier dans un essai qu'a distingué notre Académie³) :

3/ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999 (la citation se trouve p. 286).

Jacques, pourtant, l'arrachait à cette contemplation : « Mrs Bird te parle, Barbentane... » Il sursauta, s'excusa. L'Américaine souriait de toutes ses dents, elle se ferait un plaisir de recevoir M. Barbentane chez elle, un de ces jours, s'il voulait accompagner M. Schoelzer. Mais comment donc, mais c'est-à-dire, vous me voyez confus avec plaisir, bien entendu. La valse faisait tourner les consommations glacées [prennent successivement la parole : 1° le narrateur (Aragon), 2° Jacques Schoelzer, 3° Mrs Bird l'Américaine, 4° Barbentane].

Le procédé, à la vérité, n'est pas entièrement neuf. La fable *Le Savetier et le Financier* du « bon » La Fontaine, tantôt archaïsant et tantôt incroyablement novateur, contient par exemple trois vers qui continuent à piquer la curiosité des exégètes :

Tout le jour, il avait l'œil au guet ; et la nuit,
Si quelque chat faisait du bruit,
Le chat prenait l'argent.

Premier décryptage, que suggère la syntaxe, mais passablement contre intuitif, la conjonction *si* équivaut à un *quand* hypothétique et les deux imparfaits *faisait*, *prenait* acquièrent une fonction itérative, dont l'adjectif *quelque* renforce l'indéfinition : « tous les chats fauteurs de bruit prenaient l'argent. » Interprétation de rechange, peu plausible elle aussi, *faisait* suivant un *si* de conjecture signifie « ferait », *prenait* supprimant alors, par souci d'expressivité, l'intervalle de la condition à la conséquence : « un éventuel chat fauteur de bruit prendrait l'argent. » Les commentateurs préfèrent tableter sur les fantasmes du savetier subitement enrichi ; ils postulent (malgré une aversion aujourd'hui courante pour l'ellipse) l'escamotage d'un verbe introducteur : « ...si quelque chat faisait du bruit, [le savetier pensait que] le chat prenait l'argent. » Mais comment traduire *penser* ? « Se dire » ou « suspecter » ? L'interrogation n'est pas spacieuse. Selon la réponse, on entre dans le domaine de la *polyphonie*, i.e. le mélange des voix, fussent-elles non effectivement prononcées (c'est le cas du *monologue intérieur*), ou l'on bascule du côté de ce que j'appellerais d'un néologisme la *polyscopie*, i.e. le mélange des points de vue, comme dans *Œdipe voulait épouser Jocaste mais non sa mère* (opposant les connaissances du narrateur à l'aveuglement tragique du personnage) ou *Marie croit Pierre plus intelligent qu'il ne l'est* (Marie se montre moins perspicace que le narrateur vis-à-vis de Pierre) et encore *Marie regarda Pierre. Il avait pris un coup de vieux* (on ignore à qui imputer le constat du vieillissement de Pierre : à Marie ? au narrateur ? à Marie et au narrateur ?).

Les garde-fous ainsi posés, notre domaine se circonscrit de façon précise à la thématique du *discours rapporté* (en abrégé, DR), démarcation de l'anglais *reported speech*. Le DR plonge toutefois ses

racines dans l'*oratio recta* et l'*oratio obliqua* des rhéteurs de l'Antiquité grecque et romaine. À date moderne, c'est le Suisse Charles Bally (l'éditeur, en 1916, du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, mort, lui, en 1913) qui procure à cette dichotomie une assise plus scientifique au titre du *style direct* et du *style indirect*, accompagnés d'un nouveau venu, le *style indirect libre*.

Ces étiquettes ont hélas ! provoqué deux retombées négatives. D'abord, *style* a ouvert la voie à toutes sortes de considérations à caractère plus littéraire que linguistique et à des exercices scolaires imposant aux élèves de passer par des manipulations du *style direct* au *style indirect*, et inversement.

(J'ouvre ici une parenthèse. Bally est l'inventeur de la *stylistique*, elle aussi malencontreusement nommée. Il s'agit en réalité de la *linguistique du discours*, c'est-à-dire de l'étude, non du *style*, mais de la mise en œuvre individuelle ou collective de la *langue*, ce patrimoine que Saussure comparait à un « trésor » ou à un « dictionnaire » dont les exemplaires sont à la disposition de tous les membres d'une même communauté linguistique. Le point ne peut plus être controversé depuis la récente exhumation d'*Écrits de linguistique générale* dus au Genevois⁴. Voici le passage crucial. Le linguiste plaide aux pages 272-273 en faveur d'une chaire de *stylistique* à créer : « Messieurs, j'en arrive à dire que ce que l'on pourrait véritablement craindre comme danger à propos de la chaire de *stylistique*, ce n'est pas du tout les préventions dérivant de l'équivoque avec science du *style*, mais au contraire l'objection consistant à dire : mais alors, c'est tout simplement de la linguistique qu'on nous offre sous le nom de *stylistique*. Oui, messieurs, tout simplement de la linguistique. Seulement, la linguistique, j'ose le dire, est vaste. Notamment elle comporte deux parties : l'une qui est plus près de la *langue*, dépôt passif, l'autre qui est plus près de la *parole*, force active et origine véritable des phénomènes qui s'aperçoivent ensuite peu à peu dans l'autre moitié du langage. Ce n'est pas trop que les deux. » Fermons la parenthèse.)

On comprend en tout état de cause que la linguistique actuelle préfère parler de *discours* plutôt que de *style* : *discours direct* (en abrégé, DD), *discours indirect* (en abrégé, DI) et *discours indirect libre* (en abrégé, DIL).

Mais la présentation de Bally devait entraîner une deuxième conséquence, intellectuellement plus funeste que la précédente. La triade du *discours direct*, du *discours indirect* et du *discours indirect libre*

entraîne l'impression d'une ordination obligée, comme si le DD originel engendrait le DI, qui engendre le DIL, qui engendre à son tour un DDL ou *discours direct libre*. Exprimé autrement, le DI présupposerait le DD, le DIL présupposerait le DI et le quatrième mousquetaire du DDL présupposerait à la fois le DIL (par son L) et le DD (par son D).

La présente communication remet en cause cette vision traditionnelle.

*

Prenons la phrase *Pierre aime Marie*. Elle comporte un *énonciateur* (X non précisé : en l'occurrence, moi, MW) et un *énoncé* qui met en scène deux personnages : le thème ou sujet logique *Pierre* (le garçon à propos de qui l'énonciateur affirme quelque chose) et le thème ou prédicat logique *aime Marie* (le quelque chose affirmé à propos du thème). À noter qu'il est possible de modaliser l'énoncé (i.e. d'altérer sa valeur de vérité) en l'imputant ou bien à autrui : *D'après Paul et Virginie, Pierre aime Marie* ; ou bien à l'énonciateur, pour limiter expressément la pertinence de son propos : *D'après moi, Pierre aime Marie* ; ou bien à une source non explicitée : *Pierre, paraît-il, aime Marie* ou *Pierre aimerait Marie* (le « conditionnel » ou, mieux, le temps futur du passé cumule les incertitudes du temps passé — le souvenir pouvant tromper — et du temps futur — l'avenir est « à Dieu »).

Le DR commence lorsqu'à la voix de l'énonciateur se mêle la voix d'un *locuteur* cherchant à se faire entendre, tel un souffleur dans son trou, avec du reste des bonheurs inégaux. Je vous propose de distinguer sept étapes significatives⁵.

Première étape

Soit *Pierre déclare son amour à Marie*. Une phrase unique et (on ne peut plus) simple. Un énonciateur X, toujours, mais accompagné en sourdine d'un locuteur, Pierre. Or, qu'a dit exactement Pierre ? Comment a-t-il déclaré sa flamme à Marie ? De quels mots s'est-il servi ? Mystère. Nous avons affaire à la variété minimaliste du DR, appelée dans la littérature récente *discours narrativisé* (en abrégé, DN). Afin de tirer en quelque sorte son épingle du jeu et de prendre

5/ Ces étapes ont fait l'objet d'une première description dans un article d'hommage à Georges Legros : « *Le Discours rapporté au rapport* » (à paraître). On prendra garde que la progression s'effectue selon une logique grammaticale et ne retrace aucun parcours historique.

ses distances vis-à-vis de son propre résumé, l'énonciateur dispose de plusieurs procédés, comme les italiques ou les guillemets mis au nom : *Pierre déclare son « amour » à Marie*, ou l'adverbe *sic* entre parenthèses : *Pierre déclare son amour (sic) à Marie*, ou encore une insistance sur le possessif : *Pierre a déclaré son amour à Marie* = « ce qu'il qualifie ainsi » (Pierre n'a pas peur des clichés) ou « ce qu'il prend pour de l'amour » (Pierre est un incurable Casanova), etc.

Deuxième étape

Il suffit que le terme utilisé par l'énonciateur puisse avoir été prononcé à l'identique par le locuteur, et l'on glisse du discours narrativisé au *discours absorbé* (en abrégé, DA). Exemple : *Pierre, amoureux transi de Marie, n'est jamais capable de lui balbutier qu'un vague bonjour*. À nouveau, des guillemets, des italiques ou l'adverbe *sic*, recréant des « îlots textuels », visent à impliquer davantage le locuteur. Comparer :

À ces mots on cria haro sur le Baudet.

(La Fontaine, *Fables*, VII, 1) [absorption aussi totale que dans *crier vengeance, crier famine, crier au loup...*].

Alors cet oiseau de malheur

Se mit à crier *Au voleur !*

Au voleur ! et *À l'assassin !*

Comme si j'en voulais à son sein.

(Brassens, *À l'ombre du cœur de ma mie*) [les italiques et le point d'exclamation rendent les vociférations à l'« oiseau de malheur »].

Troisième étape

Imaginons maintenant la séquence *Pierre regarde Marie à la dérobée. Ah ! ce qu'il l'aime ! Jamais elle ne lui a paru aussi désirable. Va-t-il enfin oser lui avouer son amour ?* Quatre phrases simples P1, P2, P3, P4 en enfilade : P1 *Pierre regarde Marie à la dérobée* + P2 *Ah ! ce qu'il l'aime !* + P3 *Jamais elle ne lui a paru aussi désirable* + P4 *Va-t-il enfin oser lui avouer son amour ?*

Qui parle ? L'énonciateur X, bien sûr. Mais, à partir de P2, l'exclamation déclenche une réaction en chaîne de sentiments (P2), de pulsions (P3) et d'hésitations (P4) prioritairement perceptibles par le locuteur (le principal intéressé), quoique accessibles au narrateur prétendument omniscient. On aura reconnu le schéma du DIL, systématiquement exploité au dix-neuvième siècle (Flaubert, Maupassant, l'« écriture artiste » des Goncourt...), surtout avec des « imparfaits », des « plus-que-parfaits » et des « conditionnels » :

Pierre regardait Marie à la dérobée. Ah ! ce qu'il l'aimait ! Jamais elle ne lui avait paru aussi désirable. Oserait-il enfin lui avouer son amour ?, mais sans doute attesté dès la *Cantilène de sainte Eulalie* (881) : « Ell'ent aduret lo suon element. / Melz sostendriet les empedementz / Qu'elle perdesse sa virginitet » (“Eulalie se raidit. Plutôt supporter la torture qu’abjurer sa foi”). Un exemple moderne parmi des centaines :

Emma se repentit d’avoir quitté si brusquement le percepteur. Sans doute, il allait faire des conjectures défavorables. L’histoire de la nourrice était la pire excuse, tout le monde sachant bien à Yonville que la petite Bovary, depuis un an, était revenue chez ses parents. D’ailleurs, personne n’habitait aux environs ; ce chemin ne conduisait qu’à la Huchette ; Binet, donc, avait deviné d’où elle venait, et il ne se tairait pas, il bavarderait, c’était certain ! Elle resta jusqu’au soir à se torturer l’esprit... (Flaubert, *Madame Bovary*).

Une incise placée après P4, P3 ou même P2 aurait la vertu de démêler *a posteriori* la part de l’énonciateur et celle du locuteur : *Pierre regardait Marie à la dérobée. Ah ! ce qu'il l'aimait ! (se disait-il). Jamais elle ne lui avait paru aussi désirable (se disait-il). Allait-il enfin oser lui avouer son amour ? (se disait-il)*. Un exemple littéraire :

La Lice lui demande encore une quinzaine ;
Ses petits ne marchaient, disait-elle, qu’à peine
(La Fontaine, *Fables*, II, 7).

Les guillemets obtiennent ce résultat typographiquement (oralement, une intonation spéciale — d’impatience, de véhémence, de lassitude... — remplit leur office) : *Pierre regardait (regarde) Marie à la dérobée. « Ah ! ce qu'il l'aimait (aime) ! Jamais elle ne lui avait (a) paru aussi désirable. Allait-il (va-t-il) enfin oser lui avouer son amour ? »* Autre exemple de La Fontaine :

[...] Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
« Quel plaisir a-t-il eu depuis qu’il est au monde ?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos »
(La Fontaine, *Fables*, I, 16).

Quatrième étape

Le saut inopiné de personne grammaticale, facultativement doublé d’un changement de temps, induit un DDL : *Pierre regardait (regarde) Marie à la dérobée. Je t’aime (je l’aime). Jamais tu ne m’as paru (elle ne m’a paru) aussi désirable. Vais-je enfin oser t’avouer (lui avouer) mon amour ?*

En théorie, il n'est pas interdit de supposer que l'énonciateur X de P1 garde la main jusqu'à P4 (ce serait lui l'amant de Marie... ou de Pierre). Mais le locuteur Pierre augmente ses prétentions à le supplanter. Bref, le (bon) sens entre en conflit avec la syntaxe.

Le procédé, déjà signalé chez Aragon, ne doit pas lui être spécifique (je serais heureux si mes consœurs et confrères ici présents pouvaient m'en envoyer des échantillons de leur cru). En voici en tout cas du même auteur (je retranscris les candidats DDL en petites capitales) :

Elle vida sa boîte dans la poubelle, sous la voûte enténébrée, et un chat lui fila dans les pieds. Au dehors, le ciel avait encore une certaine pâleur. OÙ EST GUILLAUME ? QU'EST-CE QU'IL FAIT, GUILLAUME ? CE SOIR... SOUS CE CIEL-LÀ... (*Les Communistes*).

Elle était au milieu de la pièce et elle releva tout le bleu et les oiseaux et les fleurs au-dessus de ses genoux. Stupide. Armand lui regarda les jambes. Eh bien ! c'étaient des jambes... JOLIES, JE NE DIS PAS. Que fallait-il en dire ? Armand n'avait pas l'habitude de parler aux femmes de leurs jambes (*Les Cloches de Bâle*).

Il se coupa au menton. OÙ AI-JE FOURRÉ LA PIERRE ? Il prit le huit et descendit rue Réaumur (*Les Beaux Quartiers*).

Et ce dernier extrait où le pronom *nous* de première personne dissipe l'imprécision référentielle d'un *eux* de DIL :

Le général avait été à Suez. Ah, les Anglais avaient été plus malins que nous à Panama (*Les Cloches de Bâle*) [DIL : « Ah, les Anglais avaient été plus malins qu'eux à Panama » = « plus malins que les Français, qu'un autre peuple ou que les Anglais eux-mêmes à une autre époque » ?].

Comme pour le DIL, une incise, assortie ou non de guillemets, recrée après coup la logique tout en ménageant l'expressivité : *Pierre regardait Marie à la dérobée. Je t'aime (je l'aime), se répétait-il et Pierre regardait Marie à la dérobée. « Je t'aime (je l'aime). »* À inscrire ici, par conséquent (et non deux étapes plus bas, ainsi qu'on le fait ordinairement) :

Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait.
« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? »
Dit cet animal plein de rage.
Tu seras châtié de ta témérité
(La Fontaine, *Fables*, I, 10).

Cinquième étape

La syntaxe prend définitivement le dessus sur la sémantique et l'intellectualité sur l'expressivité avec le DI : *Pierre a enfin osé dire à Marie qu'il l'aimait.*

Analysons. Phrase unique complexe, enchâssant au moyen de la conjonction *que* la sous-phrase complément *il l'aimait* dans la phrase matrice *Pierre a enfin osé dire à Marie* Δ (Δ étant le symbole du vide en attente de complétude⁶). L'énonciateur X tient en laisse le locuteur, Pierre, confiné à la sous-phrase. Les connexions s'effectuent sur la personne grammaticale (*Pierre* ⇒ *il*, *Marie* ⇒ *la*) et sur le temps (*a osé* ⇒ *aimait*), sauf 1° réinvestissement de l'énonciateur omniscient : *Pierre a enfin osé dire à Marie qu'il l'aime* (l'imparfait *aimait* traduisant alors un procès antérieur à celui d'oser = « qu'il l'aimait dans sa jeunesse », « qu'il l'avait aimée »), 2° transformation infinitive : *Pierre jura à Marie de l'aimer toute sa vie* (= « qu'il l'aimerait »), 3° enchâssement d'une prédication seconde : *Pierre s'est avoué amoureux de Marie* (= « qu'il était amoureux⁷ »), tandis que la nominalisation retrouverait l'étape numéro 1 : *Pierre jurait à Marie un amour éternel*, etc.

Des guillemets, en apparence redondants, viennent certifier la littéralité de la relation : *Pierre a enfin osé dire à Marie qu'il l'« aimait »* ou — rare mais attesté —, déconnectant les pronoms et les temps, *Pierre a enfin osé dire à Marie que « je t'aime »* (*Pierre* ⇒ *je*, *Marie* ⇒ *te*, *a osé* ⇒ *aime*).

Quantité de mélanges sont envisageables (y compris l'« interrogation directe » en sous-phrase, normativement condamnée : ??*Pierre a demandé à Marie qu'est-ce qu'elle voulait/veut*) :

Georges donc la taquinait très fort, disant qu'il ne savait choisir d'elle ou de sa sœur, que ah ! ah ! Diane n'était pas mal mais Christiane a plus de chien (Aragon, *Les Cloches de Bâle*) [interjection *ah ! ah !* et verbe *a* déconnecté (quoique le présent soit compatible avec le DI ; mais on attendrait dans ce cas la répétition de la conjonction *que*)].

Sixième étape

Le DD, muni, outre le verbe introducteur, d'une escorte de deux-points et de guillemets, assure la quasi-indépendance de l'énonciateur et du locuteur : *Pierre a osé dire à Marie : « Je t'aime. »*

6/ La conjonction *si* de la prétendue « interrogation indirecte » joue le même rôle : *Marie a demandé à Pierre s'il l'aimait* (enchâssement de la sous-phrase complément *il l'aimait* dans la phrase matrice *Marie a demandé à Pierre* D).

7/ Ne pas confondre l'enchâssement d'une prédication seconde avec l'enchâssement d'une phrase à prédication incomplète ; p. ex. « Elle se dit qu'Hippo aurait mieux fait de l'étrangler pour de bon. Que vieille conne » (Vautrin, *Billy Ze Kick*, *apud* Rosier, 1999 : 225 [cf. n. 3]) : phrase multiple P1 + P2 complexe à laquelle P1 sert de matrice.

Exactement, le locuteur se trouve élevé au rang de second énonciateur. Exemple classique :

Maître Renard, par l'odeur alléché,
 Lui tint à peu près ce langage : « Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau,
 Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! »
 (La Fontaine, *Fables*, I, 2.)

Au-delà de leur fonction habituelle, les guillemets, qui s'accommodent de la restitution reconnue approximative du discours (« ...lui tint à peu près ce langage »), acquièrent ici un rôle véritablement syntaxique d'emboîtement. La phrase s'analyse comme une phrase multiple P1 + P2, X étant l'énonciateur de l'ensemble P mais abandonnant la parole à Pierre dans P2 qu'encapsule P1. On évitera de faire de P2 le complément du verbe de P1, un schéma phrastique qui ramènerait celui du DI ou, pourquoi pas, effacés les deux-points et guillemets, celui du discours absorbé en phrase unique simple : *Pierre a osé dire à Marie je t'aime* et plutôt *Pierre a osé dire je t'aime à Marie*. Rapprochez (l'allusion à une rengaine en prime) :

Fais-lui toutes tes excuses. Dis-lui je t'aime, reviens veux-tu, ton absence a brisé ma vie (Fallet, *L'Angevaine*).

Septième étape

Le tiret des échanges dialogiques mène le processus d'autonomisation à terme, la phrase numéro 1, la phrase numéro 2 et la phrase numéro 3 obtenant chacune leur énonciateur (successivement, Pierre, Marie et X) :

Je t'aime, Marie.
 – Moi aussi je t'aime, Pierre.
 Enfin, ils avaient osé !

*

En résumé, la suite qui retrace l'autonomisation progressive du locuteur par rapport à l'énonciateur n'est pas DD ⇒ DÍ ⇒ DIL ⇒ DDL mais DN ⇒ DA ⇒ DIL ⇒ DDL ⇒ DI ⇒ DD. Je terminerai sur une remarque concernant les termes concurrents *dialogisme* et *polyphonie*. Peut-être y aurait-il place pour une polyphonie proprement dialogique dans les répliques en écho du genre *Tu m'aimes, Pierre, c'est vite dit* et, plus déroutant, *Je t'aime, Marie, je t'aime Marie, c'est facile à dire, Pierre, alors prouve-le, épouse-moi !* (Marie se fait ironiquement la productrice d'une énonciation due à Pierre) ?

Au moins sauvent-elles la morale de nos petites histoires de ménage à trois.

Diderot héros de roman

Communication de M. Roland MORTIER
à la séance mensuelle du 13 novembre 2004

Voir un écrivain passer au statut de héros de roman dans une langue étrangère et dans un contexte culturel et historique différent constitue sans doute la forme la plus éclatante de la consécration littéraire. Or voici qu'apparaît, dans un roman anglais contemporain, un véritable Diderot *redivivus*. Il convient donc de saluer avec un plaisir tout particulier l'admirable ouvrage intitulé *To the Hermitage* que l'écrivain anglais Malcolm Bradbury a publié, quelques mois avant son décès prématuré en 2000, aux éditions Picador à Londres.

Malcolm Bradbury, qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme et aîné Ray Bradbury, l'auteur de *Fahrenheit 451*, appartient à la génération surgie après la guerre de 1940, très éloignée de l'esprit Bloomsbury, intellectualiste et décadent, qui avait dominé l'horizon littéraire pendant l'entre-deux-guerres. Cette jeune génération a donné à la littérature anglaise des auteurs aussi remarquablement doués et aussi largement appréciés que David Lodge, impitoyable observateur du monde intellectuel, et Ian McEwan, à qui nous devons le superbe roman intitulé *Atonement (Expiation)* et sa bouleversante évocation de la retraite de l'armée britannique sur Dunkerque en 1940.

Malcolm Bradbury se partageait entre la création littéraire et l'enseignement. Aussi a-t-il en commun avec David Lodge une vision sarcastique du monde universitaire et de l'intelligentsia en général. Sa production comporte une dizaine de titres dont le plus connu était jusqu'ici *The History Man* publié en 1975. Son ultime ouvrage, et sans doute son chef-d'œuvre, *Vers l'Ermitage*, est sorti

d'une double expérience : celle d'une lecture très personnelle de Diderot, appuyée sur la biographie critique de P. N. Furbank (1992) et sur celle d'un voyage culturel, appelé « projet Diderot », organisé par l'Académie de Suède, qui devait entraîner un groupe d'intellectuels vers une Union soviétique en pleine désagrégation après la chute de Gorbachev. Le séjour de Diderot à Saint-Petersbourg auprès de Catherine II dans son palais de l'Ermitage lui permettait de traiter les deux sujets en parallèle et lui offrait la possibilité d'une structure binaire autorisant des variations de ton et des oppositions frappantes.

Dans une préface aussi brève qu'éclairante, Bradbury explique comment son œuvre est sortie du vécu (le fameux « projet Diderot »), avec les inévitables transpositions que suppose la technique romanesque. Face aux personnages rencontrés et croqués par l'observateur ironique, il y a la figure lointaine d'un écrivain qu'il ne connaît qu'à travers les livres et dont il se sent pourtant si proche qu'il le traite en ami et presque en alter ego. Il écrit à ce propos dans sa préface¹ : « J'ai été particulièrement bienveillant envers mon caractère principal, Denis Diderot, le plus sympathique de tous les philosophes, bien que son nom n'évoque hélas aujourd'hui en général qu'un district parisien ou un arrêt de métro². Diderot lui-même prévoyait que son destin serait de n'être qu'une figure passagère, un jeu de la postérité, cette forme étrange de mémoire collective qui se souvient et qui oublie, enterre et rétablit, célèbre et mutile, construit et déconstruit. Il savait que l'histoire n'est que la plainte du futur contre le présent, mais que le passé, le présent et le futur interfèrent éternellement et changent de face l'un avec l'autre. »

Aussi se sent-il autorisé à remodeler sa vie, à ajuster sa réputation, à allonger son existence, à étendre ses idées, à développer ses intrigues et ses mystifications, en un mot à réorganiser et à amender la place qu'il occupe dans le Grand Livre de la Destinée, allusion transparente à *Jacques le fataliste*.

1 Nous ne traduisons les passages anglais de Bradbury que pour mieux attirer l'attention sur son œuvre et inciter le lecteur de langue française à la lire, si possible, dans le texte original, aucune traduction française n'existant à l'heure actuelle.

2/ Bradbury songe ici au boulevard Diderot et à la station de métro Reuilly-Diderot. Il semble ignorer les adaptations de Diderot au théâtre et au cinéma et les rééditions de ses œuvres, tout comme l'existence de la Société Diderot et de sa revue *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*. Il a pourtant raison sur le fond : la renommée de Diderot n'a jamais égalé celle de Voltaire et de Rousseau, ni même celle de Montesquieu.

Il a traité avec la même liberté le « projet Diderot », conçu par un professeur de l'université de Stockholm, membre de la prestigieuse Académie de Suède, et organisé par lui dans un esprit de coopération internationale au sens le plus large. Bradbury assure avoir été convié à participer à des réunions destinées à célébrer et à développer à la fois l'héritage spirituel de Diderot au cours du voyage maritime. Il y a rencontré des personnalités de premier ordre qui sont devenues des amis. Il a réellement fait en leur compagnie la traversée de la Baltique en octobre 1983, au moment où Leningrad s'apprêtait à changer de nom et où Eltsine voyait monter son étoile. Cette concession faite à l'histoire contemporaine, le romancier pourra donner libre cours à sa verve, à son humour, mais aussi à son émotion.

Pour qu'on ne se méprenne pas sur le sens profond de son livre, qui se veut une profession d'amour des hommes et un message de fidélité à la pensée de Diderot, Bradbury consacre six pages d'introduction à présenter la personnalité de Diderot au moment où le philosophe est sur le point de terminer, sans enthousiasme, le voyage de sa vie vers le Grand Nord où l'attend sa protectrice. L'homme est vieillissant, mais toujours chaleureux et généreux. Son arrivée à la cour de Russie coïncidera avec le mariage du prince héritier Paul et d'une princesse allemande. Aussi le palais de l'Ermitage est-il en effervescence et l'ambassadeur de France vit-il dans l'attente du grand homme, dont la présence est, à elle seule, un événement marquant dont il aura soin d'informer en détail son gouvernement. La grande Catherine vient de changer d'amant et elle a décidé de consacrer à l'écrivain dont elle a acheté la bibliothèque un créneau de trois heures tous les après-midi. Diderot a déjà oublié les mésaventures de son long déplacement : le froid, les coliques, les bagages égarés. À peine arrivé, il est attendu au Palais d'Hiver et le romancier imagine le dialogue qui va se nouer entre la femme la plus puissante au monde et celui dont elle se dit « l'élève reconnaissante ». Avec une érudition remarquable, dont il a soin d'énumérer les sources, mais aussi avec un sens aigu de la psychologie, le romancier va reconstruire à sa guise l'évolution de cette relation exceptionnelle. Le parcours du romancier progressera ainsi sur un rythme binaire où présent et passé, « projet Diderot » et Diderot vivant alterneront avec bonheur.

Mon propos n'est pas d'approfondir le premier thème, mais je recommande au lecteur cette satire sans méchanceté, à la fois pertinente et amusée des particularités scandinaves : taux de change abusifs, manie de l'ordre et du règlement, mélange d'uniformité et d'hygiène, prix élevés et lourdes taxations, mais aussi singulière combinaison de puritanisme et de permissivité. Le narrateur

s'attend cependant à de plus graves surprises à la perspective d'entrer bientôt dans ce qui subsiste de l'Union soviétique et il s'y prépare en relisant les mémoires du comte de Ségur, jeune plénipotentiaire en Russie qui fut l'ami du prince de Ligne. Bradbury est parti du principe qu'en politique « plus ça change, plus c'est la même chose ». On aimerait, si le temps le permettait, suivre le narrateur dans les péripéties cocasses de sa vaine recherche des restes de Descartes, mort à Stockholm comme on sait.

L'objectif du « projet Diderot » ne lui sera révélé que plus tard. Il s'agit de « suivre la piste de l'*Encyclopédie* », ce qui l'incite à des réflexions sur l'état de l'Europe au temps de Voltaire et de Frédéric II, mais également sur l'Europe de la fin du vingtième siècle. Celle-ci compte moins de princes et de rois, tandis que les philosophes ont mieux résisté : en effet, à Rousseau, à d'Alembert, à Condorcet ont succédé les nouveaux princes de l'opinion, de Foucault à Kristeva, en passant par Baudrillard et Lyotard, car le romancier s'amuse à transgresser les barrières du temps et à brouiller la distinction des chapitres.

Il entremêle avec désinvolture le séjour de Diderot en Hollande et celui de Descartes, la présence du sculpteur Falconet en Russie et les achats de tableaux réalisés par Diderot pour le compte de la tsarine, la relation des écrivains avec le pouvoir et les conflits internes à la cour de Russie, le désordre européen et la volonté de convertir l'impératrice à une conception rationnelle de la politique d'État qui anime Diderot

C'est que Diderot est partout dans ce roman, même là où on ne l'attend pas. En revanche, les invités au « projet Diderot » n'ont pour la plupart qu'une idée très vague de la personne du directeur de l'*Encyclopédie*. Il est vrai que c'est une étrange équipe qu'a rassemblée l'académicien Bo Luneberg, flanqué de son omniprésente et très pédagogique épouse Alma. Il a tenu à ce que la composition du groupe fût aussi variée que l'*Encyclopédie* elle-même et que les arts et les techniques y eussent la place qui leur revient. Luneberg lui-même se présente comme un théoricien de la grammaire, féru de langage artificiel. Il a décidé de s'adjoindre un diplomate, l'élégant Anders Manders, un charpentier, le timide Sven Sonnenburg, habillé d'un vieux jeans, la belle syndicaliste blonde Agnes Falkman, dont la tenue en denim porte « les messages habituels de protestation concernant l'air, l'eau, la terre, le feu, le tabac, les voitures, le bétail et les hommes », une diva internationale au format imposant, la rousse Birgitta Lindhorst, l'inénarrable professeur américain Jack-Paul Verso qui affiche ses opinions en portant une casquette avec l'inscription « I love deconstruction », et enfin un dramaturge à l'allure bohème, le barbu Lars Person. Il

appartiendra au narrateur d'expliquer à Birgitta pourquoi Diderot l'emporte, dans son esprit, sur Voltaire et Rousseau, alors que l'histoire l'a longtemps relégué au statut de virtuose de la parole ou de bavard intempérant.

L'embarquement du groupe était prévu sur le navire flambant neuf *Anna Karenina*. En fait, il se fera sur le vieux *Vladimir Ilitch*, ce qui suscite des considérations désabusées sur les vicissitudes de l'Histoire. Le récit de la traversée abondera en épisodes cocasses, en réflexions sarcastiques et en allusions à Kierkegaard ou à Heidegger, à Barthes ou à Nabokov, qui marquent de la part de l'auteur une évidente modernité en même temps qu'un profond détachement par rapport aux modes intellectuelles. N'oublions pas que Malcolm Bradbury a longtemps enseigné les littératures modernes.

Le climat est tout autre dans les chapitres parallèles consacrés à Diderot et à ses entretiens avec sa protectrice. L'accueil du sculpteur Falconet, absorbé par la commande de la statue de Pierre le Grand, ayant été glacial, le philosophe sera hébergé à proximité de Saint Isaac par le prince Narishkine, qui l'avait déjà piloté à travers l'Europe. S'il bénéficie de la sympathie de Catherine, il est l'objet de la profonde détestation du puissant clan Orlov, de celui du tsarévitch Paul et du haut clergé. Il ne lui reste donc que la chaude intimité des colloques singuliers de l'après-midi, que le romancier restitue librement, mais en se fondant toujours sur le texte des *Œuvres politiques* de Diderot telles qu'elles ont été remises à l'honneur par la recherche la plus récente. Le romancier va tendre à s'identifier avec le penseur solitaire qui trouve dans le débat avec une partenaire d'exception l'occasion d'exposer sa vision personnelle d'une Russie et d'un monde qui s'ouvriraient à la raison, à la tolérance et au progrès.

Ce n'est qu'au chapitre X que nous entrons, avec Diderot, au sein du Palais d'Hiver, où Catherine a déterminé souverainement les règles qui s'imposent à son invité. Elles supposent le ton de l'égalité, mais aussi le refus des idéologies, des *a priori* et des querelles d'école. Melchior Grimm, l'ami et le collaborateur du philosophe, a eu soin de l'initier à l'autre face de ces lieux prestigieux : les services secrets y sont actifs et efficaces. N'ont-ils pas été organisés sur le modèle français conçu par le ministre de la police Sartine ? Une visite de l'ambassadeur Durand de Distroff rappellera à Diderot ce que le ministère attend à Paris d'un bon Français.

Tout est en place maintenant pour que puissent débiter les entretiens en petit comité (chap. XII). Le romancier doit en imaginer le déroulement : les questions ironiques de l'impératrice, l'assurance

croissante du philosophe qui se définit comme un esprit inquiet, en constante ébullition, sollicité par tous les problèmes de la morale, de la politique, de l'existence et du beau. Loin de la métaphysique, il déclare réfléchir sur la vie comme si la sienne en dépendait. Catherine lui demande s'il croit réellement qu'un philosophe a des choses utiles à dire à un souverain. Bien sûr, lui répond-il, car nous devons nous souvenir que la philosophie ne se constituera jamais en pouvoir en soi. Elle devra toujours se limiter à informer et à guider le pouvoir souverain. Tel est le rôle qu'il souhaite jouer auprès d'elle. Non celui d'un prêtre qui lui imposerait des commandements divins et des vérités éternelles, mais simplement celui d'un honnête homme pensant, qui n'en connaît aucune. Catherine lui oppose les réalités et les exigences pressantes du pouvoir, mais Diderot revendique le droit de rêver, tout en se faisant écouter par un sage monarque. Le dialogue, où flottent quelques échos de l'Entretien avec la Maréchale, tourne à un débat sur la nature humaine et sur la validité de la raison.

En parallèle, le lecteur a droit, au chapitre suivant (XV), à un exposé désordonné du professeur Verso où se mêlent les allusions à l'*Encyclopedia Britannica*, dont il se dit l'enfant spirituel, à la déconstruction, dont il est devenu l'apôtre, à l'idée de la mort de l'écrivain proclamée par Roland Barthes et, de façon générale, à tous ces livres qui sont faits en réalité de la matière d'autres livres. Bo, consterné par ce manquement à toutes les règles académiques, constate amèrement l'échec de son projet, qui ne pourra plus se matérialiser en un livre comme il l'espérait. Verso se défend en évoquant opportunément l'enjeu du *Neveu de Rameau*, où Moi a besoin de Lui comme d'une indispensable contradiction pour s'affirmer. Il met d'ailleurs en doute la nécessité d'ajouter un livre à tant d'autres livres que nous ne lisons jamais. Ce qui se passe concrètement dans la Russie d'aujourd'hui lui paraît bien plus digne d'intérêt.

Le roman revient ensuite à Saint-Petersbourg. Diderot vient de confier à l'impératrice le mémorandum dans lequel il a consigné ses idées de réforme, sous le titre « le rêve de Denis le philosophe ». Catherine commence par lui reprocher un impérialisme intellectuel latent et elle lui avoue sa méfiance envers les divagations de l'esprit. Il lui confie avoir écrit *Le Rêve de d'Alembert* et s'y être identifié avec un penseur qu'elle déteste parce qu'il a eu l'audace de repousser ses avances en refusant d'assumer l'éducation de son fils. À la liberté d'esprit que revendique le philosophe, elle oppose la priorité de l'État et les obligations du souverain, lequel a dû forger lui-même sa personnalité et en assumer les conséquences. Les propos de Diderot, qui lui avait annoncé la venue exaltante de la raison universelle, ne sont pour elle qu'une image de la déraison.

L'entretien se poursuit en présence de la princesse Dashkova, dont la liberté de parole agace l'impératrice. Diderot est surpris d'entendre Catherine lui citer des passages de la correspondance que lui adresse le patriarche de Ferney, où celui-ci l'invite instamment à envahir la Turquie et à libérer la Grèce, alors que l'auteur de *Candide* prétend abominer la guerre. À la réflexion, Catherine se demande pourquoi elle n'a pas plutôt invité Voltaire, dont les vues correspondent mieux aux siennes. Ces philosophes français semblent diablement se contredire.

Alertée bientôt par ses services secrets, l'impératrice en vient à suspecter Diderot d'être un espion, mais il la rassure en se désolidarisant de la politique étrangère de la France. Cette nuit-là, il fait un rêve qui lui révèle sans équivoque qu'il est amoureux de l'Impératrice de toutes les Russies, et qu'elle lui fait fête. Dans son délire, Diderot voit le docteur Bordeu et Mademoiselle de Lespinasse assister à la scène au cours de laquelle il débat de morale avec la grande Catherine, tout en analysant la fonction du rêve. L'œuvre littéraire du penseur s'intègre ainsi très librement dans la trame du roman. De leur côté, les voyageurs du « projet Diderot » vont arriver à Saint-Petersbourg. C'est là que se situera l'événement inattendu qui va donner toute sa signification au livre. Les pèlerins de l'*Encyclopédie* sont attendus sur le quai par une petite figure féminine surprenante qui les salue de loin en français : c'est une femme âgée, habillée de façon désuète, au décolleté provocant, fortement fardée, s'agitant et sautillant comme une enfant, qui déroule devant eux une bannière de bienvenue. Elle ne cessera ensuite de parler français, même à ses compatriotes. Elle s'appelle Galina Solange Staronova. Elle a traversé l'ère stalinienne, la grande guerre nationale et le siège de Leningrad sans faire aucune concession au changement. Pour elle, Saint-Petersbourg n'a pas changé de nom. Elle est toujours une ville française. Galina elle-même a été, pendant quarante ans, la responsable de la section des livres français à la célèbre bibliothèque Saltykov-Chtchedrine. Elle sera donc leur guide, car elle est convaincue de l'attachement passionné de ces pèlerins à l'esprit des Lumières, sentiment dont elle-même est imbue. Sa première visite est naturellement consacrée au musée de l'Ermitage.

Le chapitre XXII nous ramène à la cour, où Grimm expose cyniquement à Diderot sa réussite sociale de parasite, son absence de scrupule et son admiration pour Frédéric II. L'auteur change une fois de plus de registre pour évoquer l'arrivée en Russie, en 1777, de la fameuse aventurière anglaise Elisabeth Chudleigh, duchesse de Kingston, à qui Potemkine acheta l'admirable pendule qui fera la célébrité du petit Ermitage.

Un chapitre entier (le XXIV) est dévolu à un dialogue où Diderot interroge l'impératrice sur la population et les ressources de la Russie. Ce sont là, à ses yeux, les seuls vrais fondements de progrès futurs en liberté et en bien-être. On constate, au fur et à mesure que les entretiens avancent, qu'ils reprennent toutes les idées économiques et politiques énoncées par Diderot dans ses « Russica ». Elles servent ici de base à une controverse où l'auteur se met dans la peau des deux personnages de ce duo unique dans la littérature du dix-huitième siècle. La notion même de monarchie y est mise en question. En se dédoublant par le jeu de la fiction, Bradbury éclaire à sa manière la complexité du problème et le point limite qui s'y trouve atteint, au-delà de l'historicité pure.

La vision globale de la relation entre la Russie et la France des Lumières fera la matière de l'histoire de Galina, qui est à la fois la sienne et celle de son pays. La personnalité de Diderot y occupe une place importante, plus marquée que celle de Voltaire, et c'est de toute évidence à la gloire de Diderot que Bradbury a conçu son roman. Par la bouche de Galina, il narre le destin de ses livres, de ses papiers, de sa gloire tardive, mais aussi sa mobilité, son goût des paradoxes, qui en font l'écrivain le plus moderne de son siècle, un auteur inépuisable, en même temps qu'un rêveur, un menteur parfois, un mystificateur, un provocateur. Galina a trouvé le sens de sa vie en rassemblant et en rétablissant l'héritage dont l'essentiel a résisté aux vicissitudes de l'histoire. Elle seule a su donner un sens grave et authentique à ce pèlerinage dont la plupart des participants ignorent le message. Pressée par Agnès Falkman de dire sa préférence entre Voltaire et Diderot, elle refuse de trancher, tant elle les aime l'un et l'autre, mais l'auteur lui fait ajouter une nuance qui a tout son poids et qui touche à l'essentiel. Voltaire, dit-elle (ou dit le romancier), est toujours français, tel que les Français se voient eux-mêmes ; Diderot l'est autrement ; il est français, allemand, russe, anglais : en d'autres termes, tous les autres grands écrivains, y compris Pouchkine et Gogol se retrouvent en lui.

Le chapitre XXXVI débute par une méditation sur l'Europe, sur sa culture et sur la singularité de Saint-Pétersbourg. Diderot a fini par aimer cette ville que Catherine II a contribué à civiliser en la marquant de son empreinte. Leur relation s'est muée en un flirt philosophique. Elle l'interroge sur l'Amérique, qu'il ne connaît qu'à travers l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal, mais qui le fait rêver. Son imagination libérée va déboucher bientôt sur l'idée de l'illusion universelle. C'est d'ailleurs ainsi que le « voyage encyclopédique » lui-même va apparaître au narrateur, dans le bateau amarré au quai du port et devenu pour un temps un « hôtel léthargique ». De son côté, Diderot s'interroge : sa foi dans la raison

ne serait-elle qu'une illusion, une folie ? Les arguments du neveu de Rameau et les thèses d'Helvétius vont lui inspirer l'idée de ce qui deviendra *Jacques le fataliste*, dont Bradbury compose un habile pastiche sur le thème du Grand Livre de la destinée. Il sera encore question de l'atelier de Falconet, de son élève et collaboratrice Marie-Anne Collot, du sculpteur Houdon et du peintre russe Levitski, chargé de faire le portrait du philosophe, le tout truffé de références à des textes divers, librement manipulés. L'épisode s'achève sur la destruction par Falconet d'un mauvais buste de Diderot auquel il travaillait. La routine du récit est interrompue par la nouvelle du soulèvement dirigé par le redoutable Pougatchev, qui se fait passer pour le tsar Pierre III et menace un moment le pouvoir. Le romancier s'est soigneusement informé de tout le contexte historique : il connaît même l'histoire des « deux petits Allemands » qui avaient visité Diderot à Paris, qu'il avait scandalisés par son athéisme et qu'il vient de retrouver dans l'entourage du futur Paul I^{er}.

Le chapitre XXIX relate la visite du romancier-pèlerin à la collection des philosophes français de la bibliothèque où Galina l'a introduit à sa demande. Il se livre à une méditation sur leur rôle historique, sur le destin du livre et sur plusieurs ouvrages, dont l'*Encyclopédie* dans ses diverses éditions et dans son prolongement, l'*Encyclopédie méthodique*, qui survivra au militarisme comme à la mélancolie romantique. Il constate, dans cette collection, de surprenantes lacunes, conséquences de pillages ou du désordre administratif, que Galina préférerait couvertes par le silence. Il l'interroge à ce propos. Elle lui avoue sa lassitude et son scepticisme devant le déclin de l'autorité et la confusion qui en résulte, mais elle confesse aussi le côté pathétique de sa vie, vouée au livre et à la raison, dans un monde et dans un temps devenus étrangers à ces valeurs. Elle n'aura été, dit-elle, qu'une vieille femme ridicule qui s'est voulue élégante et parisienne, comme Saint-Pétersbourg l'avait été. Devant un tel désarroi et une telle lucidité le narrateur bouleversé enserme dans ses bras la bibliothécaire aux cheveux blancs qui s'efforce de cacher ses larmes.

Le récit va mettre fin à sa progression claudicante dans un ultime entretien entre l'Impératrice et le philosophe imaginé par le romancier. Elle lui dit son admiration, l'assure qu'il est extraordinaire et qu'il ne sera jamais oublié, après quoi elle lui offre une bague ornée d'une agate avec son portrait. Elle continue à le tenir pour son maître à penser, tout en soulignant qu'il travaille sur le papier, et elle sur des êtres humains. Du moins Diderot pourra-t-il dire au monde que ses idéaux ont toujours été plus hauts que ses actes.

Le retour de Diderot vers La Haye, puis vers la France, sera mouvenenté et le séjour en Hollande singulièrement long. Il retrouvera Paris bien changé. Une nouvelle génération d'écrivains est apparue, attachée à l'actualité et au succès immédiat, et un nouveau type d'éditeurs (industriels comme Panckoucke). La vedette du jour s'appelle Mesmer et la jeune noblesse se prend d'enthousiasme pour la liberté américaine. Diderot rencontrera Voltaire et ce sera pour se quereller à propos de Shakespeare, mais aussi pour évoquer Catherine. Il reverra Grigori Orlov en disgrâce et Dashkova en exil. Il retrouvera le prince Paul voyageant sous un pseudonyme transparent. Il parlera à Franklin, puis à Jefferson. Le roman se termine à la mort du philosophe, dont la tombe à Saint-Roch a disparu aujourd'hui. Qu'importe. Comme disait le neveu de Rameau : « Rira bien qui rira le dernier. »

À la fois fiction et histoire, dialogue et récit, passé et présent, ironie et méditation, le roman de Malcolm Bradbury est une célébration en même temps qu'une résurrection du siècle des Lumières et, au-delà, de Diderot. La presse anglaise a été unanime à le tenir pour une œuvre magistrale. Là où Éric-Emmanuel Schmitt, dans une comédie brillante et spirituelle, réduisait Diderot aux dimensions d'un libertin, le romancier anglais a salué dans le philosophe français le penseur le plus hardi et le plus original de son époque. Certes, il ne faut pas lui demander la vérité historique, car tel n'est pas son propos. Même s'il est solidement documenté, il lui arrive de s'aventurer dans ses jugements. Mais ce livre, qu'il a mis dix ans à préparer et à écrire, est un des plus superbes hommages rendus à Diderot et à son siècle par un grand écrivain de notre temps. « Le livre le plus amusant jamais écrit » a dit un critique anglais enthousiaste. Peut-être pas, mais certainement un beau livre d'amour et de fidélité envers une culture et envers l'homme qui l'a probablement le mieux incarnée, dans ses audaces et dans sa générosité.

Celui qui est et pourtant n'est pas

Communication de M. Guy VAES
à la séance mensuelle du 11 décembre 2004

C'est au 55 rue Dunot, à un pas du faubourg Saint-Germain, que s'achève le pèlerinage sentimental d'un vieil Américain dans le Paris de sa jeunesse. Toute une vie d'exil l'a séparé de l'ami qu'il compte y retrouver, et dont l'émerveillait le pouvoir acrobatique de déduction, l'intuition jamais en défaut. Et le voici face à cet homme qui, l'œil sémillant, la curiosité toujours en éveil, se tient « à la limite de l'âge pouvant être atteint par le commun des mortels ». Tel se présente à un premier coup d'œil le chevalier Dupin. Il est l'ambitieuse esquisse de Sherlock Holmes, et Edgar Poe a immortalisé ses enquêtes. Depuis longtemps celui qui sut éclaircir le mystère de la mort de Marie Roget et récupérer du regard la lettre volée, avait substitué à la clarté du jour, celle d'une lampe favorable aux déductions sur base de textes. À peine sortait-il encore pour humer quelques bouffées d'air. Ainsi s'amorce cette enquête — ou plutôt ce roman ? — intitulé *L'Œuvre de trahison*.

Derrière les deux hommes il y a un scribe invisible, l'auteur du roman. Il se remémore d'autant mieux les propos échangés. Lui, le scribe, s'appelle Mario Brelich. C'est un romancier d'origine hongroise, né à Budapest en 1910, qui écrit en italien et débute comme céramiste. Gallimard fit traduire deux de ses romans : *L'Étreinte sacrée* et *L'Œuvre de trahison*, après quoi, prudemment, il renonça. Des années plus tard, Liana Levi eut le sang-froid de publier le premier roman de Brelich : *Le Navigateur du déluge*, récit de la seconde Genèse, celle qui suivit le Déluge et où l'on apprend, pour ne citer qu'un détail parmi cent, que si Dieu a interdit à l'homme de goûter aux fruits de l'arbre de la Connaissance, il

ne l'a pas interdit aux animaux. De quoi donner à réfléchir. Un spécialiste des mythes a appelé Brelich « un théologien à l'état sauvage ».

À peine nos deux amis se sont-ils retrouvés, que tout reprend comme autrefois. Dupin prête-t-il encore main-forte à la police ? Non ; ne quittant plus sa tanière, sinon à l'aube pour s'oxygéner, le théâtre d'un crime n'exerce plus d'attrait sur ses facultés de déduction. En revanche, il s'est réattelé à une recherche entreprise il y a longtemps et qui lui permet de ne pas quitter son fauteuil. C'est ainsi que son ami, n'en croyant d'abord pas ses oreilles, apprend que les investigations du chevalier portent sur un cas demeuré troublant : le cas Judas — lequel forme le pivot de *L'Œuvre de trahison*, ce suspense métaphysique aux allures de roman policier. Si j'ai hésité à vous le présenter, c'est qu'il doit son intérêt à ce qui est réfractaire à un résumé : un tissu d'innombrables détails, d'apports mythiques rebelles au clinquant de l'originalité. Une présentation plus exhaustive eût réclamé un temps trop long. Toutefois, mis en présence d'une théologie aussi personnalisée, d'un usage à la fois réfléchi et ambigu de l'irrationnel, comment résister au désir de faire connaître Mario Brelich ? Installons-nous maintenant dans *L'Œuvre de trahison*.

Aucune circonstance éclairante ne nous informe sur le pourquoi et le comment de l'acte de Judas. En ces temps troublés, en ces lieux où s'entrecroisent faux prophètes, bonimenteurs apocalyptiques, fabricants de « miracles », espions du pouvoir romain et des grands-prêtres, quels risques pouvaient incarner, aux yeux de l'autorité, Jésus et sa poignée de disciples ? Disciples qui, aux dires de plusieurs théologiens historiens, ne furent arrachés à leurs doutes, soulevés par le courage et la plus extrême détermination, que lorsqu'ils connurent le Christ ressuscité. Les ennemis de Jésus avaient-ils besoin d'un obscur trésorier, d'un baiser divulguant l'identité du trublion pour étouffer son projet ? Jean affirme que Judas est un voleur professionnel. Mais un individu de cette sorte se contenterait-il de 30 deniers ? Si Matthieu suppose que le souci premier de Judas est « le prix du sang », Marc et Luc relèguent au second plan la récompense des prêtres. « Le traître aurait pu s'acheter avec elle trente-trois grammes d'un onguent de nard, c'est-à-dire dix fois moins que celui avec lequel Marie, sœur de Lazare, avait frotté la tête et les pieds du Seigneur. » Mais qu'est-ce qui motiva la trahison ? Quelles furent les raisons personnelles du délateur ? On conviendra avec Dupin que « face à la nécessité absolue de la trahison, les machinations et les motifs personnels n'avaient qu'une importance relative, c'étaient des contingences futiles et insignifiantes ». Vu son caractère métaphysique, la réponse devait se trouver dehors Judas.

Mais aux yeux des grands-prêtres, pour qui les révélations au sujet de Jésus et autres prédicateurs devaient être monnaie courante, qu'est-ce qui avait pu les convaincre de se fier à Judas ? On peut supposer, sans trop s'avancer, qu'ils étaient connaisseurs d'hommes. Les informations de Judas ne valaient-elles que 30 deniers, ou quand même davantage ? Enfin, le vulnérable Jésus méritait-il cette soldatesque au Mont des Oliviers ?

Si aucune raison raisonnable n'explique l'attention accordée par les prêtres aux allégations de Judas, il y en a toutefois une dont l'évidence — mettons la supposée évidence — nous échappe à cause de son éclat. La réponse pourrait être celle-ci : personne, fanatique ou comédien, ne peut vous ébranler autant qu'un homme possédant une foi absolue, laquelle récusé toute théâtralité, tout effet concerté. C'est le ton, ce sont les inflexions de la voix attestant le charisme du Dieu vivant, qui durent inciter les prêtres à se fier à Judas. Ils ne crurent sûrement pas à son Dieu, bien au pouvoir traumatisant d'un meneur dont l'Ischariote était l'émanation. Comment ne pas croire qu'un tel meneur puisse soulever les masses ? Ainsi, grâce à un délateur, vit-on poindre le salut des hommes. Sa tâche accomplie, Judas, le seul disciple qui ne douta point de la divinité de Jésus (on reviendra sur ce point), disparut de la scène. Mais, avant cela, il y eut sa rencontre avec sa future victime.

Avisant un jour, ou plutôt reconnaissant la figure de son destin : le traître qui le mènera à la croix, Jésus, malgré l'effroi qui peut-être l'étreignit, dut ressentir l'exaltation du créateur se préparant à révéler une voie inexplorée : « N'est-ce pas moi qui vous ai choisis, vous les douze ? Et l'un d'entre vous est le Diable ! »

Pareille apostrophe n'enveloppe-t-elle pas de Son indignation les phases de la Crucifixion et le consentement du Maître à son supplice ? Implicitement, elle pose le problème des événements déjà annoncés en coulisses, sinon dans ces récits mythiques où ils s'inscrivent dans un présent sans début ni fin. Que cette adresse aux douze nous autorise une parenthèse. Si Jésus est Dieu — Dupin/Brelich accepte le credo de Pierre et souscrit à celui du Concile de Trente —, ne devait-Il pas, sous ses apparences humaines, affronter toutes les vicissitudes de son état, et sa propre divinité lui apparaître « comme une thèse à démontrer, non pas tant au genre humain, qu'à Lui-même et à Dieu le Père » ? Comment, devant ce qui ne suscite de la part des théologiens que des hypothèses fragiles, ne pas repenser aux vues de Rudolf Bultman, l'un des plus grands théologiens du siècle écoulé ? Il se gaussait des jongleries auxquelles ses confrères étaient contraints de se livrer pour expliquer le paradoxe de la double nature. « Il faut encore remarquer, disait-il, que si Jésus avait été le Fils préexistant de

Dieu, il n'eût fait que jouer la *mort*, car que peut signifier cette dernière pour un Être céleste qui sait qu'il va ressusciter trois jours après ? » Ce serait sur la croix que le Christ, après avoir douté de sa divinité, après avoir subi, occasionné par sa double nature, le flux et le reflux de ses attermoiments, les multiples éclipses de son être profond, aurait reçu l'Illumination décisive — la confirmation qu'il était le Fils. Telle fut l'Incarnation. Ainsi, « au lieu d'en appeler à sa propre sagesse divine. Il invoquait l'illumination paternelle ». Car aurait-il été « en mesure de s'appuyer sur la vision claire du futur, grâce à sa prescience divine, Il n'eût pas eu besoin de prier ou de méditer, mais seulement de reproduire exactement les images du futur ».

Reprenons l'interrogation du Dupin. On a quantité de détails sur Jésus ; sur son assassin, nul. Sans doute fut-il entraîné, en toute innocence, par cet irrésistible souffle d'espoir : voir s'établir le Royaume de Dieu. Veut-on en apprendre davantage sur le sort que réserve au traître les croyances populaires, consultons la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Judas y est devenu l'instigateur de tous les méfaits de l'Histoire : péché d'Adam, meurtre de Caïn, inceste d'Œdipe et, bien sûr, la montée au calvaire. On n'est pas ici en face d'un ingénieux démon, mais d'un héros tragique sur qui le destin concentre ses orages. Pour aboutir au déicide, un minable délinquant ne pouvait suffire. Seul un imaginaire enclin à la mythologisation était capable d'accréditer le geste hors mesure de Judas. Pas de circonstances fortuites ici, mais l'asservissement à un destin inflexible, clos. Tout ceci ne laisse-t-il pas transparaître un plan, une prise de position qui échappe à un jugement linéaire ? Cette fois la mythologisation servira à voiler la nature réelle de Judas, trop complexe pour de simples interprétations. Tout finit par nous ramener à la Rédemption. Du moins, c'est ce que soutiendra Dupin avec autant de nuances que d'allant.

La Rédemption fut l'œuvre de la Miséricorde divine. Elle engagea Dieu dans le Cours de l'Histoire. Car, d'une certaine façon, n'est-il pas devenu dans une majorité d'écrits une Puissance qui oscille entre Présence et Personnage ? Il s'oblige à se soumettre à des règles, celle d'un jeu dont l'issue nous reste énigmatique. « Sa position à l'égard du genre humain semble un peu analogue à celle de l'adulte qui daigne se mettre à jouer avec les petits », mais l'enfant devient adolescent. Les règles auxquelles on l'a assujetti lui sont un joug. Il aspire à être comme son père : un maître dictant sa loi — un Dieu. D'où la colère du Très Haut qui, en créant le monde, a jugé son œuvre parfaite, autrement dit : *ne pouvant être différente*. Car, insiste Dupin, l'homme imparfait était inclus et prévu dans la perfection de la Création. Mais pourquoi donc était-il toléré ? On se

doutera que l'acceptation de cette carence (prétendument à Son image) fut « pour le Très Haut une dure nécessité. S'il était revenu sur la Création, il eût été à nouveau obligé de créer l'homme qui eût fini tôt ou tard par vouloir devenir Dieu. S'il l'avait créé différent, cet être n'aurait pas été fait à Son image et à Sa ressemblance et, ce qui importait le plus ou qui seul importait, jamais Il n'aurait pu espérer de cet être affection et adoration. Et voilà le hic : aucune autre de ses créatures ne pourrait lui rendre un culte. Et un dieu qui n'est vénéré par personne est tout bonnement inexistant ».

Au terme d'un temps immémorial d'épreuves, le peuple de Yahvé, à la suite de ses rapports avec les dieux de ses oppresseurs, conçut « le désir plus que l'espoir », d'obtenir une récompense après ses misères terrestres, mais sur un plan qui n'était pas celui de l'existence — l'au-delà. Embarras du Très Haut. Rien n'était prévu, ni récompense ni punition après la mort, ni résurrection des corps. Tout cela n'existait que dans l'imagination du peuple élu, où l'y avait inculqué les promesses des dieux faux et indignes...

D'où une crise dynastique. « La logique de fer de l'Histoire exigeait que l'envoi du Christ sur terre fut un événement inajournable, effectué dans la douzième heure. Et le verbe se fit chair. Mais le monde où Jésus prit pied, grouillait encore de divinités dont les fils convoitaient le pouvoir. C'est alors que Yahvé se "souvint" du christianisme. Lancerait-il ce projet-là, ce n'était plus seulement au peuple élu qu'il offrait la Rédemption, mais à des millions d'hommes *maudits*, pas encore aigris par des promesses toujours en suspens. » En outre, en faisant naître son messie d'une mère bien humaine, « quelque intuition précise qu'il pût avoir de sa propre divinité, le Fils conserverait en lui une dose considérable d'incertitudes qui le pousserait à n'attribuer le mérite de Sa propre grandeur qu'à la bonté de Son Père ». Ce point de vue n'élimine pas le dogme de la Trinité, il en retrace simplement la genèse. Vu la composante humaine de Sa double nature, il n'est pas interdit de supposer que « Jésus se créa un Père à son image et à sa ressemblance, attribuant à Celui-ci ses propres intentions et ses propres objectifs, y compris leur fondement réaliste et émotif ».

Se sachant mortel, fût-ce d'une certaine façon, le Christ dut savoir qu'il aurait à affronter des épreuves pour que s'accomplisse sa divinité. « Mort cruelle et consécutive résurrection », telle fut souvent l'épreuve que durent traverser les nouveaux dieux pour occuper la place des anciens. Mais cette fois le sacrifice offert au Père dépassait en implications et en amour tous les sacrifices des époques antérieures. Il y avait, malgré le caractère effrayant de l'acte, comme un épurement, une affirmation du don d'un amour suprême. Mais c'était là un amour qui, avec sa charge humaine,

exerçait une pression sur le Très Haut. Car, s'il avait été répété par l'entremise des prophètes que la prière était davantage prisée par le Très Haut, vu sa nature exclusivement spirituelle, il fallait convenir que le sacrifice humaine témoignait de la part d'un peuple évolué d'un engagement extrêmement dramatique. D'où ce pacte en quelque sorte arraché à Dieu : le Nouveau Testament, pacte qui devra conclure des siècles d'incertitudes.

Désormais, nous vivons sous la protection du Fils, et l'imitation de son exemple peut garantir l'accès à l'Au-delà. Tout ne change-t-il pas si l'on sait le Seigneur « assujetti aux lois de l'Histoire » ? Et Dupin d'ajouter qu'« il faut clairement distinguer un plan du Père et un plan du Fils, conformes ou parallèles sur beaucoup de points, mais divergents, voire opposés, sur des points essentiels ». Si l'affirmation peut surprendre, c'est que, n'étant ni théologien, ni philosophe ou historien, on ne conçoit pas que « le christianisme soit l'aboutissement d'un processus historique, long et tourmenté » et qu'« Augustin, Tertulien et Origène eurent toutes les peines du monde à répandre un peu de clarté sur ces problèmes ». Ce qui rendit le tout ambigu, ce fut l'Incarnation qui imposa la double nature.

Jésus souhaitait une mort digne d'un dieu — d'un Fils divin. Il fuyait (saint Jean l'a dit) toute forme de mort accidentelle. « Il était sans cesse oppressé par l'angoisse d'être asservi à la volonté paternelle. Combien de fois Yahvé laissa-t-il ses prophètes se débrouiller, seuls, juste au moment où ceux-ci auraient dû apporter une preuve ! » Pour le reste, Jésus s'efforça de réaliser les prophéties, démontrant ainsi leur validité. Voyez son entrée à dos de poulain d'ânesse à Jérusalem. L'imitation des prophéties fondait ici leur réalité. D'où la part active que prit Jésus dans son propre drame.

Ce qui pouvait réduire à néant cet enchaînement de précautions, c'était la figure du traître. Judas étant homme, n'ayant pas la docilité de l'ânesse, pouvait provoquer un désastre. « Malgré toute la certitude que lui assurait sa prescience divine, il devait demeurer chez Jésus une bonne dose d'inquiétude et de curiosité pour les développements futurs de cette inconnue de son équation divino-humaine. » Bref, que se passerait-il « si Judas avait persisté dans son état d'innocence » ? Un Judas qui eût persisté dans cet état et dans ses bonnes intentions eût été, en fin de compte, tout à fait cohérent. Doit-on alors postuler « l'intervention coercitive d'une force extérieure », ce qui paraît être l'unique réponse à la mesure du drame qui nous préoccupe ? En ce cas, « il semble également logique qu'elle ait été d'ordre surnaturel ».

Envisager, comme l'ont fait certains auteurs, une complicité entre le Messie et son délateur relève d'un machiavélisme burlesque. « Jésus pouvait se laisser perdre par un innocent, mais il ne pouvait le pousser à la damnation. C'eût été indigne de Sa personne. Eût-il endossé ce rôle, Judas eût été l'être le plus grand et le plus généreux de la création. Mais alors pourquoi Jésus tenait-il tant à être trahi par Judas ? » Pour le simple croyant, nous dit Brelich, Judas est l'incarnation du Mal, donc infiniment plus qu'un apôtre félon.

N'y aurait-il pas ici, compte tenu de l'époque, interférence entre la réalité et le mythe ? « Il fallut que ce fût ce mal mythologique [...] qui causât la mort du Fils de Dieu, et non d'éphémères puissances terrestres, de caduques autorités civiles et religieuses, d'insignifiants Juifs et Romains ! La trahison avec son mécanisme social insidieux revêt une puissance autrement suggestive que le coup de poignard dans le dos. Aussi serait-on plus proche de la vérité en identifiant Judas à Satan. Seul un démon qui fut à l'origine d'essence divine, était, si l'on peut dire, à la hauteur d'un adversaire à la double nature. Seul l'élément mythique avait le pouvoir de doubler, telle une fourrure un manteau royal, la chaîne des circonstances toutes matérielles qui culmina au Golgotha, et de conférer à cette mécanique infernale un crescendo qui exclut l'hésitation. Sans omettre une multiplicité de sens que ne suggère pas la mort des anciens dieux ou de ceux promus à leur rang. Cette hypothèse, moins audacieuse qu'elle ne le semble, supprime toute ambiguïté dans l'attitude du Christ à l'égard du douzième apôtre. Le Christ énonça clairement le nom de Satan, ainsi que le rapporte Jean, et « il risque l'hypothèse, également avancée par Luc, que Satan eût investi l'infortuné douzième ». Qu'il n'existe pas de science particulière sur le rôle du Mal ne laisse pas de troubler. Et Dupin d'analyser les tentatives de Satan, que la genèse appelle « l'un des divins » pour obliger le Christ à se révéler par des miracles ou autres coups d'éclat. Mais c'eut été là une façon de subordonner sa nature divine à sa nature humaine. J'ouvre ici une parenthèse : existe-t-il un Satan à l'expression plus subtile que l'espèce d'empereur foudroyé, de mage baudelairien à l'infinie tristesse que nous montre Pasolini dans son *Imitation de Jésus Christ* ?

Autre point : si l'on ne peut définir l'intelligence ni le degré de prescience du malin, on peut assurer « avec une certitude absolue qu'il connaît Dieu ». « [...] Il lui arrive de le reconnaître au premier coup d'œil, il le repère à des kilomètres ! » s'exclame Dupin. « Si les apôtres croyaient dans la divinité de Jésus, lui, Judas, *savait* la vérité. » Mais avait-il essayé avec la même ferveur de se prouver qu'il était Satan ? On en doutera. Mais il le sut quand Jésus, à haute voix, l'identifia à l'archange tombé, et que nul de ses

onze compagnons ne réagit. Seul lui, le douzième, avait conçu la véracité et l'énormité de l'accusation, et il avait tiré ses conclusions du mystérieux avertissement : « Celui qui perdra sa vie à cause de moi la retrouvera. » Ces mots, pour les naïfs disciples, devaient renvoyer à ses prophéties morbides, à ses fantasmes sur sa propre mort qu'ils jugeaient, eux, trop troublants pour leur pauvre cerveau d'homme. Ce qu'ils souhaitaient, c'était le triomphe messianique sous les espèces de la gloire terrestre.

Ultimes réactions de Judas : puisque l'enjeu relevait du divin, il n'était pas à même d'en saisir la finalité. Néanmoins l'idée de *collaborer* à un suicide dut l'horrifier. Veut-on cerner « celui qui n'est pas », autrement dit : Satan, on en vient à l'identité Satan-chaos. Dieu créa, non pas à partir du néant — proposition longuement débattue —, mais de ce qui s'oppose à une création : le chaos. « [...] le chaos est désordre, confusion, amorphie, existence sans existence [...], quelque chose qui à la fois est et n'est pas. Et cela, par un étrange hasard est aussi la manière d'exister de Satan. » D'où les surnoms d'Adversaire, d'Opposant, de Calomniateur.

« Dieu créa le magnifique univers à partir du chaos, n'employant pour ce faire qu'une part infinitésimale du matériau qu'il avait à sa disposition, et, par l'acte de la création, Il laissa à l'abandon toutes ces possibilités infinies non utilisées. Dieu créa à partir de Satan, et l'exclut en même temps de son ordre. Mais jamais il ne sut l'anéantir. Il en résulta le comportement ambigu de l'homme envers son Dieu, et le besoin de créer à son tour. » Songez à ce qu'en disent Milton et William Blake.

Si Satan *est* et cependant *n'est pas*, il est celui qui pourrait être ! L'infinie richesse du chaos, le pouvoir de rendre existant ce qui n'existe pas, le choix qui s'offre, voilà ce qui se découvre à l'Homme. Restait au Père s'il voulait ne pas s'aliéner l'homme, de lui donner le libre arbitre sur cette terre, l'immortalité et la justice dans l'Au-delà.

Satan, lui, dans sa passivité tient toutes les issues. À l'homme de choisir. Un ordre ancien s'écroule, un nouveau peut surgir. Rappelez-vous le mot de Flaubert sur cet intervalle vide où les dieux anciens sont morts, où le nouveau n'a pas encore frappé les trois coups d'un lever de rideau. Dans cette vacance énorme, Judas « remplit la double fonction de Satan : il se laissa docilement exploiter [...] par le Maître et le poussa passivement à la mort, lui rendant possible la résurrection. Et puis, en se pendant, il quitta la scène en bon diable. Car cela est une caractéristique de Satan : lorsque l'homme est parvenu à s'installer bien ou mal dans son nouvel ordre, Satan se retire. Et il ne refait son apparition que

lorsque les nouvelles conditions deviennent à leur tour très mauvaises et intolérables : alors il donne un coup de pouce pour tout bouleverser et tout refaire ».

Si les thèmes bibliques de Mario Brelich me parlent, un premier coup d'œil sur *L'Étreinte sacrée* — me fit sur-le-champ refermer le volume. Je supposais l'auteur, de qui le nom m'était inconnu, à jamais voué à l'oubli. Il s'agissait ici de l'épreuve d'Abraham qu'on venait de traduire en français. À de rares exceptions près, le roman historique, voire ce qui s'en rapproche, n'éveille en moi nul écho. Mais en feuilletant chez un libraire *L'Œuvre de trahison*, mes préventions firent place à de la curiosité.

Un ancêtre de Sherlock Holmes ; un dieu martyrisé ; un drame où le mythique est battu en brèche par le religieux, sinon par le théologique ; un monologue d'analyste ponctué d'éclairs... de quel genre relevait ce texte ? Bien vite, le côté convenu de ma question me fut honte. Surtout pas d'étiquettes ! Ici, l'investigation quasiment policière structurait un bizarre amalgame, comme circulent les signes de la foi ou de l'hérésie dans les enquêtes du père Brown de G. K. Chesterton. On voit, dans l'une d'elles, un faux prêtre se trahir parce qu'il condamne la raison. Étais-je en présence d'un texte apocryphe ?

Je conçois ce que mon rapprochement peut avoir d'arbitraire. Cependant, ni les dogmes, ni les rites, ni les gloses consacrées, ni l'appareil factuel dont s'entoure la Révélation n'ont pu durcir le magma originel. Le moulin à questions continue d'activer le feu central. L'interprétation radicale, si dérangeante soit-elle, dirais-je nécessaire ?, vise, dans le problème qui préoccupe Brelich, une mise au point exacte de ce qui a opéré une scission dans l'Histoire. Au fond, on n'a pas quitté l'Alexandrie des premiers siècles de l'ère chrétienne où, Henri-Irénée Marrou y a fait allusion, on s'empoignait, entre l'étal du boucher et l'échoppe du marchand de poissons, sur un point de religion, comme on le fait de nos jours sur la politique. Le souvenir des dieux antiques s'y associait à des effigies chrétiennes, tandis que les gnosés alimentaient un creuset effervescent.

Ce qui m'attirait dans *L'Œuvre de trahison*, c'est que le mythique (qui n'échappe point à un soupçon de romanesque) et le religieux y fusionnent ; que ce n'est pas la psychologie des protagonistes qui sert de motivation ; c'est la métaphysique devenue suspense, tout ce qui touche aux ressorts spirituels de notre Occident, à ce substrat que notre appétit de mystère, notre insatisfaction créatrice continuent à travailler. L'imagination au pouvoir ne reste-t-elle pas notre garantie de survie la plus sûre ?

Ceux qui nous quittent

Yves Berger

Par M. Jacques DE DECKER

Grande figure, il l'était de toutes les manières. De haute taille, de large carrure, de forte voix, et d'immenses horizons. Dans le monde de la littérature, et très précisément dans son quartier général parisien, Yves Berger, mort d'un cancer qui l'emporta en quelques mois, était « incontournable », pour employer un mot qu'il n'aurait pas aimé, lui, l'amoureux de la langue française. Aux éditions Grasset, où il fut directeur littéraire durant un tiers de siècle, il détectait les manuscrits, les défendait bec et ongles, savait comme personne s'ingénier à les faire primer. Mais cette façade de grand manœuvrier d'automne avait le tort d'occulter sa part la plus riche : sa puissante personnalité d'écrivain.

Cet Avignonnais fils de camionneur qui avait fait des études de lettres et avait enseigné quelques années était, de son propre aveu, un fou d'Amérique. Les troupes yankees débarquées à la Libération qu'il avait admirées dans sa préadolescence y étaient pour quelque chose, bien sûr, mais cette passion juvénile s'était renforcée dans l'âge adulte, au fil de fréquents voyages en Amérique du Nord, où il s'était surtout épris des Indiens, auxquels il avait fini par s'identifier de plus en plus. Dès qu'il écrivait « pour lui », ce grand initié aux arcanes du sixième arrondissement déployait l'horizon, et respirait amplement sous les ciels infinis des déserts hérissés de mégalthes et de cactus géants.

Son biotope imaginaire était là, à la fois originel et mythique, vierge et tourmenté, un Éden qu'il revisitait à volonté, et dont il excellait à faire partager la fascination. Un premier roman, *Le Sud*, fut tout de suite un accomplissement dans cette direction, et lui valut, à trente ans, le prix Femina.

Suivit alors un long silence romanesque, dû à son dévouement trop intense à l'écriture des autres. Il ne le rompit qu'en 1987 avec *Les Matins du Nouveau Monde*, qui signifia alors le grand démarrage de sa verve créatrice. Entre 1990 et 2000, il donna cinq romans qui composent une fascinante célébration de ces contrées qui le transportaient et stimulaient son style luxuriant, ses grandes orgues lyriques : *La Pierre et le Saguaro*, *L'Attrapeur d'ombres*, *Immobilisés dans le courant du fleuve*, *Le Monde après la pluie*, *Santa-Fé*. Autant de poèmes romanesques qui, dans les lettres françaises, ne trouvent leur préfiguration qu'en Chateaubriand qui usa lui aussi des mots de son patrimoine pour dire et chanter les fabuleux paysages d'outre-Atlantique.

Car Berger, tout américolâtre qu'il fût, adorait la langue française, qu'il cultivait avec fougue et entendait protéger. C'est pourquoi il siégea dès 1994 au Conseil supérieur de la langue française, et fut quelque temps président de l'Observatoire national de la langue française, fonction qu'il occupa avec une autorité voluptueuse : nul ne savait faire vibrer le subjonctif imparfait comme lui. Ses talents d'écrivain doublés de son inlassable engagement pour la francophonie lui avaient valu, au printemps dernier, d'être élu membre de notre Académie. La maladie l'empêcha de siéger à Bruxelles, ce dont il se faisait une grande joie, et d'être reçu officiellement.

Un homme d'enthousiasmes et de fidélités n'est plus. Après de nombreux livres sur les tribus indiennes et leurs chefs légendaires, il avait publié, l'an dernier, *Un dictionnaire amoureux de l'Amérique* qui lui avait fait remporter le Renaudot de l'essai.

Il y faisait le bilan passionné de ses prédilections. Savait-il qu'en le composant, il écrivait son testament ?

Articles

Réflexions sur le théâtre de Paul Willems

Par M. Christian ANGELET

C'est probablement comme auteur dramatique que Willems a donné le meilleur de lui-même. Je vais toucher un mot de son théâtre. Essayer de préciser un peu sa théâtralité particulière. Je veux dire : ce qu'il a d'unique et d'irremplaçable à l'intérieur du théâtre belge.

La personnalité littéraire de Willems est d'une merveilleuse diversité. On l'a dit et redit : Willems l'enchanteur, Willems le magicien. Romancier, nouvelliste et conteur, l'auteur de *La Cathédrale de brume* et du *Vase de Delft* a su, selon la belle formule de Paul Gorceix, « se tenir en équilibre sur la frange fragile qui sépare la réalité du rêve ». Mais il faut faire pleine justice aussi à Willems l'essayiste. Je pense au recueil de conférences de Louvain intitulé *L'Arrière-pays* : passionnant et superbe. On y découvre que ce magicien était un homme de métier expérimenté. Il savait soulever avec précision les questions qui avaient retenu en lui le dramaturge et le conteur : sur le déroulement de l'action au théâtre, sur les rapports des personnages entre eux et avec leur auteur, sur le dialogue à deux ou à plusieurs voix... ce rêveur était un esprit positif. Sur les questions de métier, de technique, il était précis, concret et captivant. Pour tout dire, il est clair qu'il y avait en lui un réaliste, un Flamand, un homme du sol. D'ailleurs, Willems romancier ne se réduit pas aux constructions brumeuses et à la quête du paradis perdu. Un roman comme *Blessures* est d'un réalisme très dur. L'histoire de Suzanne, la mutilée, la suicidée, n'a rien d'un enchantement, d'un transport hors de la vie réelle. Willems est aussi un romancier de la méchanceté. Or, si l'on veut cerner et définir sa production dramatique, c'est effectivement par rapport au réalisme qu'il faut la situer. Elle entre avec lui dans l'opposition la plus forte.

Le théâtre était pour Willems le lieu de l'irréel. Lui-même l'a affirmé on ne peut plus clairement dans une de ses conférences de Louvain : « Le théâtre, pour moi, ne peut reproduire la réalité. Le langage du théâtre n'est pas et ne peut pas être le langage de la vie. La force du théâtre n'est pas d'imiter, mais de créer une autre réalité plus forte que celle de la vie quotidienne. »

Pour le coup, nous sommes bien hors de la vie. Ses meilleures pièces sont contemporaines du théâtre engagé et du théâtre de l'absurde qui sévissaient en France après la guerre. Mais en matière de théâtre, les références de Willems n'étaient pas spécialement parisiennes. Le modèle idéal et indépassable, c'est en Asie qu'il l'a trouvé. Son paradigme, c'était l'opéra de Pékin, qu'il a découvert en Chine durant son voyage de 1964. Dans ses conférences de Louvain, Willems a raconté longuement sa visite au conservatoire de l'opéra de Pékin, et comment les acteurs chinois apprenaient leur métier. Il décrit comment on y éduquait les gestes, les voix et le regard des jeunes acteurs. Surtout, il s'extasie sur l'apprentissage de la pantomime. Je me rappelle qu'il donnait l'exemple d'une jeune femme qui attend son amant. Pour tromper son impatience, elle brode. L'actrice qui répète cette scène brode sans aiguille et sans fil, sans tambour, bref sans aucun accessoire. Willems écrit : « Elle mime le geste de la brodeuse avec une telle précision, une telle grâce et un si grand pouvoir d'évocation que c'en est hallucinant [...]. En comparaison de cette courte scène, tous les mimes européens que j'ai vus paraissent lourds et barbares. » Et il précise : « Ici, rien, absolument rien, aucun détail ne vous tire vers la réalité, tout est transposé. » Tout est donc affaire de métier, mais aussi de vision. La technique de l'irréalisme, voilà ce qui fascinait Willems. Il la nomme *transposition*. Elle est la meilleure voie d'accès à son théâtre, à sa théâtralité spécifique. Pour la cibler, je vais parler de la déclaration d'amour.

Écrire pour le théâtre, c'est pour une mise en espace scénique et pour un public. Cela ne procède pas de la même manière que l'écriture romanesque, qui s'adresse aux seuls lecteurs et opère en silence. C'est évident. La scène, chez Willems, c'est d'abord la représentation de la parole, de l'interlocution, du rapport à l'autre. Et quelle est ici l'interlocution la plus forte qui soit, sinon la déclaration d'amour?... je dis l'interlocution la plus forte, parce qu'elle met en jeu la clôture du moi, la porosité des identités, l'indistinction et l'échange des sujets parlants : leur altérité, mais aussi leur confusion. Toutes choses qui hantent l'imaginaire de Willems.

Nous savons tous à quoi ressemble une déclaration d'amour. C'est une matière plaisante. Quand on n'est pas partie prenante. Il se trouve que, cette déclaration, le théâtre de Willems la thématise, la

varie et la module continuellement. Il n'y a guère de pièce où elle n'intervienne de façon directe ou indirecte. Willems la tourne et la retourne dans tous les sens. Et il lui fait dire bien des choses qu'on n'attendait pas. C'est toute une batterie : il y a les poétiques, les grinçantes, les rigolotes, les truquées, les revenez-y... On peut dire que la déclaration d'amour est au cœur de sa théâtralité. C'est tellement vrai qu'elle attire à elle le mécanisme qu'on reconnaît pour foncièrement *willemsien* — pour *willemsien* par excellence, à savoir la duplication. Duplication, dédoublement, redoublement (« Les bonnes choses, je veux les avoir deux fois »). Effectivement, Willems ne donne que rarement la déclaration prononcée au tout début de l'histoire d'amour, surprise à chaud et sur le vif. Non : les scènes qu'il affectionne, ce sont celles où les personnages revivent leur première rencontre et refont leur déclaration première. Ils recommencent, ils remettent ça, et de bien des manières. C'est le cas dans *La Ville à voile*, qui est de 1968. Deux jeunes gens, Anne-Marie et Dile, se sont rencontrés il y a un an. Dans la pièce, ils reproduisent leur première rencontre à deux reprises, une fois seul à seule, une fois en public (Acte I, scène 13 et Acte II, scène 7). Ils la jouent, ils la rejouent pour eux-mêmes et pour les autres. Ils refont ce qui par définition ne peut avoir eu lieu qu'une seule fois. Ils prennent un rôle, celui de l'amoureux. C'est du théâtre à l'état pur. Ils jouent qu'ils jouent. Ils jouent parce qu'ils sont en scène, et ils jouent qu'ils jouent parce qu'ils imitent et reproduisent ce qui a déjà eu lieu. Ils deviennent leurs propres personnages. Il y a transposition.

Mais je voulais en venir à *Elle disait dormir pour mourir*, qui est de 1983 et qui offre un condensé de la théâtralité spécifique de Willems : dédoublement, redoublement, reproduction, copie, simulacre, tout y est et tout y passe. L'histoire se réduit à peu de chose. Une jeune fille vit seule dans une maison entourée de marais ; la mère est partie au loin, le père est à la guerre. Elle est hors du monde : même pas de radio. Son père ne lui a laissé pour toute compagnie que sa photo. Survient un soldat blessé, pour qui elle va se prendre d'amour et perdre la vie en allant chercher un médecin. Le père, à son retour, ne trouvera que le soldat. Sur ce presque rien, Willems a fondé une composition hautement originale. Le père est parti à la guerre, mais l'acteur, lui, reste bien présent : il se tient à l'écart sur la scène. Dans cette pièce, en effet, plusieurs personnages sont à la fois ici et ailleurs ; ils sont doubles, tantôt vivants, tantôt fantomatiques. Il y a là une ubiquité quasiment onirique. Qui plus est, cette présence-absence s'accompagne d'une distribution des voix particulièrement efficace. C'est le cas dans la scène de la première rencontre de la jeune fille et du soldat. Tout de suite, ça clique : amour, amour... Or, dans cette scène, ces deux

amoureux ne se parlent pas. Ils ne savent pas dire, ils ne savent pas se dire. C'est l'indicible saisissement. Mais le père, qui se tient à l'écart sur la scène et qui les regarde de loin, c'est lui qui va dire. Il intercepte l'intériorité des autres personnages, il se confond avec eux. Les identités s'échangent et se mêlent, et le père parle pour eux. Il affabule leur amour. Il parle à travers eux, ou ce sont eux qui parlent à travers lui. Il y a là une forme de relais vocal qu'on retrouve aussi ailleurs chez Willems (dans *Les Miroirs d'Ostende*, entre autres). On parle pour autrui, et la scène est merveilleuse de poésie.

Il y a mieux encore. Dans cette pièce, les plus belles scènes sont celles où Willems combine la parole pour autrui — ce relais vocal que je viens d'évoquer — avec la pantomime.

Il faut que je vous donne un exemple, très vite. Au début de la pièce, la jeune fille — elle s'appelle Héléé — celle qui est seule dans la maison des marais, contemple la photo du père et la questionne. Elle parle toute seule, à haute voix. Le père, lui, est censé parti au loin, mais il se tient à l'écart sur la scène, comme j'ai dit, et c'est lui qui fournit les réponses. Et il simule aussi, il mime. Elle lui verse un verre de vin et lui feint de le savourer pendant qu'elle, sa fille, le vide vraiment. Je vous lis un passage :

Héléé décroche du mur une grande photo encadrée du Père. Elle la pose sur une chaise, appuyée au dossier.

Héléé : Bonjour papa, comment vas-tu ce matin ?

Le Père : Mal, Héléé ! Pas fermé l'œil de la nuit, Héléé, mal. Cinq alertes sur Westbeek.

Héléé, *rêveuse mais avec ferveur* : Un jour, peut-être, vraiment, quelqu'un sera assis là et me dira de sa vraie voix vraie : « Mal, Héléé ! Pas fermé l'œil de la nuit, Héléé... »

Le Père : Mal, Héléé ! Pas fermé l'œil de la nuit. Je me suis levé plusieurs fois, et j'ai vu que là-bas Westbeek était en flammes. Les nuages par en dessous rougeoyaient. Reflets d'immenses d'incendies. J'ai soif, Héléé. [...]

Héléé : Si tôt ?

Le Père : Un petit verre. Un seul.

Héléé : Bien. Un ! Un ! Pas plus.

Le Père : Un grand petit verre. Exceptionnellement.

Elle rit et va prendre une bouteille de vin et deux verres sur l'étagère. Elle remplit les deux verres.

Héléé, *elle prend le verre de son père et le boit elle-même d'un trait, et puis elle se penche vers le portrait et lui dit gentiment* : C'était bon ?

Le Père, *comme si c'était lui qui avait bu* : Aah ! ça fait du bien (*Il s'essuie la bouche avec son mouchoir.*), ça fait... Ah ! Oui ; ça fait... Aah ! ça fait du bien...

Le père est là, mais absent. Sa fille est seule dans la maison, et lui est à la guerre. Ainsi, ils se parlent, ils dialoguent, et pourtant chacun d'eux remplit son rôle en aparté. À quoi tient le caractère

onirique de ce morceau ? Il tient au fait que les acteurs jouent qu'ils jouent... Il y a transposition. Eh oui, encore ! Ils jouent parce qu'ils sont en scène, et ils jouent qu'ils jouent parce qu'ils simulent des actions qu'ils n'effectuent pas réellement. Il y en a un qui boit, et c'est l'autre qui s'essuie la bouche. La pantomime les installe dans l'univers ludique et innocent du *comme si*. Or, la soif n'est-elle pas la métaphore traditionnelle et par excellence du désir ? Et ne dirait-on pas que père et fille jouent à capter le désir en le jouant ? En le fictionnalisant ? À la fois intensément actualisée et entièrement imaginaire, cette scène est comme un alibi offert à ce qui sépare le père de sa fille. Comme dans un rêve, on accueille la demande et le don impossibles.

Je n'insiste pas : il y aurait trop à dire sur la nature des relations familiales et interpersonnelles chez Willems. C'est tout un monde. Mais j'ai dit ce que je voulais dire, à savoir qu'il s'agit bien, chez lui, d'un théâtralité de l'irréel, fondée sur une technique déréalisante : la duplication, le relais vocal, la pantomime.

Voilà, je termine en rappelant un fait bien connu, que Paul Willems lui-même m'a d'ailleurs confirmé à deux reprises dans nos conversations à Missembourg, par un de ces merveilleux crépuscules d'été au jardin de Missembourg, — inoubliables — à savoir que son théâtre connu le succès — un beau succès — jusqu'à l'apparition de Bertolt Brecht et à la rage brechtienne qui a saisi l'Europe dans les années cinquante. Et ça a été, non pas la chute, non, mais une désaffection relative. Eh bien ! Il me semble que cela s'explique. L'incompatibilité de ces deux conceptions du théâtre saute aux yeux. Le théâtre de Willems en est un de l'empathie généralisée, de la fusion des consciences et des identités. C'est un théâtre de la relation fusionnelle. Dans *Elle disait dormir pour mourir*, le père s'identifie aux amoureux, c'est lui qui dit leur amour, et sa fille aussi est lui, elle est sa voix intérieure. Paul Willems a d'ailleurs avoué lui-même, dans *L'Arrière-pays*, qu'il faisait cœur et corps avec ses personnages. Il écrit : « Je m'incarne physiquement dans mes personnages — hommes ou femmes — et j'éprouve tous leurs sentiments : amour, mépris, jalousie, indifférence ou haine, jusqu'à vouloir leur mort ou leur bonheur. » Le théâtre de Paul Willems en appelle tout entier à la contagion des sentiments, à la participation du spectateur, à sa complicité avec les personnages. Mais le théâtre de Brecht ne fonctionnait pas comme ça. Le théâtre de Brecht en était un de la distanciation, comme bien on sait. Brecht refusait radicalement de compromettre le spectateur dans le spectacle. Toute l'entreprise dramaturgique de Brecht est soumise à la nécessité de la distance. Pour lui, le spectateur ne doit pas, ne peut pas se perdre dans le spectacle : il doit rester libre de comprendre et de juger ce

qu'on lui montre. Pour Brecht, le théâtre servait à éduquer les consciences, à former chez le spectateur la conscience de l'Histoire. L'enjeu était d'ordre idéologique. Dès lors, nous voilà à mille lieues de Paul Willems.

Notes sur l'œuvre de Robert Vivier russisant

Par M. Laurent BÉGHIN

À V.

Dans un beau texte de 1965, Etiemble qualifiait Robert Vivier de polygraphe¹. Sous la plume du comparatiste français, le mot n'avait rien de péjoratif. Il servait au contraire à rappeler les multiples facettes de l'écrivain belge. Polygraphes, « les derniers écrivains complets, les premiers des écrivains² ! ». De fait Vivier fut à la fois, et souvent avec un égal bonheur, poète, romancier, critique, savant professeur, auteur d'articles et d'essais consacrés aux littératures française et italienne. La plupart de ces aspects ont déjà été étudiés³, même si l'on peut regretter que son œuvre n'ait pas éveillé davantage l'attention. Il en est toutefois un qui est passé largement inaperçu : ce sont les multiples incursions de l'écrivain belge dans le domaine des lettres slaves. Certes, les quelques études sur Vivier traducteur évoquent ses versions du russe, mais elles insistent généralement sur ses traductions de

1/ Etiemble, *Pour Robert Vivier ; Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 353.

2/ *Ibidem*, p. 354.

3/ En particulier dans *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre*, actes du colloque organisé à Liège le 6 mai 1994, à l'occasion du centenaire de sa naissance, par l'a.s.b.l. « Le Grand Liège », l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique [désormais ARLLFB] et le Département d'Études Romanes de l'Université, publiés par Paul Delbouille et Jacques Dubois, Genève, Droz, 1995 (« Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège », CCLXIV). L'ouvrage étudie différentes facettes de Vivier (le poète, le romancier, l'italianisant, etc.). Très précieuse est la « Bibliographie de Robert Vivier », établie par Théo Pirard, p. 102-128).

poètes italiens⁴. Pourtant, sa contribution à la diffusion en français de certains auteurs russes n'est nullement marginale. Elle s'étale au contraire sur une période d'une cinquantaine d'années et surprend par sa richesse et sa consistance⁵.

Rien ne prédestinait Robert Vivier à devenir russisant, même amateur. Né en 1894 à Chênée, près de Liège, d'un père français et d'une mère belge, le jeune homme fit ses humanités classiques puis entreprit, en 1911, des études de philologie romane dans la cité des princes-évêques. Volontaire dans l'armée belge en 1914, il combattit sur le front de l'Yser jusqu'à la fin des hostilités. La guerre terminée, il fut reçu docteur et enseigna à l'athénée royal de Hasselt⁶. Le latin, le grec, les langues romanes et leurs littératures, tel est l'essentiel de sa formation. Vraisemblablement a-t-il lu en traduction quelques-uns des grands romanciers russes, dont la vogue perdurait en France depuis plusieurs décennies déjà. Peut-être a-t-il entendu, au détour d'une leçon universitaire, quelque développement sur l'un ou l'autre écrivain slave. Mais en tout cas rien, au cours de ses années d'apprentissage, ne laissait présager qu'il s'attellerait, dès le début de l'entre-deux-guerres, à la traduction d'auteurs aussi difficiles qu'Alexandre Blok ou Alexeï Rémizov. Une rencontre, décisive à plus d'un titre, l'orienta vers la pratique du russe.

4 C'est le cas de l'intervention d'Albert Maquet, « Robert Vivier, traducteur », *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre*, cit., p. 55-67.

5 Pour rédiger cet article, j'ai abondamment exploité l'important Fonds Vivier légué par Haroun Tazieff, beau-fils de l'écrivain, à l'ARLLFB. Ces archives comprennent de nombreuses lettres reçues par Vivier des années vingt aux années quatre-vingt. Elles contiennent également des notes de lecture et des brouillons manuscrits ou dactylographiés. La documentation concernant les travaux de Vivier russisant est particulièrement riche. Elle est, pour l'essentiel, rassemblée dans trois chemises cartonnées (H 1 3 « Traductions du russe » ; H 2/3 « Poésie russe – Traductions » ; H 3/3 « Tchekhov, Kafka, Eminesco »). La correspondance a été soigneusement décrite par Josiane Jamagne, *Inventaire de la correspondance littéraire de Robert Vivier conservée à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, travail de fin d'études inédit, Liège, Institut Provincial d'Enseignement de Promotion Sociale, 1996-1997. Je remercie Jacques De Decker, secrétaire perpétuel de l'ARLLFB, et tout le personnel de la bibliothèque de l'Académie pour m'avoir facilité la consultation du Fonds Vivier.

6/ Ces éléments biographiques proviennent de la notice bio-bibliographique rédigée par Jean Muno pour la réédition de *Folle qui s'ennuie*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 191-202 (coll. « Passé Présent », 17).

En 1921, Vivier fit la connaissance de Zénitta Tazieff⁷. Née à Dvinsk en 1886, d'origine polonaise⁸, la jeune femme avait épousé un médecin, Sabir Tazieff⁹, dont elle eut un fils, Haroun (né en 1914), le futur volcanologue. Sabir mourut au cours du premier conflit mondial. Pendant la guerre civile, Zénitta prit le parti des bolcheviques et dirigea, à leur demande, de 1919 à 1920, le recensement du Caucase¹⁰. C'est de là, de Batoum plus précisément, sur la rive géorgienne de la mer Noire, qu'avec son fils elle émigra en novembre 1920 en Occident. Haroun Tazieff, qui rapporte les faits dans son autobiographie¹¹, ne dit pas pourquoi sa mère décida de quitter la Russie. Désaccord politique avec les bolcheviques ? Désir d'échapper au chaos économique et social qui régnait alors dans l'ancien empire des tsars ? Quoi qu'il en soit, l'année suivante, son chemin croisa celui de Vivier. Ils se marièrent en 1922 et s'installèrent peu de temps après dans une cité-jardin de Boitsfort, aux portes de Bruxelles. Ce fut le début d'un compagnonnage de plus de soixante ans, qui dura jusqu'à

7/ La littérature sur Zénitta Tazieff est pratiquement inexistante. Haroun Tazieff a un peu parlé de sa mère dans deux ouvrages autobiographiques : *Jouer avec le feu*. Entretiens avec Jean Lacouture et Martine Barrère (Paris, Le Seuil, 1976) et surtout *Les défis et la chance* (I, *Ma vie de Petrograd au Niracongo* ; II, *Le vagabond des volcans*. Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1991 et 1992). La consultation du dossier de Zénitta Tazieff conservé aux Archives Générales du Royaume (Ministère de la Justice. Administration de la Sûreté publique. Service de la Police des étrangers. Dossiers individuels ouverts entre 1835 et 1912. Dossier Tazieff Mahomed Sabir Tachkent 16.10.85 Étudiant 745204) nous en apprend un peu plus long sur la jeunesse de Zénitta. L'on sait ainsi que la jeune femme est arrivée en Belgique en 1903. Elle s'est inscrite à l'université de Bruxelles, où elle obtint un doctorat en chimie en 1907 et une licence en sciences politiques et sociales en 1911 (cf. André Despy-Meyer, *Les femmes et l'enseignement supérieur : l'Université Libre de Bruxelles de 1880 à 1914*, Bruxelles, ULB, Secrétariat de l'Université, Service des Archives, 1980, p. 45-46). C'est en juillet 1906 qu'elle épousa, à Bruxelles, Sabir Tazieff, né à Tachkent en 1885 et étudiant en médecine à l'ULB. Zénitta Tazieff revint en Bruxelles en novembre 1920 et s'établit rue Saint-Bernard, à Saint-Gilles, en avril 1921. C'est probablement là qu'elle rencontra Vivier, qui demeurait alors dans la même rue (cf. la lettre, non datée mais probablement de la fin mai 1921, de Vivier au romaniste liégeois Jean Depaye in Fonds Vivier « Lettres de jeunesse à Jean Depaye et à la famille »). Je suis grandement redevable à Nicolas Mignon, auteur d'une belle étude sur *L'évolution de la mémoire de la Grande Guerre à travers la vie et l'œuvre de Robert Vivier* (à paraître chez L'Harmattan), pour toutes ces informations.

8/ Son nom de jeune fille était Klupta (Josiane Jamagne, *op. cit.*, p. 164). Zénitta est morte en 1984, à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans (Haroun Tazieff, *Les défis et la chance*, I, *op. cit.*, p. 177), ce qui permet de faire remonter sa naissance à 1886 ou 1887.

9/ Josianne Jamagne, *op. cit.*, p. 164.

10/ Haroun Tazieff, *Les défis et la chance*, I, *op. cit.*, p. 52.

11/ *Ibid.*, p. 180. Zénitta et Haroun avaient débarqué à Tarente.

la mort, en 1984, de Zénitta¹². Ce fut aussi le point de départ des travaux de Vivier en matière de littérature russe¹³.

Probablement grâce à son épouse, le jeune écrivain entra en relation avec certains membres de l'émigration russe en Belgique¹⁴, en particulier Zinaïda Chakhovskaïa¹⁵ et son frère Dmitri¹⁶. La

12/ Haroun Tazieff a évoqué sa mère en plusieurs endroits de son autobiographie. Il s'en dégage le portrait d'une femme remarquablement intelligente (à la fois « chimiste, sociologue et spécialiste de la théorie de la connaissance ». *Les défis et la chance*, I, *op. cit.*, p. 20-21 ; ailleurs il note qu'en cette dernière matière, « elle en imposait, parfois en public, aux universitaires les plus renommés, Jean-Paul Sartre en premier... ». *Les défis et la chance*, II, *op. cit.*, p. 29), douée pour la peinture (*Les défis et la chance*, I, *op. cit.*, p. 79. Elle a par ailleurs laissé plusieurs portraits de son mari. Cf. Théo Pirard, *op. cit.*, p. 123), mais aussi très autoritaire et dominatrice (*Les défis et la chance*, I, *op. cit.*, p. 175-177). Quant à la relation entre le futur volcanologue et son beau-père, elle a toujours été empreinte d'affection. Dans le second tome des *Défis et la chance*, l'on peut lire ces lignes, qui sonnent comme un magnifique hommage à celui que Tazieff appelait son « plus que père » (p. 11) : « Un temps avait été où j'emportais dans mon sac à dos ou dans ma valise le *Testament* de François Villon ou une anthologie. À partir de 1950, ce ne fut plus qu'*Au bord du temps*, de Robert Vivier. Et beaucoup, beaucoup plus tard je plaçai parfois René Char à son côté. Ils sont morts presque au même moment, Char en 1988, Vivier en 1989. Les poèmes de Robert Vivier, mon ami et mon père, chantaient dans ma tête à mesure que je découvrais ce pays [l'Italie] » (p. 14). Voir aussi *Ibid.*, p. 29.

13/ Vivier fut « introduit conjugalement au monde russe », selon la belle formule de Maurice Delcroix, « Préface » à Robert Vivier, *Poèmes choisis. Facettes d'un portrait*, *op. cit.*, p. 20.

14/ Signalons un bref article de Vivier, « Images vivantes », publié dans *L'indépendance belge* du 22 septembre 1923, où l'écrivain évoque « les petites troupes russes que l'exil traîne de théâtre en music-hall. Groupe d'amateurs, que la nécessité a poussés vers l'art mimique et qui y déploient les dons étonnants d'un peuple épris de ligne, de mouvement et de couleur ; ils achèvent de populariser devant un public toujours plus étendu et plus varié la bonne nouvelle qui apporta autrefois l'apparition météorique des ballets russes ». Vivier tenait à l'époque une chronique hebdomadaire dans le quotidien bruxellois. Je remercie Wim Coudenys qui m'a signalé l'existence de ce texte.

15/ Née à Moscou en 1906, Zinaïda Chakhovskaïa quitta la Russie avec sa famille pendant la guerre civile. Après avoir séjourné à Istanbul et Paris, les Chakhovskoï s'établirent en 1922 en Belgique, où Dmitri, le frère aîné de Zinaïda, avait obtenu une bourse d'études de l'université de Louvain. Dans les années trente, la jeune femme donne de nombreux articles de littérature russe à plusieurs revues belges (*Cassandra, Le rouge et le noir, Le thyrses, La cité chrétienne, Le journal des poètes*, etc.). Après la guerre, qu'elle passa en Angleterre, elle s'établit définitivement à Paris. Dans les années soixante, elle occupa le poste de rédactrice en chef de l'hebdomadaire *Rousskaïa mysl* [La pensée russe]. Zinaïda Chakhovskaïa a également mené une carrière d'écrivain, en russe et en français (dans cette dernière langue sous le pseudonyme de Jacques Croisé). Elle est décédée le 11 juillet 2001. Voir Wim Coudenys, « Une voix clamant dans le désert littéraire : Z. A. Chakhovskaïa et l'émigration russe en Belgique » (en russe), *Revue des études slaves*, LXXIII, 1, 2001, p. 151-166.

16/ Dmitri Chakhovskoï (1902-1989) étudia l'histoire à l'université de Louvain. Après l'échec du *Blagonamerennyi* (voir la note 18), il quitta le monde et se retira dans un monastère de l'Athos.

première se souvint de lui lorsqu'en 1937, elle dirigea un numéro anthologique du *Journal des poètes* consacré à Pouchkine¹⁷. Quant au second, il l'invita, dans les années vingt, à collaborer au *Blagonamerennyï*, la « revue de culture littéraire russe » qu'il venait de fonder à Bruxelles¹⁸. Ainsi, si l'on feuillette la première livraison de cette publication, l'on trouvera, à côté de grands noms de la littérature émigrée comme Marina Tsvétaïéva ou Alexeï Rémizov¹⁹, celui de Vivier, le seul auteur non russe à y signer un article²⁰.

17/ Cf. infra.

18/ Le titre de la revue signifie littéralement « le bien intentionné », allusion à un célèbre périodique homonyme de l'époque de Pouchkine. La rédaction du *Blagonamerennyï* était sise au numéro 527 de l'avenue Louise. La première livraison (janvier-février 1926) offrait à ses lecteurs des textes de figures marquantes de l'émigration. Outre Tsvétaïéva et Rémizov, citons encore Bounine, les critiques Modest Hofman et Dmitri Sviatopolk-Mirsky, le philosophe Fiodor Stépoune. Ce premier numéro fut plutôt bien accueilli par l'intelligentsia émigrée. Il n'en alla pas de même pour la seconde livraison (avril 1926). Celle-ci contenait un article de Tsvétaïéva (« Le poète et la critique ») dans lequel elle déniait violemment aux critiques de l'émigration le droit de parler de poésie. La poétesse avait également compilé un « Florilège » qui alignait malignement des citations contradictoires de Georgii Adamovitch, l'un des principaux critiques en exil. Ces deux textes suscitèrent d'âpres polémiques dans les milieux émigrés. Le scandale fut tel que la revue ne put poursuivre son activité. Voir à ce propos Wim Coudenys, « L'émigration russe en Belgique : culture périphérique ou centre autonome ? » (en russe), *Slavica Gandensia*, 25/1, 1998, p. 9-17 (en particulier p. 12-14), et du même auteur, *Leven voor de tsaar. Russische ballingen, samenzweerders en collaborateurs in België*, Louvain, Davidsfond, 2004, p. 140-141. L'on peut également se reporter à l'ouvrage désormais classique de Gleb Struve, *La littérature russe en exil. Essai de panorama historique de la littérature de l'émigration* (en russe), New York, Izdatel'stvo imeni Tchekhova, 1956, p. 71-73 (entièrement consacrées à la revue bruxelloise).

19/ Marina Tsvétaïéva, « Marina », p. 28-32, et « De la reconnaissance. Pages extraites du Journal de 1919 », p. 119-125. Alexeï Rémizov, « L'acte d'achat », p. 135-139 (ce texte est extrait de *La Russie dans ses écrits*, un ouvrage édité à Berlin en 1922).

20/ Robert Vivier, « Ratsionalnyj poriadok ili psikhitcheskij kaos » [Ordre rationnel ou chaos psychique], in *Blagonamerennyï*, I, 1, p. 98-105. Ce court essai, non signalé dans la bibliographie de Théo Pirard, était précédé du chapeau suivant (en russe) : « L'auteur du présent article est un jeune et brillant poète belge francophone, lauréat du Prix Verhaeren [en 1924, pour *Le ménétrier*. L. B.] et talentueux traducteur de Blok. En commençant par la Belgique, où notre revue a trouvé asile, *Blagonamerennyï* publiera des articles d'écrivains provenant de pays qui entretiennent des relations avec la littérature russe ». Dans ces pages, Vivier oppose, assez traditionnellement, l'ordre rationnel, mais artificiel, qui règne dans la littérature occidentale, en particulier dans les lettres françaises, au désordre des mouvements de l'âme qui caractérise au contraire les écrivains russes. Ceux-ci, après s'être mis à l'école de l'Occident, avaient tenté de domestiquer le flux de la psyché (Pouchkine, Lermontov, Tourguéniev). Mais l'élément russe réapparaît déjà chez Gogol et triomphe avec Dostoïevski.

Mais surtout, c'est en compagnie de Zénitta que Vivier traduit du russe. Dans un texte de 1960, l'écrivain rappela la dette intellectuelle que dans ce domaine il avait contractée envers son épouse : « Tout ce qui se rapporte à la poésie polonaise et russe doit son existence même à Zénitta Tazieff-Vivier, qui aurait pu légitimement signer aussi bien que moi ces versions. J'ai traduit jadis avec elle et grâce à elle un poétique roman d'Alexis Rémizov. Elle m'a fait lire, admirer et comprendre Blok, Pouchkine, Lermontov, Tioutchev et Mickiewicz, et c'est son exigence critique, son sens jaloux de la valeur psychique du mot et du vers, qui m'ont guidé dans un chemin où je ne me serais sans doute pas engagé sans cette initiation à la rigueur²¹. »

Ces quelques lignes ne mettent pas seulement en lumière le rôle joué par Zénitta Tazieff dans les travaux que son mari consacra à la littérature russe. Elles nous éclairent également sur les différentes directions dans lesquelles s'est déployée l'activité de Vivier russisant : Alexeï Rémizov d'une part ; de l'autre, la grande poésie russe, celle du romantisme et, surtout, de l'Âge d'Argent. À ces deux facettes de l'intérêt de l'auteur d'*Au bord du temps* pour la Russie, il convient d'en ajouter une troisième : l'amour pour l'œuvre de Tchékhov. Ce sont ces divers aspects que je voudrais examiner à présent²².

1. Les traductions de Rémizov

Au cours des années vingt, Robert Vivier s'occupa beaucoup d'Alexeï Rémizov, au point de figurer parmi ses principaux introducteurs francophones²³. De 1926 à 1929, il publia dans différentes

21/ Robert Vivier, *Traditore... Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques*, Bruxelles, Palais des Académies, 1960, p. XIX. Le long essai qui ouvre le recueil (p. V-XIX) est indispensable pour comprendre la conception que Vivier se faisait de la traduction poétique. J'aurai l'occasion de le citer abondamment dans la suite de cet article.

22/ Vivier traduit également du polonais. *Traditore...* contient deux *Sonnets de Crimée* de Mickiewicz (*La steppe d'Akkerman* et *Dans les ruines d'un palais tartare*, respectivement p. 238 et 239) ainsi qu'une courte pièce d'Iwaskiewicz (*Buisson ardent*, p. 242). La *Bibliographie* de Théo Pirard mentionne d'autres traductions d'écrivains polonais : *Poèmes* [Appel, *Chant du centre de la ville*], de Kazimierz Wierzynski (*Europe*, 15 mars 1931, p. 379-382) et *Toast*, de Jan Lechon (*Le rouge et le noir*, 1^{er} avril 1931). Toutefois, vérification faite, ces deux versions sont signées de la seule Zénitta Tazieff-Vivier (même s'il n'est pas exclu que son mari y ait mis la main).

23/ Évoquant, dans une lettre du 7 août 1953 à la journaliste littéraire Dominique Arban, les versions françaises de ses œuvres, Rémizov cite cinq traducteurs : Jean Chuzeville, Boris de Schloezer, Pierre Pascal, Nathalie Reznikova et... Robert Vivier. « Sept lettres autobiographiques d'Alexis Remizov à Dominique Arban »,

revues belges ou françaises — *Le flambeau*, *Europe* et *La revue européenne*²⁴ — des traductions de plusieurs récits de l'auteur des *Yeux tondus*²⁵. Pour *Europe*, il rédigea en outre un compte rendu de la version que Jean Fontenoy venait de donner de *Sur champ d'azur*²⁶. Établi à Paris depuis 1923, Rémizov avait eu l'occasion de

publication, commentaires et notes de Michel Niqueux, *Revue des études slaves*, LXXIV, 1, 2002-2003, p. 187.

24/ Outre les traductions réalisées par les époux Vivier, ces trois revues publièrent d'autres versions de Rémizov. On pouvait lire dans *Le flambeau* un texte intitulé *Remisov raconté par lui-même*, traduit du russe par Tatiana Lourié (IX, 9, 30 septembre 1926, p. 93-99) suivi d'une liste des traductions de Rémizov et des études sur l'écrivain russe disponibles en langues étrangères (*Ibid.*, p. 100). Dans *Europe* parut *Un homme et le destin*, traduit du russe par Serge Aïtoff et Jean Chuzeville (15 septembre 1930, p. 86-105). Quant à *La revue européenne*, dirigée par Léon Pierre-Quint et Philippe Soupault, elle donna à ses lecteurs plusieurs récits de Rémizov : *L'incendie* (n° 38, 1926, p. 22-31) et *La princesse Mymra* (n° 46, décembre 1926, p. 36-57), traduits par Jean Chuzeville et Constantin Motchoulsky, ainsi que *Bicou* (n° 8, 1928, p. 795-808), traduit par Madeleine Etard. Sur le sujet, je renvoie à Hélène Sinany, *Bibliographie des œuvres d'Alexis Remizov*, Paris, Institut d'études slaves, 1978. On sait qu'*Europe* accueillit de nombreuses pages d'écrivains étrangers, russes en particulier. *Le flambeau* joua lui aussi un rôle non négligeable dans la diffusion des auteurs russes en langue française. Né en 1918, dans les derniers mois de l'occupation allemande, ce mensuel bruxellois se voulait avant tout une revue de politique étrangère. Il ne dédaigna toutefois pas la littérature. Probablement sous l'influence de son directeur, le byzantiniste Henri Grégoire (1881-1964) — lui-même traducteur à ses heures (*Les perles de la poésie slave. Lermontov - Pouchkine - Mickiewicz*, transcriptions en rimes françaises par Henri Grégoire, Liège, Edition de l'Imprimerie Bénard, 1918) —, il publia régulièrement dans les années vingt des versions du russe et des études de littérature russe.

25/ Alexei Rémizov, *L'holocauste*, traduit du russe par l'auteur et Robert Vivier, in *Le flambeau*, IX, 10, 31 octobre 1926, p. 115-132 [texte non signalé dans la *Bibliographie* de Théo Pirard. Cette nouvelle avait été publiée pour la première fois dans la revue moscovite *La balance* en 1909 et reprise dans le premier volume des *Œuvres* de Rémizov]; *La vie, histoire-salade*, traduit du russe par Robert Vivier, in *Europe*, 15 octobre 1928, p. 217-224 [traduction non signalée dans la bibliographie d'Hélène Sinany. L'original russe avait été publié sous le titre d'*Esprit. Histoire-salade* (en français) à Paris, dans les *Sovremennye zapiski*, 3, 1925 puis repris quatre ans plus tard dans le recueil *Sur les corniches* (*Po karnizam*)]; *Sur les corniches*, in *La revue européenne* (Paris), 10, 1^{er} octobre 1929 [traduction du récit *Karnizy* (Corniches) extrait du recueil *Po karnizam*, Belgrade, Rousskaïa biblioteka, 1929]. En outre le Fonds Vivier (H 2/3) contient une traduction dactylographiée d'une autre nouvelle de Rémizov, *Nativité* [*Rojdestvo*]. Une carte postale de l'écrivain russe à Zénitta Vivier nous apprend que ce texte, extrait de *Zvezda nadzvezdnaïa* [Astre suprastral], était destiné aux *Chroniques du Roseau d'or*, de Jacques Maritain (Fonds Vivier, correspondance, chemise « A. Rémizov », carte postale manuscrite datée du 16 mai 1927). Mais la traduction demeura inédite.

26/ *Europe*, 15 septembre 1928, p. 121-123. La traduction de Jean Fontenoy avait été publiée en 1927 chez Plon, dans la célèbre collection « Feux croisés ». Un an plus tôt, dans la même revue (15 décembre 1927, p. 552-556), Vivier avait rendu compte d'un recueil de récits de Lidia Seïfoulina, *Virineya* (traduit du russe par Hélène Iswolsky, Paris, Gallimard, 1927).

rencontrer son traducteur belge. Celui-ci l'avait accueilli en 1928 au Pen Club de Belgique²⁷. Sans doute était-il aussi présent le 29 mars 1926 à la réception organisée par la rédaction du *Blagonamerennyï* en l'honneur de Nadiejda Teffi et de Rémizov²⁸. Enfin et surtout, il publia en 1929, chez Rieder, une version de *Sœurs en croix*, l'un des principaux romans de l'écrivain²⁹. Après cette date, la source se tarit et Vivier, qui la même année est chargé d'un cours d'italien à l'université de Liège, se consacra davantage, pour un temps du moins, à la traduction des poètes transalpins³⁰. La correspondance entre les deux hommes, du reste peu fournie, s'interrompt d'ailleurs à la fin des années vingt, alors que Rémizov écrivit encore beaucoup de livres et ne s'éteignit à Paris qu'en 1957³¹.

27/ Le Fonds Vivier conserve le texte manuscrit de la conférence que Vivier prononça ce jour-là en présence de Rémizov (Fonds Vivier, H 2/3). C'est le 29 septembre 1928 que l'auteur de *Sœurs en croix* fut reçu par la section belge du Pen Club, dont Vivier fut le secrétaire de 1924 à 1932 (« Un grand écrivain russe à Bruxelles. Interview d'Alexeï Rémizov », article anonyme paru dans *L'indépendance belge* du 30 septembre 1928. Sur Vivier et le Pen Club, je renvoie à Nory Zette, *Robert Vivier*, Bruxelles, Le livre belge d'aujourd'hui, 1935, p. 53). Le lendemain, toujours à Bruxelles, une soirée belgo-russe fut organisée par le Pen Club et le Groupe académique russe, à l'occasion du centenaire de la naissance de Tolstoï. Rémizov participa à la cérémonie et Vivier y lut une allocution (un exemplaire de l'affiche annonçant la manifestation est conservé à l'ARLLFB. Fonds Vivier, chemise A II/VI. Voir aussi l'article cité de *L'indépendance belge*).

28/ Invitation, en français, de la revue *Blagonamerennyï* datée du 27 mars 1927, in Fonds Vivier, correspondance, chemise « G. Sokoloff ». Grigori Sokoloff (Sokolov) était le gérant de la revue.

29/ Alexeï Rémizov, *Sœurs en croix*, traduit du russe par Robert Vivier, [avec une introduction, non signalée sur la page de titre, de Robert Vivier], Paris, Rieder, 1929 (coll. « Les prosateurs étrangers modernes »). L'absence de Zénitta Tazieff ne doit pas nous tromper. Cette version a bien été réalisée à quatre mains. Lorsque le texte reparut, près d'une vingtaine d'années plus tard, sous un autre titre, les deux traducteurs furent cette fois cités : Alexeï Rémizov, *La maison Bourkov*, traduit du russe par Robert et Zénitta Vivier, lettre-préface de Romain Rolland, introduction de Robert Vivier, Paris, Éditions du Pavois, 1946. En 1986, le livre a été republié par les éditions Ombres de Toulouse, mais cette fois avec la mention du seul Robert Vivier.

30/ Les premières traductions de l'italien datent précisément de 1929 (« Deux sonnets italiens [*Bénédiction*, de Pascoli, et *Le bœuf*, de Carducci] », *Le flambeau*, XII, 11, novembre 1929, p. 246-247) et suivent un séjour d'été de Vivier à l'Università per stranieri de Pérouse. Sur le sujet, je renvoie à Pierre Jodogne, « Robert Vivier, italianiste », *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 69-84.

31/ Le Fonds Vivier ne contient que trois lettres de Rémizov (Fonds Vivier, correspondance, chemise « A. Rémizov ». La première, en français, est datée du 28 novembre 1926. L'écrivain russe y demande à son traducteur des « nouvelles de [ses] affaires littéraires en Belgique » et s'inquiète du sort de trois de ses textes : *Rojdestvo* [Nativité], *Mychka* [La souris] et *Jertva* [L'holocauste]. Ainsi que nous l'avons vu, le premier et le dernier de ces contes ont été traduits par les Vivier. Le second document est la carte postale en russe datée du 16 mai 1927 et adressée à Zénitta Tazieff dont il est question à la note 25 du présent article. Quant à la troisième lettre (27 juin 1928), elle est à nouveau adressée à l'épouse de Vivier. Il y est surtout question d'Alexandre Blok.

La contribution de Vivier à la réception française de Rémizov appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, il est hors de doute que l'apprenti russisant a travaillé avec son épouse. Avec ses archaïsmes et ses tournures populaires, la langue de Rémizov est si difficile que le jeune écrivain, fraîchement initié au russe, ne pouvait seul en venir à bout : les traductions ont beau être signées le plus souvent du seul nom de Robert Vivier, elles ont été exécutées avec l'aide de Zénitta³².

L'on peut également se demander pourquoi, pendant près d'une dizaine d'années, Vivier s'est tant intéressé à Rémizov. De nouveau, il est probable que sa femme lui ait fait comprendre l'importance de cet auteur alors peu connu en France. Mais il n'est pas non plus exclu qu'en dehors de la valeur intrinsèque de l'œuvre rémizovienne, Vivier ait été attiré par les similitudes qu'il entrevoyait entre certains livres de l'écrivain russe et ses propres ouvrages. Non qu'il ait vu en Rémizov un autre lui-même. Bien au contraire il a senti avec acuité et dit avec justesse la russité du romancier de *Sœurs en croix*. Russité du verbe rémizovien, qui rend si périlleuse toute tentative de traduction. « Langue parlée, surtout telle que la parle le peuple, demeuré plus proche de sa particularité native. Langue enrichie et rafraîchie dans le sens de sa propre nature, au moyen de tournures et de mots repris à l'ancien trésor de l'idiome populaire³³. » Le russe de Rémizov est un russe renforcé, « comme on peut dire par exemple que le français de Rabelais ou de La Fontaine est du français renforcé³⁴ ». Russité du contenu : la vie russe décrite par Rémizov n'est pas observée et pensée, comme chez un Tchekhov, par un membre de l'intelligentsia, par « un cerveau dont les habitudes et les réactions nous sont assez familières³⁵ » ; elle est au contraire « vue par des yeux russes³⁶ ». Russe, l'œuvre rémizovienne l'est enfin par cette réécriture du folklore — chansons, contes populaires, vies de saints, textes religieux apocryphes — à laquelle l'auteur des *Yeux tondus* s'adonne dès son entrée en littérature³⁷.

32/ Cf. note 29.

33/ Robert Vivier, « Alexei Rémizov », in Alexei Rémizov, *Les sœurs en croix*, op. cit., p. 11.

34/ *Loc. cit.*

35/ *Ibid.*, p. 9.

36/ *Loc. cit.*

37/ Vivier a tenté un rapprochement suggestif entre ce dernier aspect de l'œuvre rémizovienne et certains artistes belges. Ainsi, dans une note manuscrite, il écrit à propos de *Nativité* : « On appréciera aussi la savante naïveté, l'anachronisme poétique, la couleur de cette *Nativité* qui fait curieusement songer à Breughel, à Elskamp, à Timmermans, à Tytgat ». Fonds Vivier, H 2/3. Feuillet contenant une liste de quelques titres de Rémizov traduits en français et deux extraits, où il est question de l'utilisation faite par Rémizov du folklore, de la *Littérature russe contemporaine* de Vladimir Pozner (Paris, Kra, 1929, p. 192 et 198).

Tout cela aurait dû suffire à créer une distance infranchissable entre Rémizov et son traducteur. À mon sens, il existe pourtant une certaine affinité entre l'œuvre des deux hommes. Pour bien la comprendre, il nous faut laisser un moment les travaux de Vivier russisant et faire un détour par les livres qu'il écrivait à l'époque.

En 1925, Vivier publia dans *Europe* le roman *Vivre*³⁸, qui paraîtra en 1933, dans une version remaniée, sous le titre de *Folle qui s'ennuie*, chez Rieder³⁹. En 1931, un autre texte romanesque de l'écrivain belge, *Non*, parut chez le même éditeur. Ces livres appartiennent au courant populiste alors très en vogue en France — c'est l'époque de Carco, de Dabit, des *Frères Bouquinquant* de Jean Prévoost — mais aussi en Belgique francophone et dont Rieder précisément fut l'un des plus ardents propagateurs. Entre 1925 et 1934, une des collections-phares de l'éditeur parisien, « Les prosateurs français contemporains », n'accueillit-elle pas, outre les romans de Vivier déjà cités, des textes de Jean Tousseul, André Baillon, Constant Burniaux, Neel Doff et Pierre Hubermont ? Tous relevaient de l'esthétique populiste. Une esthétique que, dans un bel article consacré à « l'esprit Rieder dans le roman belge de l'entre-deux-guerres », Jean Muno définit comme un « réalisme de la grisaille⁴⁰ ». Il s'agit en effet de se plonger dans la quotidienneté, « de faire vrai, de ne pas trop s'écarter du carnet de notes où l'on consigne brièvement, jour après jour, des observations prises sur le vif⁴¹ ». Quant aux personnages de ces livres, ce sont « autant de représentants de la majorité silencieuse des petites gens voués dès le départ à l'insignifiance, des malchanceux anonymes longtemps exclus de la littérature⁴² ». En dépit des différences existant entre les auteurs que l'on a cités, l'attention à la banalité quotidienne, à la vie, à la simple vie, constitue indéniablement la caractéristique principale de tous ces romans. Antonia, la sage héroïne de *Folle qui s'ennuie*, qui trouve « bon goût [...] au pain de chaque jour⁴³ », illustre à merveille cet ancrage dans le

38/ Robert Vivier, *Vivre*, in *Europe*, 15 septembre 1925, p. 52-70 ; 15 octobre 1925, p. 201-226 ; 15 novembre 1925, p. 340-368.

39/ Rappelons que Rieder était l'éditeur d'*Europe*.

40/ Jean Muno, « L'esprit Rieder dans le roman belge de l'entre-deux-guerres », *Études de littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, publiées par Michel Otten avec la collaboration de Roland Beyen et Pierre Yerlès, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 325. Les romans sur lesquels Muno base son analyse sont les suivants : *Village gris*, de Jean Tousseul (1927) ; *Le perce-oreille du Luxembourg*, d'André Baillon (1928) ; *Une petite vie*, de Constant Burniaux (1929) ; *Elva* suivi de *Dans nos bruyères*, de Neel Doff (1929) ; *Folle qui s'ennuie*, de Vivier (1933) et *Marie des pauvres*, de Pierre Hubermont (1934).

41/ *Ibid.*, p. 324.

42/ *Loc. cit.*

43/ Robert Vivier, *Folle qui s'ennuie*, *op. cit.*, p. 190.

quotidien qui, chez Vivier, se pare de toutes les couleurs de la sympathie : « Elle songe avec douceur que le linge est en ordre, et que ce sera bientôt la saison des confitures. Son âme devient tiède et paisiblement odorante comme un abricot dans une armoire. Son âme remplit la maison. Elle ronronne dans la couronne bleue du gaz qui chauffe la bouilloire en sourdine. Elle baille dans la rondeur des cuivres. Elle s'étale, tranquille, sur la panse des marmites brunes. Elle est rouge et bleue, son âme, comme les laines qui dorment l'une contre l'autre chaudement, dans la corbeille⁴⁴. »

Or cette attention à la vie la plus prosaïque, aux existences les plus banales, Vivier la retrouvait dans l'œuvre de Rémizov. C'est du moins ce qui apparaît à la lecture des quelques textes qu'il lui a consacrés. À plusieurs reprises, il y insiste sur la capacité de l'écrivain russe de réaliser « ce miracle d'être en liaison avec tous les murmures de la vie ». Singulièrement sensible à « l'essentiel quotidien⁴⁵ », au « grouillement gris⁴⁶ » de l'existence, Rémizov a construit une œuvre dont le sujet est « le destin des gens », « leur douceur cruelle et leur rudesse pleine de pitié⁴⁷ ». Vivier a bien saisi l'itinéraire poétique de l'auteur qu'il traduit. Il sait que cette évolution — « du conte pathétique et souvent macabre au conte populaire », du roman symboliste au « journal intime à peine romancé », pour arriver « aux notes personnelles où se mêlent événements, conversations, rêves, lectures⁴⁸ » — ne ressemble pas à son propre cheminement. Mais « la sensation, le toucher des *destins* humains⁴⁹ », le chantonnement de la vie à travers celui de sa propre existence auxquels Rémizov était à peu près parvenu devaient sans aucun doute éveiller sa sympathie⁵⁰.

44/ *Ibid.*, p. 187-188. La poésie qu'écrivit Vivier à la même époque exprime également, mais avec une note plus angoissée, le sentiment de l'humble quotidien. Dans *En suivant les jours*, un poème de *Déchirures* (1927), on lit ces vers : « Chaque vie est si monotone... / J'ai lu tous les journaux du soir. / Sur terre on a tassé les hommes, / Et chacun est seul pour savoir. / Je ne distingue pas moi-même / Ce qui se brouille au fond de moi : / Sentiments sourds, pauvres problèmes / Comprimés par les jours étroits... / Pourtant il court entre les hommes / Une joie, peut-être une peine, / Qui les réchauffe et qui pardonne, / Et qu'il faudrait que je comprenne. » Robert Vivier, *Poèmes choisis*, op. cit., p. 87.

45/ Robert Vivier, *Alexei Rémizov*, op. cit., p. 16.

46/ *Ibid.*, p. 12.

47/ Robert Vivier, compte rendu de *Sur champ d'azur*, op. cit., p. 121.

48/ Robert Vivier, *Alexei Rémizov*, op. cit., p. 17.

49/ *Ibid.*, p. 18. C'est Vivier qui souligne.

50/ Dans sa préface aux *Sœurs en croix*, Vivier nous apprend que l'ouvrage le plus récent de l'écrivain russe s'intitula, significativement, *La vie*. À vrai dire, aucun livre de Rémizov ne porte ce titre (Vivier pense probablement à *Sur les corniches*, publié en 1929 et constitué de récits autobiographiques). Mais l'erreur est intéressante. Comment ne pas songer en effet, après tout ce qui vient d'être rappelé, que la première version de *Folle qui s'ennuie* s'intitulait précisément *Vivre* ?

2. Vivier et la poésie russe

Si la contribution de Vivier à la diffusion de l'œuvre de Rémizov se limite aux années vingt, il n'en va pas de même de son action au service de la poésie russe puisque, de ses premiers pas de slavisant en 1922 aux dernières années de son existence, l'écrivain belge s'occupa des poètes de Russie. Certes, cet intérêt connu des éclipses. Absorbé par des travaux plus personnels, Vivier délaissa, pendant plusieurs années parfois, ses essais de traduction des grands lyriques russes. Mais le filon ne disparut jamais totalement. On le croyait oublié et le voilà qui resurgit après une période de latence plus ou moins longue. Cette fidélité à la poésie n'est d'ailleurs guère surprenante chez un écrivain qui a débuté comme poète — *Avant la vie*, son premier livre, date de 1913⁵¹ — et qui s'affirma avant tout comme tel.

L'engagement de Vivier en faveur de la poésie russe s'est principalement déployé dans deux directions : l'Âge d'Argent et la grande efflorescence lyrique de la première moitié du dix-neuvième siècle. Lorsqu'en 1922, il s'essaya pour la première fois à la traduction d'un auteur russe, c'est à un texte contemporain qu'il choisit de s'atteler : *Les Scythes* d'Alexandre Blok⁵². L'année d'après, toujours en collaboration avec son épouse, il traduisit *Les Douze*⁵³. C'est donc par les œuvres les plus récentes du poète — toutes deux datent de 1918 — et surtout les plus susceptibles de recevoir une interprétation politique qu'il débuta. Rien d'étonnant à cela : la révolution était encore toute jeune, la guerre civile s'achevait et le public occidental cherchait dans la littérature une explication aux événements qui secouaient la Russie. Mais Vivier ne s'arrêta pas là. En 1925, il publia dans *Europe* la traduction de cinq poèmes de Blok plus anciens et au lyrisme délicat⁵⁴. Dix ans plus tard, il donna au *Journal des poètes* trois poèmes de Blok, ainsi qu'une

51/ Robert Vivier, *Avant la vie*, Liège, La Meuse, 1913.

52/ Alexandre Blok, *Les Scythes*, traduit du russe par Robert Vivier avec la collaboration de Mme Zénitta Tazieff, in *La revue de l'époque*, avril 1922. La traduction était précédée d'un article intitulé « Alexandre Blok ». Je n'ai pu me procurer ces textes, que je cite d'après la *Bibliographie* de Théo Pirard.

53/ *Idem*, *Les Douze*, version française de R. Vivier et Z. Tazieff, in *Le flambeau*, V, 7, 31 juillet 1922, p. 456-469. La traduction est précédée d'une brève note introductive (p. 456).

54/ Alexandre Blok, *Poèmes (Le petit pope des marais ; À l'ombre [Dien pobliok iziachtchnyi i nevinnyi] ; Russie ; Au-dessus d'une petite fosse, près du rivage vert ; À Pâques)*, version française de R. et Z. Vivier, in *Europe*, 15 septembre 1925, p. 33-37. Vivier donne souvent un titre à des pièces qui n'en ont pas. Dans ce cas, j'ai indiqué entre crochets le premier vers des poèmes. En revanche, les titres qui ne sont suivis d'aucune indication sont de Blok.

courte pièce de Mandelstam⁵⁵. Enfin, en 1960, dans *Traditore...*, il reprit certaines de ces versions et en ajouta de nouvelles, ce qui fait de l'auteur des *Vers de la Belle Dame* le poète russe le mieux représenté dans le recueil⁵⁶.

Il est en outre longuement question de Blok dans un article de 1935 publié dans *Cassandre* et consacré à « La poésie russe contemporaine⁵⁷ ». En dépit de son titre assez général, il s'agit pour

55/ Alexandre Blok, *Hymne* [*Ty v polia otechla bez vozvrata*. Extraite du *Deuxième livre de vers*, cette pièce sera reprise, sous le titre de *Madone*, dans *Traditore...* Cf. note 56], *Fragment* [fragment de *Boloto gloubokaïa vpadina*, extrait du *Deuxième livre de vers*], *Rite orthodoxe* [*Au-dessus d'une petite fosse, près du rivage vert*]; Ossip Mandelstam, *Le nom* [*Obraz tvoï mouchitelnyï i zybkiï*. Extrait de *La pierre*], traduit du russe par Robert et Zénitta Vivier, in *Le journal des poètes*, V, 1, 2 février 1935, p. 4. Ce numéro du *Journal des poètes* était consacré à la poésie religieuse. Sur la même page, l'on peut lire un poème d'Umberto Saba (*Le troupeau*) et un autre de Giovanni Papini (*L'irrémissible félicité*) traduits par Vivier. L'écrivain belge collabora régulièrement au *Journal des poètes* dès la création de la revue (1931) et y publia des poèmes originaux ainsi que de très nombreuses traductions de l'italien (Montale, Ungaretti, Adriano Grande, etc.).

56/ Robert Vivier, *Traditore...*, *op. cit.*, p. 259-274. La section consacrée à Blok compte douze poèmes : *Attente* [*Predchoustvouiou Tebia. Goda prokhodiat mimo*], *Madone* [*Ty v polia otechla bez vozvrata*], *Légende* [*Potemneli, poblekli zaly*], *À l'ombre* [*Dien pobliok iziachtchnyï i nevinnyï*], *Intimité* [*V golouboï daliokoï spalenke*], *Enterrement* [*Au-dessus d'une petite fosse, près du rivage vert*], *Aux écoutes* [*Ia ychel v notch - ouznat, poniat*], *Ville nocturne* [*Oulitsa, oulitsa...*], *L'inconnue, Russie, Automne* [*Kogda v listve syroï i rjavoï*], *Les Scythes*. Pour être complet, mentionnons enfin quelques poèmes de Blok traduits par Vivier pour *Poésie russe. Anthologie du XVIII^e au XX^e siècle*, présentée par Efim Etkind, Paris, La Découverte/Maspéro, 1983 : *Elle vint du grand froid* ; *Tout cela fut, oui, fut et fut* ; *Pêcher sans honte et sans mesure* ainsi qu'une reprise de *Ville nocturne* [*La rue, la rue...*].

57/ Robert Vivier, *La poésie russe contemporaine (1890-1925)* ; *Cassandre*, 8 juin 1935, p. 5. Vivier écrivit dans la revue de Paul Colin de 1934 à 1936. Il y publia, entre autres, quelques articles sur les lettres italiennes (par exemple *La poésie italienne d'aujourd'hui*, I et II, respectivement in *Cassandre*, 23 février 1935, p. 5 et 30 mars 1935, p. 5). Comme on le sait, *Cassandre* collabora avec l'occupant allemand dès l'automne 1940. Mais, en dépit des positions personnelles de Colin, elle se signala, du moins jusqu'en 1936 et la violente campagne contre le gouvernement Van Zeeland qu'elle mena alors, par un certain pluralisme politique et accueillit au cours de ses premières années des textes d'écrivains idéologiquement aussi opposés que Robert Poulet et Charles Plisnier. Notons que Colin avait été le rédacteur en chef (avec René Arcos) d'*Europe* de 1923 à la fin de l'année suivante. Peut-être avait-il favorisé l'accès à la revue (et aux Éditions Rieder qui la publiaient) à des collaborateurs belges (cf. Jean Muno, *L'esprit Rieder dans le roman belge de l'entre-deux-guerres*, *op. cit.*, p. 316). Le Fonds Vivier ne contient aucune lettre de Colin. Sur l'hebdomadaire bruxellois et la figure ambiguë de son fondateur, je renvoie au bel article d'Hubert Roland, « Paul Colin et la réception de l'expressionnisme en Belgique francophone dans l'entre-deux-guerres », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 20 (2001), p. 33-45.

l'essentiel d'une étude sur celui que l'écrivain belge considérait sans contredit comme « le plus grand de tous les poètes russes des années 1900 ». On y suit pas à pas et avec beaucoup de justesse l'évolution de Blok : « l'attente extatique et ardente d'un absolu mystérieux » des productions juvéniles ; le « dessin préraphaélite » « chaussé d'une couleur plus chaude, d'une sorte de feu sombre et doux » des *Vers de la Belle Dame* ; la conscience, dans les œuvres de la maturité, de « la face effrayante du chaos » ; et, en dernier lieu, dans les poèmes de la fin, la découverte de « la réalité russe », de « l'immense Russie paysanne », où l'écrivain trouve « un mysticisme qui est réel, un mysticisme naïf, ignorant, mais qui vit » et qui le conduira, en définitive, à accepter la révolution⁵⁸.

Blok n'est pas le seul poète russe du début du siècle auquel Vivier se soit intéressé. Bien que l'auteur des *Douze* en soit la figure centrale, l'article de 1935 brosse également un tableau de l'extraordinaire saison poétique que la Russie connut entre 1890 et 1925. Après avoir rappelé les influences étrangères (Baudelaire, Verlaine, Samain, Maeterlinck, Rodenbach) qui présidèrent à la naissance du symbolisme russe, Vivier évoque brièvement certains des poètes majeurs des deux premières décennies du siècle : Annensky (« chantre désabusé et stoïque du néant des apparences »), Balmont (« jongleur inspiré »), Briousov (« forgeron inlassable de vers sonores »), Viatcheslav Ivanov (« stoïque et grave »), Biély (« léger et sincère »), Kliouev (« le poète paysan, enlumineur du printemps naïf ») et Mérejkovsky (« tempérament primitif, éclatant, il introduira la grosse caisse et les cymbales dans l'orchestre russe »). Il s'attarde davantage sur l'œuvre de Fiodor Sologoub et surtout d'Anna Akhmatova. Le premier est qualifié de « poète extraordinairement pessimiste et amoureux de la mort ». Quant à la seconde, « elle chante ou plutôt note, avec une gracieuse et frémissante exactitude, dans des poèmes d'une ligne très pure dont la sobriété ferait penser parfois à l'art des Japonais, les réactions et le va-et-vient de l'amour dans une âme de femme ». Comme presque toujours chez l'écrivain belge, les observations critiques sont d'ordre esthétique. De la révolution et du sort tragique qui frappa certains de ces poètes, il ne sera pas dit un mot⁵⁹.

58 Toujours à propos de l'admiration que Vivier nourrissait pour Blok, signalons également une conférence entièrement consacrée à l'auteur des *Douze* que l'écrivain belge a probablement prononcée dans les derniers mois de 1925 à la demande du Club des Écrivains. Voir la lettre de Vivier à la comédienne Madeleine Renaud, septembre 1925, conservée aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles), MLT 01211/0105.

59 Cette indifférence à l'histoire est du reste caractéristique d'une bonne partie de l'œuvre critique de Robert Vivier. Je renvoie à ce propos à l'étude de Pierre Jodogne, « Robert Vivier, italianiste », *op. cit.*, p. 76.

Après le long développement sur Blok, Vivier passe à Goumiliov (« un combattant, un sportif, un aventurier ») pour terminer avec Essénine (« le poète du printemps russe, le poète de la jeunesse »). Le suicide de ce dernier en décembre 1925 clôt l'époque commencée en 1890 : « Ce qui vient ensuite sera soumis à d'autres besoins psychologiques, à d'autres rapports entre les hommes. »

En dépit de sa brièveté et de ses lacunes (Mandelstam, Tsvétaïéva et Pasternak y sont mentionnés sans aucun commentaire⁶⁰), cette étude de 1935 témoigne de la réelle connaissance que Vivier avait de la poésie et plus généralement de la littérature russe de l'Âge d'Argent. Certes l'écrivain belge aurait pu la rédiger sur la base d'informations de seconde main et sans avoir jamais eu le moindre contact direct avec l'œuvre des poètes qu'il cite. La consultation du Fonds Vivier montre qu'il n'en est rien. Les archives conservées à l'ARLLFB contiennent en effet plusieurs versions manuscrites — définitives ou à l'état de brouillon et, à ma connaissance, totalement inédites — de lyriques russes du début du vingtième siècle : des pièces d'Akhmatova, Vjatcheslav Ivanov, Sologoub, Essenine, Blok de nouveau et Goumiliov⁶¹. Même s'il se peut que d'autres traductions du russe aient disparu au cours du temps, ces quelques

60/ Ce qui ne signifie nullement que Vivier ne les connaissait pas. On a vu qu'il avait traduit Mandelstam et que le numéro du *Blagonamerennyi* auquel il a collaboré contenait des pages de Tsvétaïéva. Quant à Pasternak, le poète belge en parle longuement dans le texte d'une conférence consacrée à la poésie russe contemporaine (voir note 62) : « Impressionniste dont les vivacités et les caprices épousent l'imprévu de la réalité, il cherche surtout à exprimer la vie sans la discontinuité jamais figée de son devenir, dans ses hasards, son cinglé, ses ruptures de rythme et ses dissonances. Dédaigneux du déroulement logique, mais attentif à la spontanéité des associations d'idées, il accroche ses images l'une à l'autre par des liens subtils que la raison ignore. Et par là sa poésie acquiert, quoique toute faite de détails concrets, ce caractère intérieur, rêvé, surréel, qui fut un des apports d'Arthur Rimbaud à la poésie universelle. »

61/ Anna Akhmatova, versions manuscrites de *On ne confond la vraie tendresse...* [*Nastoïachtchouïou niejnost ne spoutaïech*] et *Au lieu de la sagesse, l'expérience...* [*Vmesto moudrosti - opytnost*], deux pièces extraites respectivement de *Rosaire* (1914) et de *La volée blanche* (1917). Traduction dactylographiée de Vjatcheslav Ivanov, *Le cimetière*. Fiodor Sologoub, version manuscrite du *Chant de la chienne* [*Vysoka louna Gospodnia*], extrait du *Huitième livre de vers* (1908). Sergej Essenine, *Ni regret, ni appel, ni pleur* [*Nie jaleïou, nie zovou, nie platchou*], version manuscrite. Alexandre Blok, *L'invisible* [*Nevidimka*], version manuscrite. Nikolaj Goumiliov, *Solitude* [*Odinotchestvo*] et *Nuit d'Afrique* [*Afrikanskaïa notch*], versions manuscrites. L'on trouve également dans une conférence (voir note suivante) des fragments traduits de Balmont, de Biély ainsi que des vers sans indication d'auteur. Pour tous ces textes, Fonds Vivier, H 2/3. Enfin, dans la chemise intitulée « Lettres de jeunesse à Jean Depaye et à la famille », l'on peut lire, avec quelques brouillons de poèmes destinés au recueil *Le ménétrier* (1924), une version manuscrite d'une pièce de Goumiliov, *Le dindon* [*Indiouk*].

versions nous laissent entrevoir un Vivier amoureux non seulement de Blok, mais bien de toute la poésie de l'Âge d'Argent.

De cet amour témoigne également le texte d'une conférence que Vivier consacra à la poésie russe du vingtième siècle⁶². Quoique le document ne soit pas daté, les analogies qu'il présente avec l'article de *Cassandra* permettent de le faire remonter lui aussi aux années trente. J'en cite quelques lignes qui nous éclairent sur l'état d'esprit dans lequel l'écrivain belge abordait cette poésie : « Ces poètes [ceux de l'Âge d'Argent], je les ai lus et relus, ils ont ébranlé en moi des résonances sympathiques. Certaines de leurs pages, j'ai essayé de les traduire (chose particulièrement délicate et malaisée, souvent décevante) ; j'ai même parfois tenté de les transposer en cadences et en rimes françaises, dans l'intention peut-être chimérique de rendre non seulement le sens et l'image, mais aussi de sauver quelque chose du chant, de la musique, — de toute cette partie habituellement négligée et qui constitue pourtant souvent l'essence même, aussi irremplaçable qu'indéfinissable, d'une poésie artiste et profonde. À tout le moins, ces tentatives ont eu pour effet de me mettre en communication assez intime, en familiarité si j'ose dire, avec les poètes qui ont nom Alexandre Blok, Goumiliov, Essénine, — et c'est à ce titre que je me permets de venir vous parler d'eux. »

« Résonances sympathiques » : ces deux mots me semblent à l'origine de l'attrait que Vivier éprouvait pour les poètes de l'Âge d'Argent. Dans ce long travail de médiation au service de la poésie russe du début du vingtième siècle, je ne crois pas en effet qu'il faille voir le signe d'une convergence stylistique ou thématique entre l'œuvre de Vivier et celle de cette pléiade d'auteurs par ailleurs fort différents les uns des autres. Il s'agit plutôt de l'exercice d'admiration d'un amateur de poèmes pour les meilleurs représentants d'un des plus extraordinaires moments de l'histoire de la poésie européenne.

L'intérêt de l'écrivain belge pour le symbolisme russe et ses héritiers a produit ses plus beaux fruits dans les années vingt et trente. Certes, *Traditore...* contient des traductions de poèmes de Blok. Mais, nous l'avons vu, il s'agit pour la plupart de versions publiées en revue dans l'entre-deux-guerres. À la fin de sa vie, c'est vers la poésie de l'Âge d'Or, celle de Pouchkine en particulier, que Vivier se tourna.

62/ Fonds Vivier, H 2/3. Le texte, manuscrit, de cette conférence est malheureusement incomplet.

À vrai dire, ses premières traductions pouchkiniennes sont bien plus anciennes. En 1937, pour célébrer le centième anniversaire de la mort de l'écrivain, *Le Journal des Poètes* publia, sous la direction de Zinaïda Chakhovskaïa, un numéro spécial consacré à l'auteur d'*Eugène Onéguine*⁶³. On pouvait y lire plusieurs études signées par quelques grands noms de la critique littéraire de l'émigration — Modest Hofman, Gleb Struve, Wladimir Weidlé⁶⁴ — ainsi que de nombreuses versions de poèmes de Pouchkine, toutes en vers, et dont certaines avaient été réalisées pour l'occasion⁶⁵. Parmi celles-ci, trois traductions de Robert et Zénitta Vivier : *Le poète*, *Élégie* et *Il est grand temps, ami*. Vingt-trois ans plus tard, Pouchkine sera également bien présent dans *Traditore...*⁶⁶. Mais dans ce domaine, la contribution la plus importante de Vivier date de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt.

À l'origine de cette efflorescence pouchkinienne, il y eut de nouveau une rencontre : celle d'Efim Etkind (1918-1999)⁶⁷. Privé en avril 1974 de ses titres universitaires et du droit d'enseigner et de publier, ce savant russe, éminent comparatiste et spécialiste des littératures française et allemande, fut invité la même année par l'université de Paris-X Nanterre à poursuivre en France son activité littéraire et scientifique. Au cours des années qui suivirent, il n'eut de cesse de faire connaître aux lecteurs francophones (mais aussi germano-

63/ *Hommage à Pouchkine 1837-1937*, présenté par Zinaïde Schakhowskoy, in *Les cahiers du journal des poètes*, série anthologique, collection 1937, n° 28, 5 février.

64 Modest Hofman, *La vie de Pouchkine* ; Gleb Struve, *Pouchkine et la littérature européenne* ; Wladimir Weidlé, *Le vers et le style poétique de Pouchkine*.

65/ Entre autres par le poète belge René Meurant (1905-1977), l'historien de l'art Paul Fierens (1895-1957) ou le slavisant français André Lirondele. Notons aussi la présence d'une traduction des *Vers composés pendant l'insomnie* signée Vladimir Nabokov, avec lequel Zinaïda Chakhovskaïa s'était liée d'amitié. La jeune Russe avait également demandé à Marina Tsvétaïeva quelques traductions pour ce numéro anthologique du *Journal des Poètes*. La poétesse s'exécuta, mais ses textes n'arrivèrent pas à bon port. Ils furent publiés plus tard dans *La vie intellectuelle* (XLVIII, 2, 15 mars 1937, p. 316-318 : *Chanson de festin en temps de peste* et *À ma vieille bonne*). Sur *L'hommage à Pouchkine*, cf. Wim Coudenys, « Une voix clamant dans le désert littéraire : Z. A. Chakhovskaïa et l'émigration russe en Belgique », *op. cit.*, p. 164-165.

66/ *Inscription pour une tonnelle*, *La halte studieuse* [*Pora, moi droug, pora ! Pokoïa serdtse prosit*], *Élégie*, *Pensée* [*Brojou li ia vdol oulits choumnykh*], *Le poète*, *Le prophète*, in *Traditore...*, *op. cit.*, p. 244-249. De nouveau, certains de ces titres ne sont pas de Pouchkine. Dans ce cas, j'ai indiqué entre crochets le premier vers du texte original.

67/ Pour un portrait d'Efim Etkind, cf. Wladimir Troubetzkoy, « Etkind, le combat pour la culture », *Revue des études slaves*, LXX (1998), 3, p. 547-553. On peut également consulter le livre de souvenirs d'Etkind, *Dissident malgré lui*, traduit du russe par Monique Sladzian, Paris, Albin Michel, 1977.

phones) la poésie de son pays. C'est dans ce but qu'en 1982, il publia, à L'Âge d'Homme, une édition des *Œuvres poétiques complètes* de Pouchkine⁶⁸. Un an plus tard, une anthologie de la poésie russe du dix-huitième au vingtième siècle réalisée sous sa direction parut chez Maspéro⁶⁹. Enfin, en 1985, deux volumes consacrés à la poésie de Lermontov virent le jour, de nouveau à L'Âge d'Homme⁷⁰. La plupart des traductions éditées par Etkind avaient été réalisées pour l'occasion. Beaucoup d'entre elles portent la signature de Robert Vivier. J'ignore quand et comment les deux hommes s'étaient connus — depuis le milieu des années soixante, l'écrivain belge s'était établi avec son épouse dans les environs de Paris, ce qui dut faciliter ses contacts avec le monde intellectuel français — mais sans nul doute l'identité des conceptions de Vivier et d'Etkind en matière de traduction poétique (cf. infra) scella leur entente. Le Fonds Vivier conserve de nombreuses lettres, en français, d'Etkind qui témoignent de l'intensité des échanges entre l'écrivain belge et le philologue russe. Ce dernier commente inlassablement les versions de son correspondant, propose de temps à autre de légères modifications — d'après lui de simples « remarques d'emmerdeur⁷¹ »! —, envoie de nouveaux textes à traduire. Souvent il exprime son émerveillement devant une transposition particulièrement réussie. Ainsi dans cette lettre du 21 juillet 1978, qui sonne comme un petit manifeste pour la traduction poétique : « Encore une fois je prends mon stylo pour vous dire mon admiration sans bornes : *Pour Ovide* [de Pouchkine] est une traduction, plutôt une re-crédation extraordinaire qui, j'en suis sûr, restera comme exemple classique de cet art qui, lui, existe pratiquement sans avoir le droit d'exister en théorie. J'avais écrit une fois que c'est facile de montrer l'impossibilité de la traduction poétique (il y a une centaine d'arguments convaincants pour la réfuter, pas un seul pour prouver le contraire) ; eh bien, ce sont des traductions comme *Pour Ovide* qui prouvent l'existence éclatante de cet art⁷². » De la fin des années soixante-dix au milieu des années quatre-vingt, Vivier traduisit des centaines de vers destinés aux volumes dirigés par Etkind : de nombreuses courtes pièces lyriques, mais aussi de longs poèmes narratifs comme *Les Frères-brigands* de Pouchkine⁷³ ou *Le*

68/ Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, publiées sous la direction d'Efim Etkind, 2 vol., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

69/ *Poésie russe. Anthologie du XVIIIe au XXe siècle*, présentée par Efim Etkind, *op. cit.*

70/ Mikhaïl Lermontov, *Œuvres poétiques*, publiées sous la direction d'Efim Etkind, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

71/ Lettre d'Etkind à Vivier du 6 septembre 1979. Fonds Vivier, H 1/3.

72/ Fonds Vivier, correspondance, chemise « E. Etkind ».

73/ Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, vol. I, *op. cit.*, p. 423-428.

Boyard Orcha de Lermontov⁷⁴. Ces deux écrivains furent les poètes du dix-neuvième siècle russe que Vivier pratiqua le plus⁷⁵. Mais pour être complet, il faut ajouter à ce rapide panorama quelques pièces de Tioutchev⁷⁶ ainsi que, pour l'anthologie de 1983, plusieurs auteurs aux accents plus sociaux comme Ogariov et, surtout, Nékrassov⁷⁷.

3. Autour de Tchékhov

Anton Tchékhov occupe une place mineure dans l'œuvre de russisant de Robert Vivier. Celui-ci ne lui a en effet consacré que quelques pages, qui sont toutefois loin d'être dénuées d'intérêt. Contrairement aux traductions poétiques, étalées sur plusieurs décennies, elles appartiennent toutes à une période bien précise : le début des années cinquante.

Seuls deux de ces textes ont été publiés : un article paru en 1954 dans *La Revue générale* à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de l'écrivain russe, « Le monde et l'art d'Anton Tchékov⁷⁸ », et une courte étude intitulée simplement « Anton Tchékov » et publiée en 1959 dans le *Bulletin trimestriel des Amitiés belgo-soviétiques*⁷⁹. Le Fonds Vivier conserve en outre une conférence que le poète belge a prononcée au ciné-club

74/ Mikhaïl Lermontov, *op. cit.*, p. 358-386.

75/ L'on peut également lire quelques poèmes de Lermontov dans *Traditore...*, *cit.*, p. 256-257 (*Prière* et *Une voile*).

76/ Dans *Traditore...*, *op. cit.*, p. 252-254 (*Début d'automne*, *Soir*, *Dernier amour*).

77/ Et d'autres poètes populistes comme Ivan Nikitine, Mikhaïl Mikhaïlov, Nikolai Dobrolioubov, Vassili Kourotchkine et Ivan Sourikov. Pour cette anthologie, Vivier traduisit également, outre les vers de Blok déjà cités (cf. note 56), quelques pièces de Karamzine, Batiouchkov, Pouchkine, Griboïédov, Merliakov, Fiodor Glinka et Maxime Gorki.

78/ Robert Vivier, « Le monde et l'art d'Anton Tchékov », *La revue générale*, XC, 15 août 1954, p. 1629-1657. Le texte avait été commandé à Vivier par Pierre Goemare, directeur de *La revue générale*. Cf. les lettres de Vivier à Goemare du 9 octobre 1953 et du 10 février 1954 conservées aux Archives du Musée de la Littérature (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ML 6954/432-433). Le Fonds Vivier (dossier « Vie professionnelle et littéraire ») conserve également un carton d'invitation pour une conférence que Vivier devait tenir le 13 novembre 1954 à la Maison Camille Lemonnier (150, chaussée de Wavre, à Ixelles) et qui portait le même titre que l'article publié quelques mois plus tôt. La conférence était suivie de la représentation des *Méfais du tabac*, un acte unique de Tchékhov interprété par Fernand Piette, directeur du Théâtre de l'Équipe.

79/ Robert Vivier, « Anton Tchékov », *Spectacles. Théâtre - cinéma - ballet en Urss*, bulletin trimestriel d'information édité par le centre culturel des « Amitiés belgo-soviétiques », 1959, 4, p. 19-27. Le Fonds Vivier (H 2/3) conserve un exemplaire de ce numéro publié à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Tchékhov.

d'Angleur⁸⁰. Elle n'est pas datée, mais ne doit pas être antérieure à 1955⁸¹. Parmi les documents consultables à l'ARLLFB, l'on trouve également une traduction dactylographiée d'un acte unique de Tchékhov, *Le dixième anniversaire de la banque [Ioubileï]*⁸². La version est anonyme, mais sa présence dans les archives Vivier incite à l'attribuer à l'écrivain belge. Enfin le Fonds Vivier contient une liasse de notes manuscrites consacrées à Tchékhov⁸³. Rédigées sur de petits bouts de papier quadrillé — et l'on sait que Vivier était un noteur impénitent⁸⁴ —, elles constituent une phase préparatoire de l'article de 1954, qui en reprend d'ailleurs des passages entiers. Cependant leur caractère fragmentaire leur confère une fluidité que ne possède pas toujours l'étude au style un peu académique publiée dans *La Revue générale*.

L'essai de 1954, qui constitue la contribution la plus élaborée de Vivier aux études tchékhoviennes, évoque assez traditionnellement les thèmes favoris de l'écrivain russe : le drame de la banalité, la mort, le temps, le malentendu, l'enfermement des hommes en eux-mêmes et leur difficulté d'aimer. Dans la seconde partie de l'article, consacrée à l'écriture de Tchékhov, le poète belge ne se montre guère plus novateur en insistant sur le goût du détail, la sobriété des moyens et l'humour si caractéristiques du dramaturge et nouvelliste russe.

Si ces considérations ne se signalent pas toujours par leur audace, elles frappent néanmoins par leur justesse. C'est que Vivier a lu Tchékhov, tout Tchékhov, et l'a bien lu. Le dramaturge bien sûr — pour Vivier « tout Tchékov aboutit au théâtre⁸⁵ » —, le nouvelliste également. Les notes manuscrites conservées à l'ARLLFB portent la marque de ces lectures. Les extraits qui y sont recopiés (toujours en français) proviennent non seulement des grands récits de la maturité de Tchékhov, mais aussi des contes humoristiques des débuts. Et chaque fois que Vivier commente, dans les notes inédites

80 Fonds Vivier, H 3 3.

81/ Cette conférence devait en effet servir d'introduction à la projection de deux longs métrages soviétiques inspirés de nouvelles de l'écrivain russe : *Le bâtard* et *La cigale* de Sergueï Samsonov. Or ce dernier film avait obtenu en 1955 le Lion d'Argent au Festival de Venise et avait été, la même année, lauréat du Prix Fémina Belge pour ses qualités artistiques et poétiques.

82/ Fonds Vivier, H 1/3.

83/ Fonds Vivier, H 3/3.

84/ Joseph Boland, « Robert Vivier. Six esquisses pour un portrait », *Les cahiers du Nord*, 1951-1952, 3 (numéro consacré à Robert Vivier), p. 133. Le Fonds Vivier contient également d'innombrables liasses de notes de lecture : sur Kafka, Maeterlinck, plusieurs auteurs français, etc.

85/ Robert Vivier, « Le monde et l'art d'Anton Tchékov », *op. cit.*, p. 1654.

ou les textes publiés, il fait preuve d'une réelle pénétration. Ainsi cette considération sur le théâtre tchékhovien : « Les personnages de ce théâtre ne sont pas précisément des ratés : ce sont des gens qui ont raté le train de l'occasion d'être, et qui errent sur le quai vide. Leur aventure nous suggère que le tragique du temps n'est pas tellement qu'il passe, c'est qu'il passe sans que nous en ayons fait quelque chose, n'ayant à aucun moment vécu le présent comme il devait être vécu⁸⁶. »

Ou encore ces quelques phrases manuscrites sur la foncière honnêteté de l'art tchékhovien : « Style de Tchekov. Ne triche pas, il donne confiance par la simplicité du moins apparente de ses moyens, par ce que ces moyens ont de direct et sans détour, leur honnêteté. On ne nous viole ni ne nous séduit. On nous prend la main et l'on pousse une porte. Ensemble, nous ferons l'inventaire : les choses ; les gens ; les gens parmi les choses ; la condition humaine ; pas celle des rhéteurs, la vraie, celle qui se dit toute seule par une suite de petits faits, qui se définit par le désir, l'espérance de choses limitées, des déceptions personnelles et bien particulières, l'impossibilité de la satisfaction⁸⁷. »

L'on peut se demander pourquoi Vivier s'est tant intéressé à Tchekhov. Certes, les textes qu'il lui a consacrés ne possèdent peut-être pas le caractère nécessaire des traductions poétiques qui ont rythmé une grande partie de son activité créatrice. Circonscrits aux années cinquante, ils doivent leur existence à des événements extérieurs : l'anniversaire de la mort de l'écrivain, celui de sa naissance, la projection d'un film. Toutefois les réduire à de simples commandes serait une erreur. Le jeu des rapprochements entre différents auteurs est parfois dangereux et n'échappe pas toujours à l'arbitraire. Il y a pourtant, me semble-t-il, entre ce que Vivier comprenait de Tchekhov et sa propre pratique d'écrivain, quelques affinités susceptibles d'expliquer l'intérêt qu'il prenait à la lecture de l'auteur des *Trois sœurs*. J'ai déjà évoqué sa sympathie pour les humbles destins, le « grouillement gris » de la vie. Il ne devait pas manquer d'apercevoir, à juste titre du reste, une semblable compassion dans l'œuvre tchékhovienne. Ainsi à propos de la banalité : « Mais peut-être d'une certaine manière tout est-il banalité, et la découverte de Tchekov serait-elle d'avoir vu que les existences dites banales sont le terrain où se dessine le plus à nu le problème des limitations qui enferment tout homme. Ici le problème n'est pas brouillé par des données accessoires, il ne s'évapore pas dans l'alibi de déguisements intellectuels ou de sentiments de luxe : bon gré

86/ *Ibid.*, p. 1634.

87/ Fonds Vivier, H 3/3.

malgré une vie banale nous affronte à la condition même de vivre. Or, l'œuvre de Tchekov va le découvrir en explorant ce monde nu de la banalité, vivre est difficile⁸⁸. »

« Vivre est difficile » dans le monde fort peu romanesque de la quotidienneté, n'est-ce pas là un des thèmes centraux de l'œuvre de Robert Vivier ?

4. Vivier et la traduction poétique

Vivier traducteur du russe est avant tout un traducteur de poésie russe⁸⁹. Certes, il y a les versions rémizoviennes des débuts. Mais on sait qu'elles sont circonscrites aux années vingt. Certains poètes, en revanche, accompagnèrent l'écrivain tout au long de son existence. Il les traduisit dans l'entre-deux-guerres, les retraduisit des décennies plus tard, limant et polissant d'anciennes versions, en proposant de nouvelles. En outre, le principal texte que Vivier ait consacré au métier de traducteur — la préface de *Traditore...* — est une longue et belle réflexion sur l'art de rendre en français la poésie étrangère. C'est pourquoi il m'a paru opportun de m'arrêter, avant de conclure, sur quelques traits caractéristiques des versions poétiques de l'écrivain belge.

À l'origine de la pulsion traductrice, il y a chez Vivier le sentiment amoureux. Traduire un poème, c'est le posséder, « [le] faire un peu [soi], pour [l']avoir à [soi], pour [l']avoir en [soi]⁹⁰ ». Acte d'amour envers l'œuvre traduite que l'on s'efforce d'accueillir, après avoir fait silence en soi⁹¹. Acte d'amour également envers les lecteurs potentiels qui, sans la médiation du traducteur, se verraient refuser « la jouissance d'œuvres qui dans leur principe n'excluaient de leur audience nul esprit⁹² ». Vivier n'ignore pas que pareille médiation ne va pas sans mal, que bien souvent elle échoue. Pour lui donner une chance de réussir, aussi minime soit-elle, il est indispensable de respecter la musique de l'original. C'est pourquoi Vivier est convaincu que seule la traduction en vers peut rendre, ne fût-ce qu'approximativement, l'impression produite par le texte dans sa langue d'origine. Un vers véritable, régulier lorsqu'il l'est dans le

88/ Robert Vivier, « Le monde et l'art d'Anton Tchekov », *op. cit.*, p. 1630-1631.

89/ De même que Vivier italianisant fut avant tout un traducteur de poésie italienne.

90/ Robert Vivier, *Traditore...*, *op. cit.*, p. IX.

91/ « Commencer par être un lecteur attentif, sensible, sans parti-pris ni présomption, un lecteur qui s'oublie soi-même pour accueillir l'intimité d'autrui » (*Ibid.*, p. VIII).

92/ *Loc. cit.*

poème à transposer en français et rimé si le poète traduit a recours à la rime. Ces principes, Vivier les expose longuement dans les pages initiales de *Traditore...*⁹³. Mais ils étaient déjà à l'œuvre dans les traductions des années vingt et trente⁹⁴. Vivier poète était lui-même très attaché à la métrique traditionnelle. L'on comprend mieux également pourquoi Efim Etkind, qui voulait « rendre les vers russes par des vers français⁹⁵ », offrit à l'écrivain belge de collaborer à ses projets éditoriaux⁹⁶.

Les versions de Vivier ne sont pas toujours excellentes. Les principes qui les sous-tendent impliquaient une prise de risque énorme : vouloir traduire en vers réguliers et rimés, c'est se contraindre parfois à triturer l'original et s'exposer au danger de ne proposer qu'une version académique, forme vide que toute poésie a désertée. Cela arrive dans les traductions de Pouchkine. Mais l'on sait à quel point il est malaisé de rendre dans notre langue le lyrisme pouchkinien⁹⁷.

En revanche, d'autres versions sont de vraies réussites. C'est le cas, par exemple, de certaines mises en français de poèmes de Blok.

93/ « [...] la meilleure prose ne nous livre que le contenu de sens de la poésie et non la poésie elle-même, puisque celle-ci est une parole que valorise et parfois nuance dans son sens même une mesure. Aussi, même s'il est évident que le vers n'est pas toute la poésie d'un poème, le poème qui a été créé en vers et en partie par le vers risque-t-il fort, pour peu qu'on lui retire cette armature organique, de s'effondrer dans une poussière de raison. Le vers est à la fois la solidité d'un tel poème, sa vibration vitale et l'attirant prestige qui l'isole du terne désordre de tout. Il faut donc, dans la langue nouvelle, retrouver le vers » (*Ibid.*, p. VI-VII). Un peu plus loin, Vivier parlera du « devoir de rimer » (*Ibid.*, p. VII).

94/ Pour se limiter à la Belgique, notons que Henri Grégoire traduisait lui aussi les poètes russes en vers rimés. Dans son introduction à ses *Perles de la poésie slave*, *op. cit.*, p. X, il écrit : « Mais nous n'avons point seulement tenté de rendre les idées et les images de nos modèles ; nous avons aussi imité, autant que possible, la mesure des vers, le groupement des rimes, et même les rythmes, c'est-à-dire la succession des syllabes accentuées et des syllabes atones. » Mais chez Grégoire, ces principes débouchent souvent sur une esthétique parnassienne qui n'est pas toujours du meilleur goût et ses versions, celles de l'anthologie de 1918 et celles qu'il publia dans *Le flambeau* dans le courant des années vingt, sont généralement moins heureuses que les traductions de Vivier.

95/ Efim Etkind, « Traduire Pouchkine », in Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, I, *op. cit.*, p. 18.

96/ Un passage d'une lettre d'Etkind à Vivier nous éclaire sur la communauté de vues des deux hommes en matière de traduction poétique : « C'est avec admiration que j'ai relu votre préface de *Traditore...* Il n'y a qu'une seule chose qui me gêne : elle correspond trop exactement à mes idées à moi, donc j'aurai du mal à vous citer : je devrais copier tout votre article. » Lettre du 22 mai 1978, Fonds Vivier, correspondance, chemise « E. Etkind ».

97/ Voir à ce propos Georges Nivat, « Un "Athénien parmi les Scythes" : Pouchkine », in *Idem*, *Russie-Europe. La fin du schisme. Études politiques et littéraires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993, p. 97-105.

Ainsi *Aux écoutes*⁹⁸, dont voici le premier quatrain dans le texte original : « Ia vychel v notch – ouznat, poniat / Daliokii chorokh, blizkiï ropot, / Nesouchtchestvouïouchtchikh priniat / Povierit v mninyï konskiï topot. » Ce qui donne dans la version de Vivier : « Je suis sorti... Ouir, saisir / Dans la nuit sons lointains, voix prochaines. / Ceux du néant les accueillir, / Me prendre au bruit des chevauchées vaines⁹⁹. »

L'original est constitué de tétramètres iambiques à rimes croisées (aBaB). Vivier, lui, alterne octosyllabes et ennéasyllabes. Mais il maintient le schéma strophique du poème russe (un peu modifié toutefois AbAb) ainsi que sa formule métrique. Car c'est bien une structure iambique qu'adopte la traduction (« Je suis sorti... Ouir, saisir »). Et c'est cette cellule rythmique qui permet de rendre le halètement et la sourde angoisse émanant des vers de Blok.

La traduction de *L'Inconnue* [*Neznakomka*], l'un des plus célèbres poèmes de Blok, constitue indubitablement une autre réussite de Vivier : « Pod vetcheram nad restoranami / Goriachtchiï vozdoukh dik i gloukh / I pravit okrikami pianymi / Vesennii i tletvornyï doukh. » « Les soirs, autour des restaurants de nuit, / Le printemps brasse fauve et sourd / En son ardeur vénéneuse les bruits / Et les cris ivres du faubourg¹⁰⁰. »

Rendre en français le rythme particulier du poème créé par la rime dactylique des vers impairs est pratiquement impossible. Néanmoins, grâce à l'alternance de décasyllabes et d'octosyllabes, le traducteur est parvenu à conserver le balancement produit, dans l'original, par la succession de pentamètres et de tétramètres. Certes, la version regarde de temps à autre du côté de Baudelaire (« mystiques destins », « l'azur d'un rivage »). Mais la musique est préservée.

5. Conclusion

Même si un dépouillement systématique des périodiques auxquels Vivier a collaboré révélerait probablement de nouvelles contributions dans le domaine des lettres slaves, les remarques qui précèdent montrent qu'en définitive le poète belge a beaucoup travaillé sur la littérature russe tout au long de sa carrière d'écrivain. Certes, Vivier ne fut jamais un russisant professionnel. Sa connaissance de

98/ *Ibid.*, p. 266. Rappelons que ce titre est de Vivier.

99/ Robert Vivier, *Traditore...*, *op. cit.*, p. 266.

100/ *Ibid.*, p. 268.

la langue était peut-être fragile et, de son propre aveu, il se faisait aider par son épouse. De même il me semble que l'on chercherait en vain un filon russe dans son œuvre d'écrivain. À la différence de ce que l'on observe chez son ami Marcel Thiry, les références à la Russie dans sa poésie et ses romans sont assez rares¹⁰¹. Et parler d'influence de Rémizov, de Blok ou de Tchekhov sur ses écrits serait à coup sûr excessif : Vivier écrivain aurait existé même sans les Russes. Mais il devait trouver chez eux, du moins chez ceux qu'il traduisit, un univers qui lui était proche, une communauté d'esprit et de sensibilité. Les rencontres — celle de Zénitta Tazieff, d'émigrés russes, d'Etkind — firent le reste. Au bout du compte, avec ses traductions et ses articles dispersés dans diverses publications depuis les années vingt jusqu'aux années quatre-vingt, Robert Vivier apparaît comme un introducteur important de la littérature russe dans les pays de langue française, particulièrement en Belgique. Un rôle de passeur admirablement servi par les nombreux dons que l'écrivain réunissait en lui : ceux du lecteur attentif, de l'essayiste, du romancier et du poète.

101/ Dans *Déchirures* (1927), un poème évoque la Géorgie (*Tu dis...*) et un autre s'intitule *Skouchno*, ce qui en russe signifie « je m'ennuie ». Une pièce plus tardive, extraite des *Légendes du vrai* (1980), a pour titre *Bogia korovka*, c'est-à-dire, en russe, « la coccinelle ». Mais il s'agit là d'occurrences sans grande importance. Quant à son œuvre d'essayiste, elle compte peu de références russes. Je n'en ai trouvé qu'une seule : une brève évocation de Dostoïevski (un auteur dont Vivier a du reste peu parlé), dans *L'originalité de Baudelaire* (Bruxelles, Palais des Académies, 1952, p. 279. Il s'agit d'une réédition de l'ouvrage de 1926).

Henri Vandeputte : Lettres à Hugo Claus (1948-1952)

Par M. Georges WILDEMEERSCH

Dans le courant du mois de mars 1948, Hugo Claus, alors âgé d'à peine dix-neuf ans (Bruges, 5 avril 1929), arrivait à Ostende¹. Après de multiples et violentes altercations avec son père, il avait quitté le domicile parental fin 1946 et loué une ferme à Sint-Martens-Leerne. En octobre 1947 il avait travaillé comme saisonnier pour la récolte des betteraves sucrières dans le Nord de la France. Grâce à sa connaissance du français il avait pu, d'après ses propres dires, servir d'intermédiaire entre les travailleurs flamands et la direction. Fin 1947, il était monté à Paris pour revenir en Flandre avant le nouvel an de 1948.

Lorsque ses parents décidèrent de quitter Mouscron pour s'établir à Ostende avec les trois autres enfants, Guido, Odo et Johan, le fils aîné décida de les y suivre. La famille tout entière s'installa dans une imposante propriété située au 33 de l'avenue Karel Janssens et le père, Jozef Claus, se lança dans son énième aventure comme imprimeur-éditeur. À Hugo incombait la responsabilité de directeur de la nouvelle société, à laquelle semble avoir été rattachées une papeterie et une librairie. À l'instar de bien des commerces à la côte

1/ Cet article fait partie du projet « Analyse du statut des données biographiques c'est-à-dire de l'histoire familiale et de la jeunesse dans l'œuvre littéraire et les opinions littéraires de Hugo Claus », mis en chantier en 2000 en tant que nouvelle initiative de recherche du Fonds Spécial de Recherche de l'université d'Anvers. Entre-temps certaines de ces données comme la situation biographique furent publiées sur le site Internet du Centre d'étude et de documentation Hugo Claus : www.clauscentrum.be. Je remercie Marie-Claire Nuyens pour la traduction française et mon collègue Christian Berg qui a relu la première rédaction de cet article.

belge à l'époque, la dénomination officielle « Imprimerie-Maison d'Édition Carillon » s'affichait en français.

Fin mars 1948, il écrit à son ami, le peintre Roger Raveel (1921) : « Je suis fort occupé ici. Mille et une choses à faire. Les lois sociales et les tarifs pour ouvriers syndiqués ou non, pour tout cela j'ai besoin d'aide. C'est véritablement inhumain pour un Hugo qui ne possède pas la bosse des mathématiques. [...] Voici ce que je dirige : 1) Het Handelsblad der Kust (hebdomadaire). 2) L'imprimerie Carillon. 3) La maison d'édition Carillon. »

Claus développa de nombreuses initiatives, parmi lesquelles le projet de publier chez Carillon une revue bilingue pour jeunes, *Janus*, dont le sous-titre porterait : « Maandelijks cahier voor letterkunde. Cahiers mensuels des lettres. » Les rapports avec son père se détériorant à vue d'œil, le projet de revue échoua définitivement en octobre 1948 suite au veto du père Claus. Dès le 1^{er} septembre 1948, le fils Claus avait déjà conclu un accord de location avec le propriétaire de l'Hôtel de Londres, situé Digue de Mer 15 à Ostende. La famille Claus quittant la ville officiellement le 15 octobre 1949, le fils aîné choisit peu de temps après, le 24 novembre 1949, l'hôtel comme lieu de résidence fixe. Cette adresse resta son domicile officiel jusqu'au 25 avril 1955, le jour où, après ses pérégrinations à Paris (1950-1952) et en Italie (1953-1955), il échoua à Gand.

D'autres initiatives littéraires datant de sa période ostendaise se rapportent à la rédaction en un court laps de temps de son premier roman *De eendenjacht (La Chasse aux Canards)* — rebaptisé *De Metsiers (Les Metsiers)* à l'occasion du prix Leo Kryn — et à la traduction de toute une série de textes littéraires français. En avril et mai 1948, il envoya à son ami Raveel plus de vingt traductions de textes : on y relève les noms d'Apollinaire, de René Daumal, de Henri Michaux et de Jules Supervielle. Bien évidemment, Claus avait déjà manifesté très tôt un vif intérêt pour la littérature française. Cet intérêt fut stimulé par des amis francophones tels que le poète Leo Aerts (1923, pseudonymes : Gerard Van Elden et Francis Lepiat) et le peintre-écrivain Victor — Tito — Van der Eecken (1912-1987). Déjà en septembre 1947, il avait traduit un poème de Paul Éluard ; en décembre il avait eu une entrevue avec Antonin Artaud à Paris, au Bar Vert ; à peine une semaine après la mort d'Artaud, survenue le 4 mars 1948, il avait écrit un poème en hommage à ce *poète maudit*, que Claus a toujours profondément vénéré et regretté².

2 Au sujet de l'intérêt de Claus pour la littérature française, voir la correspondance *Hugo Claus-Roger Raveel. Brieven 1947-1962*, Gand, Ludion, 2007, éditée par Katrien Jacobs. Sur la base des données les plus récemment découvertes, les tout débuts de Claus y sont évoqués.

Durant cette période, la fascination de Claus pour la littérature française en général et la poésie française moderne en particulier allait croissant. Dans un texte autobiographique, repris dans le recueil de récits *Gebed om geweld* (1972) (*Prière pour la violence*), il décrit l'année 1948 comme « une immersion dans le surréalisme ». Il est fort plausible que ses contacts avec Henri Vandeputte stimulèrent fortement sa connaissance de ce mouvement.

Henri Vandeputte était un homme remarquable³. Né à Schaerbeek le 16 février 1877, il était l'aîné de Claus de plus de cinquante ans. Pour celui-ci — tout émancipé et antiautoritaire qu'il fût — Vandeputte incarnait l'image du père dont il pouvait accepter l'autorité sans le moindre problème. Au début du vingtième siècle, Vandeputte s'était forgé une réputation de poète au sein des lettres belges de langue française. Pourtant, c'est surtout en tant que fondateur et rédacteur de diverses revues, partiellement financées par un père fortuné, qu'il se fit un nom.

Antée (1905-1908), est la plus connue de ces revues ; il l'avait fondée avec son ami Christian Beck pour défendre les principes du naturisme. Ce périodique est généralement considéré comme une des revues littéraires les plus importantes de la Belgique francophone d'avant la première guerre mondiale et fait figure de précurseur de la *Nouvelle Revue Française*. La revue obtint la collaboration enthousiaste d'auteurs français de renom comme André Gide, Henri Ghéon, Paul Claudel, Francis Jammes et Colette. Vandeputte comptait de nombreux écrivains parmi ses amis, dont Michel de Ghelderode, Max Jacob et Charles-Louis Philippe. Après des débuts prometteurs, le destin lui fait toutefois grise mine. Son mariage tourne à la catastrophe — « j'étais ce que Molière et Crommelynck appellent cocu » — et ses dettes de jeu deviennent vertigineuses. Il s'enfuit aux États-Unis, y exerce divers métiers, revient en Europe en 1910 et tente sa chance à Paris comme agent publicitaire ; il écrit pour survivre. Plus tard Pierre Fontaine le décrira comme un « personnage de légende, qui a tout

3/ Un trésor de données concernant Henri Vandeputte se retrouve dans ses œuvres complètes : Henri Vandeputte, *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par Victor Martin-Schmets, Tomes I-XII, Bruxelles, Tropismes, 1992-1993. Ses textes autobiographiques sont repris dans le tome XII, ainsi *Henri Vandeputte et les lettres* (1926) et « Entretiens Radiophoniques avec Eduard Fonteyne » (1952). Victor Martin-Schmets publia *Henri Vandeputte*, Arlon, Maison de la Culture, 1992. Manu Van der Aa a consacré un article à Henri Vandeputte dans *ZL*, revue historico-littéraire sous rédaction néerlandaise et flamande, année 3, numéro 4, juillet 2004, p. 18-29.

fait et plus encore que vous n'imaginez : banquier, trappeur, marchand de diamants, businessman, professeur, joueur, écrivain public, bibelotier, courriériste, poète ! poète ! poète !⁴ ».

Au début des années vingt, Vandeputte réside à Ostende où le destin semble enfin lui sourire. Il devient actionnaire et directeur du journal *Le Carillon*. Joueur incorrigible, il acquiert pourtant une fonction importante au sein du casino. Il devient « directeur des fêtes et des jeux » du Kursaal d'Ostende, « secrétaire général », administrateur de la société Les Palaces d'Ostende ; il organise des expositions, des concerts et des soirées littéraires. Parmi ses amis il compte les peintres James Ensor, Félix Labisse et Léon Spilliaert. L'hiver, il quitte sa maison de maître ostendaise pour une villa dans le midi de la France ; il collectionne de la porcelaine et des tableaux — d'après son propre témoignage, il posséda à un certain moment 75 œuvres de Spilliaert — et il écrit de la poésie. En 1932 — il a alors cinquante-cinq ans —, un hommage lui est rendu et, à cette occasion, Michel de Ghelderode le décrit comme « le fraternel, le voyant, le très humain, le précurseur, l'ignoré, le fier, l'humble, l'anti-cabotin, l'anti-politique, qui traverse la vie en demandant de l'affection et de la joie — et non des applaudissements⁵ ».

Soudain, en 1933, les applaudissements s'arrêtent net : Les Palaces d'Ostende font faillite et, bien que le casino redémarre tout de suite, Vandeputte perd son emploi — dans des circonstances non élucidées. Il ne surmontera pas ce nouveau coup dur. Il cherche du travail en France, travaille un temps au casino de Namur, gère pendant quelques années la galerie Janus à Anvers et écrit des romans à caractère populaire qui doivent lui rapporter de l'argent, mais pour lesquels bien souvent il ne trouve pas d'éditeur. Les membres de sa famille, ses amis et connaissances reçoivent de plus en plus fréquemment des demandes d'argent de plus en plus pressantes.

On le retrouve, pendant la deuxième guerre mondiale, à Ostende, comme vendeur à la Librairie Corman. Après la guerre, Mathieu Corman resurgit et les rapports entre les deux hommes se détériorent rapidement : « les ennuis viennent toujours de ce que mon savoir-faire et les sympathies que je suscite inspirent jalousie à ceux au-dessus de moi ou autour de moi. » En avril 1946, Vandeputte

4/ Dans ce passage, les citations en français sont empruntées aux œuvres complètes de Vandeputte, respectivement aux tomes XII, p. 69 et VIII, p. 879. Au sujet de *Antée* et de la NRF, voir Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la NRF*, Paris, Gallimard, 1978, p. 74-101.

5/ Les 75 Spilliaert sont mentionnés dans le tome XI, p. 332 ; l'hommage de Ghelderode est repris dans le tome VIII, p. 881.

ouvre au 2 de la rue de Madrid une petite librairie, nommée non sans ironie la Librairie de la Bibliothèque, mais ses dettes n'en diminuent pas pour autant. Il vit d'échéance en échéance, sans la moindre perspective. Dans sa librairie il vend et loue sa propre bibliothèque et met en vente ses tableaux personnels et ceux des autres. Ses lettres forment désormais une seule et longue supplication pour quémander argent et soutien. « Ma croix c'est mes finances », « L'emmerdant c'est la finance », « C'est la Finance qui est une impasse ». Sa misanthropie devient de plus en plus manifeste, comme en témoignent les lettres à Marie, fille d'un troisième mariage : « Tu ne trouves pas qu'on a assez vu les humains, en général, pour se voir encore infliger une revoyure dans ce que vous appelez l'autre monde ? » Ou encore : « Ce sont les seuls êtres que j'aime encore passionnément, les gosses qui n'ont pas deux ans. » Le 28 janvier 1948, il écrit : « Que je voudrais perdre la vie ! Je n'existe plus que pour parer à des ennuis, voir ceux-ci augmenter chaque jour et jamais plus une joie⁶. »

C'est ce Vandeputte aigri et amer que Hugo Claus rencontre à Ostende dans le courant de 1948 — « cette affreuse année 1948 ». Claus n'était d'ailleurs pas le seul écrivain flamand avec qui Vandeputte entretenait de bonnes relations. Il y avait aussi Karel Jonckheere (1906) le poète-fonctionnaire, et Ostendais pur sang. Dans ses lettres Vandeputte décrit Jonckheere tantôt comme « mon ami », tantôt comme « ce polichinelle⁷ ». Dans ses mémoires *Waar plant ik mijn ezel ?* (1974) (*Où planter mon chevalet ?*), Jonckheere chante les louanges de l'homme qu'il avait bien connu pendant quelques décennies. De manière quelque peu pompeuse il l'appelle « un prince de l'esprit, un lustre au plafond de la Belgique francophone » et « un brillant illusionniste ». On peut soupçonner Jonckheere de brosser ce portrait assez flatté — et sans doute quelque peu partial — comme une sorte d'image projetée en miroir.

Tout snobisme lui était étranger et son langage plein de naturel et d'aisance était teinté du vocabulaire mélancolique et je-m'en-foutiste des poètes du Chat noir. Son langage s'adaptait parfaitement à sa voix grave et chaudement veloutée. Il élevait cette nonchalance au niveau de grand art lorsque la conversation prenait un tour sensé car il était brillamment déséquilibré quand il s'ingéniait à oublier trop légèrement ses soucis. Tant oralement que par écrit il pratiquait une éloquence étincelante émaillée d'une imagination débordante mais relativisée avec cynisme par un geste

6/ Les citations en français de ce paragraphe sont empruntées au tome X, resp. p. 555, 521, 527, 653, 590, 636 et 630.

7/ Vandeputte traite de l'année 1948 dans le tome X, p. 639 et de Jonckheere dans le tome X, p. 271 et XI, p. 254.

fataliste pouvant impitoyablement interrompre son exposé. Sur le podium du Kursaal il présentait, avec la même verve que celle des conférenciers eux-mêmes, Georges Duhamel, maître Moro-Giaferi, Paul Claudel dont les discours ondulaient tels des panaches. Ensuite il s'installait dans la rotonde à côté d'un intime et lui murmurait, la cigarette aux lèvres : « Écoutons donc cette putain. » Je n'ai jamais pu considérer Vandeputte comme un ami, bien que nous ayons échangé librement bien des opinions concernant les snobs et les bourgeois, l'aventure tendre ou destructrice qu'est l'existence, ou la « mélodie » des vers comme nous l'appelions. Quiconque avait produit ne fût-ce qu'un seul vers harmonieux pouvait faire partie de sa famille littéraire. [...] Il me racontait des fragments de sa carrière trépidante que, tels les pièces d'un puzzle, j'insérais entre les passages bien connus. Plus d'une fois il avait mené la vie d'un homme fortuné, mais sa passion du jeu dans les casinos et les hippodromes le précipitait à chaque fois dans le « puits ». Car il s'identifiait mélancoliquement à la signification de son nom de famille en néerlandais. [...] À chaque poète dépourvu d'élan je souhaite la lecture des œuvres de Vandeputte. Il me fascinait par son obsession panthéiste, sa démesure fantaisiste, son ingéniosité magique d'artiste du mot. [...] J'admirais son ardeur papillonnante au travail, sa « présence » incomparable, qui se manifestait autant pour lui-même que pour son entourage. Il avait fondé ou aidé à fonder des dizaines de revues et collaboré à plus du double. À partir de 1900 il fut l'instigateur ou l'éreinteur de toutes les tendances modernistes. [...] Il m'a offert tant de poésie vitaliste, de sagesse éventée et de frissons de chant-du-monde que je me suis forcé, non sans remords, à un sévère examen de conscience en tant que Flamand. En outre, je pense aussi que par son fascinant talent de causeur et sa mémoire d'éléphant il m'a donné le goût de champagne de l'anecdote littéraire. Je suis resté son tenace disciple⁸.

Dans une lettre du 6 avril 1963 Jonckheere rappelle à Claus l'existence d'une curiosité ostendaise, notamment le premier étage de la tour Saint-Pierre, communément appelée « de Peperbusse » (« le Moulin à poivre ») dans le langage populaire à cause de sa forme octogonale. Jonckheere y renvoie à l'occasion d'une nouvelle visite au monument en compagnie de la poétesse néerlandaise Ankie Peypers (1928) :

Tu connais bien, sous le Moulin à poivre à Ostende, cette grotte surréaliste que mes concitoyens nomment le Purgatoire. Derrière un grillage poissé des femmes et des hommes plâtrés jusqu'à la taille nagent dans des langues de feu luisantes. Enfant ça me faisait souvent ricaner, je pense même que c'est là que j'ai appris à ricaner. Récemment je me trouvai à nouveau là avec Ankie Peypers. À mon âge on n'a plus grand-chose à montrer, donc on se plaît à montrer son innocent passé.

8/ Les citations de *Waar plant ik mijn ezel ?*, publié par Manteau, Bruxelles-La Haye, 1974, se retrouvent p. 36-39 et 51.

Claus réagit à cette lettre par un mot non daté, affranchi le 7 mai 1963 :

Ha ! cette grotte à Ostende. J'y fus conduit par Henri Vandeputte, (comme Ankie Peypers par toi), un poète oublié de tous mais qui restera à jamais dans mon panthéon privé. Il décrit cette grotte dans son recueil : *Le Poème du Poète*, mais je n'ai plus le livre, sinon je l'aurais cité⁹.

Un autre témoignage de Claus à propos de Vandeputte se lit dans une interview non publiée avec Freddy de Vree :

En 1948 je partis pour Ostende où je me liai d'amitié avec ce poète francophone fort méconnu qui est Henri Vandeputte dont la carrière était d'ailleurs un exemple de libre évolution : avant mon époque, Vandeputte était directeur du *Kursaal* d'Ostende, lorsque l'aristocratie allemande venait y jouer. Il était follement riche. Il possédait la plus belle collection de porcelaine d'Europe. Ensuite Vandeputte devint directeur de casinos de plus en plus modestes, celui de Namur, de Blankenberghe, de Heyst. Finalement, il ne possédait plus qu'une petite librairie. Henri Vandeputte était lié avec tous les grands poètes français et il parlait d'eux sans fin. Il était très lié avec Blaise Cendrars et, grâce à ce dernier, il connaissait nombre de détails intéressants sur les écrivains qui me passionnaient¹⁰.

À première vue il existe peu d'affinités entre Claus et ce conteur extraverti et optimiste auto-proclamé. Dans son second roman, *De hondsdagen* (*Jours de canicule*), Claus le met en scène comme « l'archi-vieux libraire de James Ensor, qui vivait alors encore dans la même rue » et qui aimait à dire à propos du vieux peintre : « il est vieux, vi-eux, en faisant une grimace ricanante qui rendait son visage hargneux et méchant¹¹. » Sans oser prétendre que Vandeputte aurait influencé Claus, il est pourtant évident qu'il existe une remarquable affinité entre le poète francophone et Claus, du moins tel qu'il a évolué après sa période ostendaise : tous deux aiment le jeu et l'aventure, ne craignent ni l'exaltation, le plaisir ou la sensualité ; ils jurent tous deux par la liberté et l'indépendance et tous deux sont des écrivains nettement libres penseurs et incroyants, qui maintes fois s'attaquent avec virulence à Dieu et aux croyants.

9/ Les lettres de Jonckheere et Claus sont conservées au Clauscentrum (Centre Claus) et à l'AMVC-Letterenhuis (Archives de littérature et de culture flamandes).

10/ Le texte dactylographié auquel ce fragment d'interview est emprunté se trouve dans les archives du Centre Claus. Rien n'est connu concernant l'amitié avec Cendrars. La comparaison entre les casinos toujours plus minables vaut uniquement pour ceux d'Ostende et de Namur.

11/ Hugo Claus, *De hondsdagen*. Roman, Amsterdam, De Bezige Bij, 1952, p. 12. Vandeputte fait allusion à son optimisme au tome XII, p. 54-55.

Chez Claus, il s'agissait en premier lieu d'éléments qu'il avait distillés de sa propre expérience et de sa lecture des surréalistes. Vandeputte n'éprouvait quant à lui aucune aversion envers le surréalisme. À ses yeux Breton avait seulement exprimé « ce que nous reconnaissons tous comme la seule source légitime de la poésie » et le surréalisme n'existait « que pour les bons poètes ». Mais à Claus importait non seulement la littérature, mais aussi la morale surréaliste¹². Vandeputte constituait pour le jeune artiste une abondante source d'information concernant les tendances modernes en littérature et dans les arts plastiques. En outre, c'était un homme qui comprenait l'organisation du monde littéraire et qui y conservait des contacts intéressants.

Le vieil homme considérait le jeune Claus avec une ironie mêlée d'affection et de sympathie. Ce dernier n'avait publié que deux recueils de poèmes et le manuscrit du roman *De Metsiers* venait d'être couronné du prix Leo Kryn. Mais dans *Le Phare-dimanche* du 26 mars 1950 Vandeputte écrit une longue étude intitulée « Petite ou grande révélation – Hugo Claus ». Il y fait l'éloge de « l'intelligence, du charme, de la précision dans le naturel, de l'abondance » chez son jeune ami et vante sa « jeunesse authentique ». Mais même ici l'humour n'est jamais bien loin. Vandeputte annonce la naissance de ce nouveau talent littéraire par une référence à... la naissance du Christ : « Et encore Noël pour tous les ciels de Flandre et d'Israël ! Un poète nous était né — Hugo Claus — et il vient de se révéler romancier de non moins de mérite. » Il relève sans peine des correspondances entre la poésie de Claus, celle d'Éluard et celle de... Vandeputte : « Poésie syncopée, où l'émotion s'arrête quand elle n'a plus rien à dire, comme dans Eluard, où le terre-à-terre ne perd jamais ses droits, comme dans Henri Vandeputte. » Le 23 juillet 1949, il lance en guise de boutade à son ami Robert Guiette, poète francophone anversois, spécialiste du Moyen Âge et professeur à l'université de Gand : « Et sachez que j'ai découvert ici un poète flamand, Hugo Claus, vingt ans, qui a presque autant de talent que nous¹³... »

12/ Les citations concernant le surréalisme se trouvent dans le tome VIII, p. 349-350. Ma conférence « Hugo Claus, surréaliste » traite de Claus et du surréalisme, voir : www.studiumgenerale.leidenuniv.nl.

13/ Cette appréciation de Vandeputte fut reprise dans le tome VIII, p. 480-482. Voir aussi de Freddy de Vree, « Hugo Claus, peintre » dans *Het teken van de ram 2 (Le signe du bélier)*, Anvers-Amsterdam, Éditions Kritak-De Bezige Bij, 1996, p. 258-259. La lettre à Guiette se trouve dans le tome XI, p. 265. Sur Robert Guiette, voir la notice de Christian Berg et de Herman Braet dans la *Nouvelle Biographie Nationale*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2005, p. 180-183.

L'argent constitue le sujet dominant des lettres que Vandeputte adresse à Claus entre 1948 et 1952. À une exception près, toutes les lettres en traitent. Également tout ce que Vandeputte entreprend en accord avec son jeune ami ou tout ce qu'il se propose d'entreprendre s'y rapporte directement ou indirectement. Cela vaut par exemple pour son ingérence dans le contrat du premier roman de Claus et la traduction française de celui-ci. Cela vaut également pour l'exposition dans sa boutique des œuvres plastiques de Claus. Le gentleman désargenté aurait sans aucun doute été enchanté de pouvoir montrer quelques dessins et toiles du jeune artiste nécessaires dans la vitrine de sa librairie. Pour Vandeputte, la vente de tableaux était aussi importante, sinon plus, que la vente de livres d'occasion, les profits étant plus élevés. Dans les documents de cette période il n'est toutefois nulle part question d'une véritable exposition, pas plus que dans la correspondance de Claus avec ses amis peintres comme Raveel. Vandeputte non plus ne pipe mot à ce sujet dans son essai pour *Le Phare-dimanche* du 26 mars 1950. Pourtant il estime nécessaire d'indiquer que Claus dessine et peint et qu'il exposera bientôt à Bruxelles, mais il ajoute : « Ne vous emballez pas ! Ses caprices de dessinateur se tortillent encore trop à l'ombre de Kokoschka. Cela n'est pas clair. Ce n'est point palpitant. Ce n'est ni pur ni Hugo Claus¹⁴. »

Fait surprenant : dans les lettres de Vandeputte il n'est nulle part question de littérature ou de lectures, alors que bien certainement ceci constituait l'essentiel de leurs conversations. Dans le journal néerlandais *Het Parool* du 17 novembre 1951, Claus consacre un article à Béatrix Beck, jeune auteur francophone qui remporta le prix Goncourt en 1952 pour son roman *Léon Morin, prêtre*. Plus tard il se vantera de l'avoir fait découvrir par le public néerlandophone. Il est impensable que Vandeputte n'ait pas mentionné cet auteur : elle était la fille de Christian Beck, un de ses amis les plus intimes, trop tôt décédé, avec qui il avait fondé la revue *Antée* — et elle avait été en outre la secrétaire d'André Gide, un de ses tout premiers contacts littéraires en France. Que Vandeputte ait fait des suggestions à Claus et lui ait recommandé certains livres est attesté dans ses lettres à d'autres correspondants. Ainsi, il écrit le 4 novembre 1948 à Robert Guiette à l'occasion de la parution du recueil de celui-ci *L'Autre Voix* (1948) : « Je vous ai fait lire à Claus, un petit poète flamand, un ange, qui aime ça autant que moi. » C'est de cette manière que

14/ Freddy de Vree a été le premier à mentionner que la première exposition individuelle de Claus eut lieu à Ostende en 1949.

le jeune Claus se familiarisera avec une partie importante de l'avant-garde internationale¹⁵.

Dans ses lettres à Claus, Vandeputte parle une seule fois de littérature : dans la première missive qui a été conservée, il rend compte de sa lecture des premiers recueils du jeune poète. Nous ignorons jusqu'où allait sa connaissance du néerlandais. Le 9 mai 1936 il écrit à sa fille Marie qu'il a lu *Tsjip*, un roman « d'un nouvel ami à moi, Ellscott » : « Dommage que tu ne lises pas le flamand. (Moi maintenant presque comme le français et j'en ai cinq centimes de fierté.) » Huit ans plus tard, le 21 octobre 1944, il écrit à la même destinataire : « En cherchant bien, je trouve encore tous les deux jours un nouveau livre à lire. D'ailleurs, j'apprends le flamand à fond. Jamais trop tard, comme ils disent¹⁶. »

Ce point a son importance : car Vandeputte avait l'ambition de traduire en français le premier roman de Claus et même de lui trouver un éditeur parisien. Le premier accueil réservé par la profession aux débuts de Claus, la question des lecteurs et des membres du jury ainsi que celle de la traduction française occupent une place de choix dans ces lettres. Dès lors que tous les documents ne nous sont pas connus et surtout que manquent les lettres de Claus à Vandeputte, il n'est pas toujours possible d'arriver à des conclusions irréfutables. Mais sur base des données disponibles, on peut faire au moins deux conjectures.

La première est que Claus avait de bonnes raisons de croire que le prix Leo Kryn lui serait attribué, avant même que le jury ne soit arrivé à un accord¹⁷. La deuxième est que l'édition française des *Metsiers* ne doit pas seulement son titre à Vandeputte, mais également sa traduction. Celle-ci constitue en effet un des rares projets miraculeusement réussis par Vandeputte. Toutefois, lors de sa parution, *La Chasse aux Canards* mentionnait, sur la page de titre : « Traduction Elly Overziers et Jean Raine. » Pourtant Fasquelle Éditeurs avait bien accepté la traduction d'Henri Vandeputte. Témoin, le contrat que Claus, au nom de Vandeputte, avait conclu

15/ L'article du *Parool* du 17 novembre 1951 portait le titre « Béatrix Beck : jeune écrivain belge de talent » et parut sous le nom de « Hugo Klaus ». La citation de la lettre à Guiette se trouve dans le tome XI, p. 258. Il est possible que Claus ait également reçu le deuxième recueil de Guiette, *Feuilles d'Almanach*, en prêt de Vandeputte (voir le tome XI, p. 269-270).

16/ Ces propos se lisent respectivement dans les tomes IX, p. 493 et X, p. 520.

17/ Kevin Absillis traite du prix Leo Kryn de 1950 dans son article : « " Ta réputation est, je pense, définitivement assurée. " La remarquable entrée de Hugo Claus dans les lettres flamandes », dans *Het teken van de ram 4, (Le signe du bélier)*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005, p. 235-262.

le 30 novembre 1951 à Paris avec Charles Fasquelle¹⁸. Vandeputte s'éteignit le 4 avril 1952 à Ostende. Le livre parut dans le courant du premier trimestre de 1953.

Lydie Bourgoignie, la quatrième compagne de Vandeputte et de vingt ans sa cadette envoya le 2 mai 1952 à Claus cette lettre dactylographiée :

14, Rue de Madrid
Ostende

2 Mai 1952

Mon cher Hugo Claus,

Vous voyez que je vous appelle comme Lui. Il vous aimait.

Moi aussi j'ai regretté de ne pas vous voir avant votre départ. Vous trouverez ci-joint la dernière lettre qu'il vous avait adressée chez Saverys. Je vous envoie également, comme vous me le demandez, une photo, prise l'an dernier.

J'aimerais et je pense que je puis compter sur vous, avoir un exemplaire de l'article que vous écrirez.

Lorsque vous aurez des nouvelles de Fasquelle au sujet de son manuscrit, vous serez bien gentil de m'en aviser.

Vous savez quel grand type il était et tout ce que vous écrirez sur Lui sera un réconfort pour moi. Merci.

Amitiés.

L. Bourgoignie-Vandeputte

Aucun article de Claus n'a été retrouvé au sujet de Vandeputte. Le manuscrit auquel Lydie Bourgoignie se réfère portait le titre *Sultan Caïd*. D'après l'auteur il s'agissait d'un « exquis roman cochon » qu'il aurait écrit pour se faire un peu d'argent. Et bien qu'ils aient été soumis à Fasquelle Éditeurs, ni le texte dactylographié de la traduction des *Metsiers* ni celui du roman écrit par Vandeputte lui-même ne furent retrouvés¹⁹.

18/ Tel qu'il ressort d'une lettre du 12 janvier 1952 à son ex-belle-fille, Vandeputte insinue avoir lui-même introduit cette traduction auprès de cet éditeur : « J'ai casé dernièrement chez Fasquelle une traduction du flamand du roman du jeune Hugo Claus, *La Chasse aux Canards* » (tome XI, p. 336).

19/ La description du roman est empruntée à une lettre de Vandeputte, tome XI, p. 335. Concernant le fait que le manuscrit a été égaré voir les tomes I, *11 et X, p. 732.

Lettres

I. [Ostende], le 16 novembre 1948²⁰

16.11.48

Cher Hugo Claus,

Je viens enfin d'avoir le loisir de relire vos deux plaquettes²¹.

Il faut que je vous écrive à ce sujet quelques mots gentils, sincères.

Car il n'est que deux récompenses pour le poète²² —

qu'il puisse se relire avec satisfaction, admiration, et être sûr ainsi que le lecteur inconnu, un jour, longtemps, toujours, aimera ça — et que quelqu'un qu'il juge digne, ou capable, de le comprendre — moi par exemple — le comprenne, l'apprécie, l'aime.

J'aime vos vers plus qu'aucun de ceux que j'ai lus jusqu'ici en flamand. Ils ne sont pas en flamand mais en langage universel, mais — ce qui est plus rare — en rythmes universels, que toute oreille humaine digne de ce nom, puisse entendre.

Certes, vos œuvres me plaisent parce qu'elles ont le plein son humain et la musique tendre des miennes (ce qui est, du reste, purement fortuit) mais c'est là une preuve de plus qu'elles sont bonnes : on déteste ses cousins et on hait ses frères. Or, j'aime votre âme et votre voix, fraternelles.

Si vous continuez à écrire, à progresser dans cette voie, vous irez loin. Vous écrivez en vers comme il convient. Chaque mot simple et adéquat, inévitable ; chaque vers suffisant en soi ; chaque strophe un poème ; chaque poème une nouveauté, une nouveauté qui semble un écho de nous-mêmes.

Je vous admire bien, cher Hugo Claus, et je vous serre la main avec une sympathie qui fut grande dès la troisième minute de notre connaissance.

HVandeputte

20/ Les lettres de Henri Vandeputte, publiées ici pour la première fois, proviennent des archives personnelles de Hugo Claus. La plupart sont écrites au crayon sur du papier A4 plié. Uniquement le projet de lettre de février 1950 et la lettre du 17 juillet 1951 sont dactylographiés. Au sujet du fait que de nombreuses lettres sont écrites au crayon, Vandeputte s'est souvent expliqué : seuls ses amis y ont droit et en plus son écriture en devient plus vigoureuse et lisible (voir e.a. le tome XI, p. 11, 255, 265). Les lettres de Claus à Vandeputte n'ont pas été retrouvées. À l'instar d'autres éditeurs amoureux de textes j'ai ajouté par-ci par-là un accent circonflexe, retiré un accent aigu, corrigé *Metsiert* en *Metsiers*, etc.

21/ Référence est faite au recueil des débuts *Kleine reeks* (*Petite série*), publié en juin 1947, et à la plaquette *Registreren* (*Enregistrer*), publiée en octobre 1948, tous deux édités par des sociétés du père Jozef Claus, respectivement à Mouscron et à Ostende.

22/ Vandeputte écrivait encore régulièrement les mots « poète » et « poème » avec un tréma, comme dans le titre de son recueil *Poème du poète* (Paris, 1931).

II. [Ostende], le 6 janvier 1950

6.1.50

Cher Ami,

J'ai eu la visite de Mélusine, Mlle Hurluberlu von Benelux²³. Bonnes nouvelles ! Bravo. Mais, vous savez ça, Mélusine raconte les choses dans un charabia si décousu que l'on a peine à croire que tous les miracles soient vrais et qu'on a besoin d'en entendre le récit de votre bouche.

Du reste, Mélusine a ajouté, avec le même naturel dont elle eût dit « Tout cela est arrivé à Hugo, dommage qu'il soit mort » : « Mais quand vous le verrez, il n'aura plus rien, car il donne tout. »
?

Hé ! là !

Car moi je compte bien que, si tous les bonheurs sont vrais, il y en aura un petit morceau, provisoirement, pour moi.

Que vous allez me permettre de survivre.

La fin décembre fut un déboire côté rentrées — et tous les requins sont là —

Il me faudrait 6000 frs tout de suite²⁴ —

Mais je serais sûr de vous les rendre moitié 10 février moitié 10 mars.

Tâchez de venir dimanche matin !

Votre ami

Hvandeputte

23/ Mélusine est la fille d'une fée des légendes médiévales dont les jambes pouvaient se transformer en queues de serpent. Le terme « hurluberlu » indique un personnage excentrique, extravagant, souvent amusant, mais peu fiable. L'on peut supposer que, par ces indications multiples, y compris une référence au Benelux, Vandeputte faisait allusion à l'amie belgo néerlandaise de Claus, Elly Overzier, qui habitait Ostende à ce moment-là. Elle agissait probablement comme *go between* pour son ami qui accomplissait son service militaire à Bruxelles.

24/ Il n'existe aucune certitude quant aux informations d'Elly Overzier. Il s'agit de toute façon de nouvelles positives (« Bonnes nouvelles ! »), qui tiennent du merveilleux (« les miracles ») et auxquelles correspond une importante somme d'argent, dont Vandeputte souhaiterait bien se réserver une petite partie ou quelque 6000 francs. Ces nouvelles ne peuvent pas se rapporter à la prime d'encouragement d'une valeur de 4000 francs octroyée par la province du Brabant et dont Claus avait été informé par lettre le 4 janvier 1950. L'ultime réunion du jury pour le prix Leo J. Kryn, auquel Claus participa avec son premier roman, se tint le 31 décembre 1949. Les raisons pour lesquelles Claus pensait que ce prix lui serait attribué ne sont pas connues. Il est possible qu'il ait interprété quelques articles dans le journal *Vooruit* d'avant et d'après la réunion comme des signaux positifs. Dans le journal du 1^{er} et 2 janvier 1950 Raymond Herreman, membre du jury qui correspondait avec Claus depuis 1946 et qui jugeait fort favorablement le roman de celui-ci, écrivait : « [...] un jeune débutant, Hugo Claus, nous apportera cette année une révélation avec un roman qui semblerait recevoir comme titre *De Metsiers* ou peut-être *De eendenjacht* (La Chasse aux Canards). » (Voir à ce sujet Absillis, p. 241.)

III. [Ostende], le 13 janvier 1950

13.1.50

Cher ami Claus,

Enfin, j'ai votre adresse.

Merci pour bonne lettre, qui met les choses au point.

Et vite la confirmation officielle²⁵.

Domage qu'on nous gâte les meilleures choses et que Danaé ne pisse pas son or en un coup.

Merci pour votre bonne volonté évidente.

Pour moi, ce qu'il me faut, c'est une somme. Puissé-je tenir jusqu'à ce qu'elle m'arrive.

La publication de la traduction de votre roman, par moi, chez Gallimard est chose certaine. Je puis influencer Queneau par Paulhan²⁶.

Mais ne vous endormez pas à attendre la nouvelle officielle.

Faites *tout de suite* la traduction du roman. Je serai rapide pour la mise au point²⁷. N'oubliez pas que, si bienveillants que soient les gens, ces affaires d'édition traînent toujours.

Et il *nous* faut de l'argent.

Secundo — Venez me voir. Et apportez-moi une note bien nette sur vous et votre œuvre.

Date et lieu de naissance.

Titres, avec équivalent français des deux ouvrages de vous que vous m'avez fait lire.

Nom du concours où vous avez été primé.

Vos collaborations en prose aux revues.

25/ Apparemment Claus a clarifié les nouvelles d'Elly Overzier dans une lettre. La référence à Danaé et la pluie d'or se rapporte évidemment à l'argent que Claus recevrait. Il est néanmoins remarquable que les communications que Claus pouvait donner devaient encore être confirmées officiellement. Pareille confirmation au sujet du prix Kryn arriva le 21 janvier 1950 par un télégramme des éditions Manteau, huit jours après la lettre de Vandeputte, et fut suivie trois jours après par une lettre et un contrat.

26/ Les précisions de Claus ont clairement convaincu Vandeputte que son grand problème, le cuisant manque d'argent, ne sera pas résolu « en un coup ». C'est pourquoi il s'érige en agent littéraire du jeune auteur. Il prend résolument les rênes en main et lance immédiatement une série de propositions. Il est typique que toutes ces propositions peuvent en même temps soulager les besoins financiers de Vandeputte et promouvoir la carrière littéraire de son jeune ami. D'importance primordiale est sans nul doute son intervention pour la publication par Gallimard, la prestigieuse maison d'édition parisienne, de la traduction française du roman presque couronné. Jean Paulhan (1884-1968) jouissait d'une influence considérable dès les débuts de la NRF et de sa société sœur, la Librairie Gallimard, notamment par le « comité de lecture » de la maison d'édition dont Raymond Queneau (1903-1976) était également membre.

27/ Une autre possibilité pour gagner un peu d'argent consistait en son offre de « mise au point » de la traduction que Claus allait faire du roman.

Il faut chauffer l'opinion. Et je veux publier un ou deux articles sur vous, à l'occasion du prix²⁸.

Envisagez aussi la publication, grâce à moi, en français, dans *Phare-dimanche*, d'une de vos nouvelles²⁹.

Voilà !

Hurry up.

Joie et succès aux poètes de talent et de bon vouloir.

Votre dévoué

HVandeputte³⁰

IV. (Ostende), février 1950

Recommandé

Hugo Claus, Hôtel de Londres, Digue de mer, Ostende,

Le... février 1950

Madame Manteau,
Éditions Manteau, 65, rue Montagne aux herbes potagères,
Bruxelles

Chère Madame,

J'ai bien examiné la proposition de contrat au sujet de « Metsiers » que vos Éditions m'ont fait parvenir³¹.

28/ Une troisième possibilité envisagée par Vandeputte pour participer au succès de son jeune ami, c'est d'écrire un ou deux (!) articles pour l'hebdomadaire *Le Phare-dimanche*. On notera que Vandeputte associe cette publication à « l'occasion du prix ». Le long article « Petite ou grande révélation – Hugo Claus » paraît plus de deux mois après, le 26 mars 1950. Le prix Kryn y est fort flatteusement présenté au public francophone comme « le Goncourt de chez nous », « le Goncourt belge » et « notre Prix Goncourt ».

29/ Une quatrième possibilité entrevue par Vandeputte pour sortir de l'ornière et aider Claus par la même occasion était la publication d'une nouvelle traduite dans *Le Phare-dimanche*. Ceci n'a manifestement pas été réalisé.

30/ À la fin de la lettre dans une autre écriture que celle de Vandeputte ou de Claus nous lisons : H.J. van Tienhoven - Polsbroekstraat 11 - Den Haag. Le poète néerlandais Henk van Tienhoven ne se manifeste brièvement que vers fin 1950 lorsqu'il protesta avec Ad den Besten dans un pamphlet contre la fameuse enquête de *Elsevier* du 25 novembre 1950 concernant la Jeune Poésie Néerlandaise.

31/ Ce projet dactylographié d'une lettre recommandée adressée à madame Manteau fut écrite par Vandeputte. Le 8 février 1950 il écrit à sa fille Marie qu'il existe un faible espoir d'amélioration de sa situation financière. Il s'occuperait de l'édition d'un certain ouvrage, mais « cette chose profitable n'est encore qu'une espérance. De même la traduction du flamand, à paraître chez Gallimard, H.V. traducteur, du roman *Metsiers* de mon très cher jeune ami Hugo Claus, qui vient d'avoir le prix Goncourt flamand. Mais il y a l'éditrice, la féroce Mme Manteau, qui chicane sur le contrat et, notamment veut plonger dans mes droits de traducteur » (Tome X, p. 652). Avec son projet de lettre Vandeputte réagit au contrat pour les *Metsiers*, rédigé par Manteau et envoyé à Claus le 24 janvier 1950. Il n'est pas sûr que cette lettre ait également été envoyée à Manteau. Il n'y a aucune trace de lettre de Claus à Manteau en 1950. Pas plus d'une lettre ayant trait au contrat du 24 janvier 1950.

Je suis très désireux, vous le savez, d'être édité par votre Maison et j'en serais très honoré, mais je ne me déciderai certainement pas à signer ce contrat-là, trop peu favorable à l'Auteur et, tout d'abord, trop compliqué, nid à rancœurs.

Il suffirait de dire :

que Manteau fait paraître l'ouvrage cette année, dans tel format et à tel prix de vente, tiré pour la première édition à 2.500 exemplaires, dont 2.400 seulement³² seront comptés comme édition réelle, 50 étant réservés à Manteau pour la propagande générale et la presse à l'étranger, 50 à l'Auteur pour les services de presse en Belgique ;

que, sur le prix fort de ce volume, dix pour cent reviendront à l'Auteur sur toute la vente³³ et toute réédition et tous droits sur le texte original et que les comptes seront arrêtés chaque année le 30 Juin et réglés le 31 Octobre au plus tard ;

que l'Editeur ni l'Auteur ne feront aucun changement au texte primé et que l'Auteur s'engage, aussitôt requis, à effectuer la correction des épreuves ;

que Manteau traitera comme il lui plaira pour toute réédition du texte original ou reproduction entière ou partielle en Belgique ou à l'étranger, à son seul profit, sauf dix pour cent pour l'Auteur ;

que tout ce qui concerne la radio, la mise au théâtre ou le cinéma concernera l'Auteur seul, à son profit ;

de même que toute traduction³⁴.

J'espère, chère madame, que vous admettez tout cela comme pratique et équitable et que nous signerons bientôt.

Dans cet espoir, je vous présente l'expression de mes plus respectueux et reconnaissants sentiments.

V-1. [Ostende], le 17 février 1950

17.2.50

Cher Hugo Claus,

J'ai eu hier la visite de l'aimable et essouffée Miss Benelux.

Vous feriez bien, pour des communications de cette importance, de venir vous-même, par lettre ou en personne.

Votre accord avec Manteau a *pour moi* — et vous le savez — une importance vitale dans mon mic-mac³⁵.

Benelux m'a dit, en substance, que vous vous étiez arrangé avec Madame Manteau, mais que vous aviez dû céder sur certains

32/ L'article 8 du contrat du 24 janvier stipule également un tirage de 2500 exemplaires, avec une réserve de 250 exemplaires « pour l'auteur, la presse et la propagande » et pour lesquels les droits d'auteur de 10 % ne devaient pas être payés ; il n'était pas spécifié qui recevrait quoi.

33/ L'article 9 du contrat Manteau prévoyait que 1000 exemplaires du premier tirage restant de 2250 seraient exempts de droits d'auteur.

34/ L'article 13 octroyait à l'éditeur le « droit total » concernant toutes les traductions et adaptations et prévoyait pour lui 50 % de toutes les rentrées.

35/ Il est probable que Claus ait profité de son séjour à Bruxelles comme milicien pour y visiter la maison d'édition et discuter des contrats proposés.

points, « pour obtenir l'argent », mais que toutefois vos ouvrages futurs étaient saufs³⁶.

Aïe ! Sur quoi avez-vous cédé ?

Si c'est sur la traduction, je ne vous le pardonnerai pas.

Déjà je vous en veux d'avoir perdu huit jours à me livrer votre texte. Je suis si pressé ! Il me faut une somme avant le 25 courant, ou, vraisemblablement, je saute.

Mais, si vous avez obtenu de l'argent, et que vous m'en passiez en prêt, tout va bien³⁷.

Je recopierai cette lettre-ci à votre adresse d'Ostende, pour être sûr de vous voir, à la Librairie, *dimanche* prochain avant midi et demi³⁸ —

Votre ami

HVandeputte³⁹

V-2. [Ostende], le 17 février 1950⁴⁰

17.2.50

Cher H. Claus

(copie rapide de la lettre que je vs adresse à Bruxelles⁴¹)

Hier visite de Benelux.

36/ La modification la plus flagrante que Vandeputte ait proposée dans sa lettre recommandée de février concernait le prétendu droit de priorité. L'article 14, que Vandeputte avait biffé complètement, précisait que l'auteur aurait seulement alors le droit de publier ailleurs « dès que l'éditeur aurait accepté dix œuvres ». Il n'était pas clair s'il s'agissait uniquement de textes en prose. Plus loin, il était notamment stipulé que : « L'auteur présente à l'éditeur tous les ouvrages de sa main, qui suivront "Les Metsiers" [...] », y compris « les poèmes », « les traductions d'œuvres étrangères » et même « les livres qu'il écrirait en collaboration ».

37/ Dans sa lettre du 13 janvier 1950 Vandeputte avait laissé le soin de la traduction à Claus (« Faites tout de suite la traduction du roman »). Ici Vandeputte semble prétendre l'avoir faite lui-même : il aurait voulu avoir le texte depuis belle lurette et il a besoin d'argent, l'argent que Claus a sans doute reçu de Manteau et en échange duquel il a vraisemblablement dû faire quelques concessions. Si, en effet, Claus a cédé pour la traduction, Vandeputte ne peut plus revendiquer une partie de l'argent (en prêt).

38/ À partir de mars 1948 — officiellement à partir du 22 avril 1948 — Claus vit à Ostende avec toute sa famille, mais dès le 1^{er} septembre 1948 il a un contrat de location avec le propriétaire de l'Hôtel de Londres.

39/ Le dos de la première demi-page montre un concept pour la couverture ou le frontispice du poème pantomime *Zonder vorm van proces* (*Sans autre forme de procès*), qui paraîtrait en septembre 1950 chez Draak à Bruxelles. Claus l'a signé au-dessus du titre.

40/ Cette lettre, version quelque peu abrégée de la lettre V-1 du même jour, indique à quel point Vandeputte se préoccupait de la possibilité que les droits de traduction du premier roman de Claus lui échappent.

41/ Claus devait encore faire son service militaire jusqu'au 29 mars 1950. Il était cantonné dans la caserne Rollin à Etterbeek, mais en tant que rédacteur du *Soldatenpost*, l'organe officiel de l'armée belge, il résidait dans la caserne prince Baudouin, place Dailly à Schaerbeek.

Feriez mieux, pour communications de cette importance, de venir par lettre ou en personne.

Votre accord avec Mme Manteau a *pour moi* — et vous le savez — une importance vitale dans mon mic-mac.

Benelux m'a dit, en substance, que vs aviez traité avec Mme Manteau, mais que vs aviez dû céder sur certains points, « pour obtenir l'argent », mais que toutefois vos ouvrages futurs étaient saufs.

Aïe ! Sur quoi avez-vs cédé ?

Si c'est sur la traduction, je ne vs le pardonnerai pas.

Déjà je vous en veux d'avoir perdu huit jours à me livrer votre texte.

Je suis si pressé ! Il me faut une somme avant le 25 courant, ou, vraisemblablement, je saute.

Mais, si vs avez obtenu de l'argent, et que vous m'en passiez en prêt, tout va bien.

Je compte *absolument* sur votre visite, à la Librairie, *dimanche* prochain avant midi et demi

Votre ami

HVandeputte

VI. Ostende, [avant ou le 20 février 1950⁴²]

Je⁴³ donne par la présente à Henri Vandeputte exclusivement tous droits de traduire en français mon roman « De Eendenjacht », la Chasse aux canards, de placer cet ouvrage chez un éditeur et de recueillir tous les bénéfices de cette traduction (à charge pour le traducteur de me remettre la moitié des bénéfices nets résultant de cette traduction.)

J'ai fait ou ferai avec les éditeurs, belges ou néerlandais, de ce roman, les arrangements nécessaires pour que tout bénéfice leur échappe sur la traduction en question.

Je prie Henri Vandeputte de me confirmer sa bonne acceptation de la présente,

Ostende le

Hugo Claus

42/ Cette datation est fondée sur la mention du 20 février dans la lettre VII, en date du 27 février 1950. Le papier ligné porte à l'arrière, dans le coin supérieur gauche, l'adresse suivante imprimée en français : Fernand Feys - 11, rue de l'Orge - Tél. 118 - Ostende.

43/ Tout comme la lettre IV, ce texte de la main de Vandeputte était destiné à être approuvé par Claus. Suite aux déclarations équivoques d'Elly Overzier concernant les négociations avec Manteau, Vandeputte préféra parer à toute éventualité et rédigea lui-même une déclaration, que Claus devait signer, par laquelle il obtenait les droits exclusifs de la traduction française du roman de celui-ci.

VII. Ostende, le 27 février 1950

27.2.50

Ostende, 14, rue de Madrid

Cher Hugo Claus,

D'accord avec votre lettre du 20 de ce mois⁴⁴, au sujet de la traduction en français de votre roman « De Eendenjacht » dont je m'occuperai pour le faire accepter par un Éditeur, le net de tous droits sur cette traduction partagé moitié moitié entre vous et moi.

Votre tout dévoué
HVandeputte⁴⁵

VIII. Ostende, le 27 juillet 1951⁴⁶

Henri Vandeputte
2, Rue de Madrid
Ostende

Le 27 Juillet 1951

Monsieur Hugo Claus
Hôtel de Verneuil
29, Rue de Verneuil. Paris VII^e

Mon cher Claus,

J'ai bien reçu il y a quelques jours votre lettre de Paris, non datée.

44/ Par cette lettre Vandeputte confirme que Claus lui a procuré la déclaration demandée. Celle-ci n'a pas été retrouvée. Vraisemblablement Claus et Vandeputte pouvaient se servir de ces déclarations dans leurs discussions, l'un avec l'éditeur Manteau et l'autre avec ses créanciers.

45/ Le 7 mars 1950, Manteau rédigeait un nouveau contrat avec quelques modifications notables. Sur certains points contestés par Vandeputte, tels que 8 et 9 (concernant les droits d'auteur, sur 250 et 1000 exemplaires), il est clair que Claus avait cédé. Conformément à l'article 13, l'éditeur revendiquait encore toujours « la priorité absolue » par rapport aux droits de reproduction, mais il était fait exception pour la traduction française : « Réserve est faite pour une traduction française déjà en cours par Henri Vandeputte, pour laquelle l'auteur est libre de négocier. » Le droit de priorité aussi fut strictement limité et ne s'appliqua plus qu'à « son prochain roman ».

46/ Ce qui précéda : le 27 février 1950 Vandeputte avait accepté de prendre en charge la traduction des *Metsiers* et sa publication chez un éditeur français. Poussé par le besoin d'argent il avait travaillé particulièrement vite. Le 13 décembre 1950 déjà Claus est invité par Raymond Queneau pour un entretien chez Gallimard. La teneur en est résumée comme suit par Vandeputte dans une lettre du 3 janvier 1951 à son ex-bru Gaby Jeanbaptiste : « traduction repoussée avec éloges ». Ceci est confirmé par écrit le 7 février 1951 dans une lettre de Queneau à Claus : « Ainsi que je vous l'avais laissé prévoir, nous n'avons pas cru pouvoir retenir pour nos éditions votre roman "LA CHASSE AUX CANARDS". Mais comme je vous l'avais également dit, votre œuvre nous intéresse et nous serions heureux de pouvoir lire votre prochain ouvrage. » Ces lettres se trouvent dans les archives du Centre Claus.

Je ne désire principalement qu'une chose c'est que votre Chasse aux Canards paraisse. Par conséquent, j'adopte l'attitude la plus bienveillante possible quant à ma traduction et à mes droits⁴⁷.

Ou bien le lecteur de votre éditeur craint l'aspect nordique de mon nom. Ou bien il a dans sa manche un petit copain qu'il veut faire profiter de l'occasion. Ou bien, plus probablement, veut-il assaisonner à la française votre ouvrage. Peu importe, du moment que votre roman paraît et que vous êtes satisfait de sa transposition en français. Moi je suis bien sûr du bon français de mon travail et je n'ai pensé qu'à une chose : serrer du plus près possible votre texte et votre genre d'écriture.

Mais il est évident qu'il n'y a pas à Paris cinq personnes pour traduire du flamand votre livre et que c'est ma traduction, mon travail qui servira de base. Sur ce point, votre lettre le prouve, vous êtes d'avance d'accord. Conséquemment, mon travail doit être rémunéré. Je suis d'accord, si vous me payez *trois mille francs belges* à la parution du volume, pour que ce paiement soit considéré comme clôturant nos comptes et pour que la traduction soit signée de n'importe qui au gré de l'éditeur⁴⁸.

Confirmez-moi nettement votre accord avec la présente et dites-moi en même temps quand, exactement, le livre paraîtrait. Renseignez-moi en même temps un peu sur vos activités et écritures et croyez à la sincère amitié d'un homme qui n'a qu'un défaut c'est d'être toujours à court d'argent comptant.

HVandeputte

47/ Sur la base du contenu de cette lettre l'on peut assumer que Claus avait communiqué à Vandeputte dans une lettre non retrouvée que la traduction des *Metsiers* avait été refusée par un éditeur français. Il ne s'agit ici pourtant pas de la traduction présentée à Gallimard et précédemment rejetée par Raymond Queneau. Ceci ressort de la lettre déjà citée que Vandeputte envoya le 3 janvier 1951 à Gaby Jeanbaptiste à Paris. Elle avait épousée en 1919 Louis, le fils d'un premier mariage de Vandeputte, et s'était remariée en 1929 avec le journaliste français Raymond Manévy, rédacteur en chef de *Paris-Soir*, co-fondateur de *Libération* et secrétaire général de *France-Soir*. Vandeputte lui écrit : « Vous aurez la visite d'un beau jeune garçon, Hugo Claus, Belge flamand, parlant bien le français avec des cuirs, dont j'ai traduit *La Chasse aux Canards*, roman primé en Belgique, traduction repoussée avec éloges par Queneau. Peut-être Raymond aura-t-il un tuyau ou une recommandation, du côté Julliard ? » (tome XI, p. 336). Le but de la visite était de vérifier si Manévy pouvait mobiliser ses contacts dans le monde de l'édition française pour la traduction du roman de Claus. Il n'est pas exclu que la maison d'édition Julliard ait été approchée et que le refus dont Vandeputte parle dans sa lettre du 21 juillet 1951 à Claus s'y rapporte.

48/ Vandeputte accepte que le nom d'une autre personne apparaisse comme traducteur à la condition qu'il lui soit versé une somme de 3000 francs, fût-ce à la parution de la traduction. Comme mentionné dans l'introduction, c'est exactement ce qui se passera quand le roman sera finalement publié chez Fasquelle.

IX. [Ostende], le 5 janvier 1952

5.1.52

Cher vieux Claus⁴⁹,

On n'est pas plus gentil que vous.

Votre colis de fruits — déjà mangés ! quelles pommes ! — ce n'était pas seulement très parisien, mais l'amitié même, si précieuse, plus encore quand on la partage et qu'on vient précisément de se foutre à la poubelle.

Merci. Donnez-nous beaucoup de beaux poèmes cette année.

Quel dommage ! Je viens d'apprendre que mon frère Permeke est mort⁵⁰.

Je vous renvoie votre « Tête » encadrée et votre ravissante Nonnette.

Je joins au paquet 3 Cobra et 2 Alexinsky : vous avez plus de chances que moi de voir ces gens-là⁵¹.

Donnez votre adresse à Knokke⁵².

Amitiés. Amitiés.

HVandeputte

X. Ostende, le 6 mars 1952

14, rue de Madrid

6.3.52

Vous vous cachez bien, cher Ami et arriviste en sarabande !

Je savais que c'était au Zoute.

J'ai dû m'adresser à Raymond Art⁵³.

49/ Le mot « vieux » est encerclé. Dans sa lettre du 12 janvier 1952 Vandeputte s'adresse à Gaby Jeanbaptiste par « Chère vieille Gaby » et il explique cela comme suit : « Je mets vieille dans le sens de l'amitié, bien entendu » (tome XI, p. 336).

50/ Le peintre Constant Permeke mourut à Ostende le 4 janvier 1952.

51/ Vandeputte essayait de vendre et de prêter non seulement des livres d'occasion, il vendait également des revues et des tableaux, aussi bien les siens que ceux des autres. Certaines œuvres de Claus appartenaient aussi à cette catégorie. Il n'est pas connu à quelles œuvres il est fait allusion ici. « 3 Cobra » signifie probablement trois exemplaires de *Cobra*, la revue des artistes expérimentaux, dont le dernier numéro parut à l'automne 1951. Il se pourrait que « 2 Alexinsky » signifie deux exemplaires du seul texte publié par Alechinsky à cette époque, notamment le petit livre *Les Poupées de Dixmude*, publié en 1950 (Bruxelles, Éditions Cobra).

52/ Apparemment Claus ne résidait pas uniquement à Ostende à ce moment, mais aussi dans la villa — conçue par Henry Van de Velde — du peintre Albert Saverys, villa Westhinder, située sur la Digue à Knokke-Le-Zoute. Claus s'était lié d'amitié avec Jan Saverys (1924), le fils d'Albert et peintre lui aussi.

53/ Manifestement Vandeputte ne connaissait pas l'adresse exacte de la villa d'Albert Saverys, mais il put la trouver grâce au peintre ostendais Raymond Art (1919-1998), qui pendant de longues années dirigea le département Décoration du casino de Knokke.

Au moins, vous travaillez ?

Moi guère. Depuis le 31 décembre et notre exit de chez la mère de Grasse, je suis à moitié crevé et sans que ça diminue⁵⁴.

Grippe, emphysème, *suffocations*. Tout ça vient du cœur breloque, paraît-il.

« A la belle vue de tous les médicaments. »

Tout ce que j'ai pu réussir en sept semaines, ce sont mes huit Entretiens à la Radio, pour célébrer mon soixante-quatrième anniversaire⁵⁵.

Ils m'ont enregistré ça en deux fois.

Mais six heures dehors = deux jours de repos obligatoire.

J'ai aussi une conférence à Angleur, vers le 20 courant — si je suis retapé.

Mais, je serai, dit Vroome, secrétaire permanent de l'Ouverture du Nouveau Kursaal.

Cette inauguration pour 1953, affirme-t-il⁵⁶.

Vous ?

1. avez-vous des nouvelles de Fasquelle ? Le vieux est mort, demandez-en d'urgence au jeune⁵⁷.

2. Omer Kyndt, votre admirateur intégral, Steenweg op Gistel, 31, Westkerke, pleure pour vous voir⁵⁸.

Irait au Zoute pour obtenir cette faveur.

N'a pas encore et voudrait avoir

A - numéros de *Tijd en Mens*, avec poèmes, contes

B - quelque chose dans de Gids

C - Registreren

D - Klein dagboek

E - Tancredo Infrasonic, poèmes

S'il y a à payer, je paierai.

Écrivez ! De tout cœur vôtre

HVandeputte

54/ La Librairie avait officiellement fermé ses portes le 31 décembre 1951, bien que Vandeputte continuât à mener ses affaires. Voir aussi e.a. tome XI, p. 270 et 336-337.

55/ Ces « Entretiens Radiophoniques avec Eduard Fonteyne » furent enregistrés le 7 février 1952, diffusés par la INR en huit parties entre le 16 février et le 5 avril 1952 et publiés dans le tome XII, p. 51-92.

56/ Malgré son âge et des expériences moins agréables, Vandeputte souhaite travailler de nouveau au casino d'Ostende. Le 17 janvier 1952 il écrit à sa fille Marie : « Le grand X c'est le nouveau Kursaal, où j'aurais un job dans mes capacités de travail actuelles — et au sujet duquel on sera fixé après le 31 courant » (Tome X, p. 658). Dans la période 1946-1952 Emiel Vroome (1886), échevin libéral d'Ostende, était qualifié pour les finances, le commerce et l'industrie.

57/ Les « nouvelles » demandées avaient sûrement trait au roman *Sultan Caïd* de Vandeputte. Eugène Fasquelle (1863) mourut à Paris en 1952. Son fils Charles reprit le flambeau dès 1951.

58/ Omer Kyndt (1929) peintre néo-expressionniste, imprimeur typographe de métier et employé au journal ostendais *Het Kustblad* (*Le Journal du littoral*), était un admirateur de Claus depuis sa période ostendaise. Il fit la connaissance de Vandeputte dans sa librairie.