

Le Bulletin

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

Séance publique

La marque d'Edgar P. Jacobs

Jacques Crickillon Espadon : troisième guerre mondiale –

Pierre Lebedel Le secret d'un « opéra » – **Frédéric Soumois**

Edgar Pierre Jacobs, dramaturge de la couleur – **Yves Sente**

Auteur-repreneur : profession de foi et d'avenir – **Charles Dierick**

Question de silhouette – **François Rivière** E. P. Jacobs au Bois

des Pauvres – **Daniel Couvreur** La damnation des *fitties* –

Benoît Peeters Hergé et Jacobs, tours et détours d'une amitié –

Guy Vaes Edgar P. Jacobs : la bande dessinée est une manière d'opéra

Communications

Claire Lejeune Sortir vivants de l'Histoire. Comment devenir des mutants ? – **Liliane Wouters** Une constellation poétique –

Jean-Baptiste Baronian Découvrons Monsieur Van

Gryppenbergh – **Roger Foulon** Autour de Paul Vanderborght –

Raymond Trousson J. P. G. Viennet : les romantiques au tribunal du dernier des classiques – **Alain Bosquet de Thoran**

La marquise sortit à cinq heures. Libres et vagabonds propos

sur André Gide, Arthur Cravan, Lafcadio, Simon Leys et quelques autres – **Georges Thinès** Jean de Boschère : le refus – **Roland**

Mortier Le prince de Ligne poète épicurien – **Daniel Droixhe**

Le désarroi démocratique dans *Panurge* de Paul Demasy (1935) –

Philippe Jones Réflexion sur un double regard

Prix de l'Académie en 2004



Séance publique du 15 janvier 2005

La marque d'Edgar P. Jacobs

Introduction

par M. Paul Delsemme 9

Espadon : troisième guerre mondiale

par M. Jacques Crickillon 13

Le secret d'un « opéra »

par M. Pierre Lebedel 21

Edgar Pierre Jacobs, dramaturge de la couleur

par M. Frédéric Soumois 25

Auteur-repreneur : profession de foi et d'avenir

par M. Yves Sente 33

Question de silhouette

par M. Charles Dierick 41

E. P. Jacobs au Bois des Pauvres

par M. François Rivière 49

La damnation des *fifties*

par M. Daniel Couvreur 53

Hergé et Jacobs, tours et détours d'une amitié

par M. Benoît Peeters 59

Edgar P. Jacobs : la bande dessinée est une manière d'opéra

par M. Guy Vaes 65

Communications

Sortir vivants de l'Histoire. Comment devenir des mutants ?

Communication de Mme Claire Lejeune
à la séance mensuelle du 8 janvier 2005 71

Une constellation poétique

Communication de Mme Liliane Wouters
à la séance mensuelle du 12 février 2005 95

Découvrons Monsieur Van Grippenbergh

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 5 mars 2005 105

Autour de Paul Vanderborght

Communication de M. Roger Foulon
à la séance mensuelle du 9 avril 2005 115

J. P. G. Viennet : les romantiques au tribunal du dernier des classiques

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 14 mai 2005 127

**La marquise sortit à cinq heures. Libres et vagabonds
propos sur André Gide, Arthur Cravan, Lafcadio, Simon Leys
et quelques autres**

Communication de M. Alain Bosquet de Thoran
à la séance mensuelle du 18 juin 2005 143

Jean de Boschère : le refus

Communication de M. Georges Thinès
à la séance mensuelle du 10 septembre 2005 151

Le prince de Ligne poète épicurien

Communication de M. Roland Mortier
à la séance mensuelle du 8 octobre 2005 161

**Le désarroi démocratique dans *Panurge* de Paul Demasy
(1935)**

Communication de M. Daniel Droixhe
à la séance mensuelle du 12 novembre 2005 171

Réflexion sur un double regard

Communication de Philippe Jones
à la séance mensuelle du 10 décembre 2005 191

Prix de l'Académie en 2004

Lauréats 201

La marque d'Edgar P. Jacobs

Séance publique du 15 janvier 2005

Introduction

Par M. Paul DELSEMME, directeur de l'Académie

Notre académie, accueillant en son sein les femmes et les étrangers, a été d'avant-garde dès sa fondation. Qu'elle organise aujourd'hui une séance publique en l'honneur de la bande dessinée et d'Edgar Pierre Jacobs, un maître du genre, confirme sa volonté d'être de son temps et de considérer comme authentique et achevé un art qui, il n'y a guère, était tenu pour marginal et jugé contestable.

Edgar Pierre Jacobs, évoquant dans *Un opéra de papier* la genèse de son *Mystère de la Grande Pyramide*, conçu vers 1950, déclare que c'était — je le cite — « un temps où la bande dessinée était non seulement déconsidérée mais vilipendée par la plupart des intellectuels et des enseignants ». Il n'exagérerait pas. Le troisième volume de l'*Histoire des littératures* publiée en 1958 dans l'Encyclopédie de la Pléiade se référait aux journaux illustrés *Tintin* et *Spirou*, sans la moindre mention des auteurs qui s'y produisaient, pour porter sur l'ensemble des bandes dessinées un jugement défavorable, définitif. Je crois utile de le citer in extenso : « La force de suggestion de ces dessins en couleurs », écrivait l'auteur, André Bay, « facilite l'irréalité, l'invraisemblance des situations, des voyages interplanétaires et des équipées dans le désert. Les *comics* offrent des chefs-d'œuvre de style direct en réduisant le langage à des expressions condensées dans des petits ballons que les Italiens appellent *funetti*. L'invincible Tarzan, revêtu d'un slip en peau de léopard, et l'invulnérable Mandrake, en chapeau haut de forme, sont parmi les principaux héros de cette mythologie contestée et plus ou moins contrôlée par une loi de 1949. Presque toute poésie, au propre et au figuré, est absente de la plupart de ces illustrés, qu'il serait injuste de condamner en bloc, mais qui semblent incapables de donner des

œuvres nouvelles dignes de durer. Les successeurs de Christophe [il s'agit de Georges Colomb, dit Christophe, né en 1856, auteur de célèbres histoires en images, *La Famille Fenouillart*, *Le Sapeur Camanber*] semblent oublier que pour faire l'idiot, il vaut mieux être intelligent. »

Faut-il rappeler qu'en 1958, l'année où André Bay signait ces propos ahurissants dans la vénérable Encyclopédie de la Pléiade, Hergé avait à son actif depuis longtemps plusieurs œuvres maîtresses et que Jacobs avait déjà publié dans le journal *Tintin* et en volumes l'essentiel des aventures de Blake et Mortimer ?

La bande dessinée telle que nous l'entendons naquit dans la presse quotidienne américaine, avec le *Yellow Kid* de Richard Outcault en 1896 et les *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks en 1897. En France, elle eut pour antécédents les histoires en images qui, dès la fin du dix-neuvième siècle ou le début du vingtième, paraissaient dans des journaux illustrés que certaines maisons d'édition — Armand Colin, Hachette, Jules Tallandier, Arthème Fayard — destinaient aux enfants. Quand je commençai à lire ce genre de récits, quatre ou cinq ans après la fin de la première guerre mondiale, ma préférence allait aux deux publications lancées par Fayard en 1903 et en 1904, *Les Belles Images* et *La Jeunesse illustrée*. *L'Intrépide* m'intéressait moins, la laideur des Pieds Nickelés me détournait, bien injustement, de *L'Épatant*, et, malgré l'attendrissement amusé que m'inspirait Bécassine, j'abandonnais *La Semaine de Suzette* aux petites filles de bonne famille pour lesquelles on la concoctait.

J'ai donc vécu, à mon insu, la préhistoire de la bande dessinée. Aurais-je dû, ayant pris de l'âge, m'aviser de son évolution ? Il m'a fallu du temps, je l'avoue, pour que je perçoive ses enrichissements successifs et le moment où elle est sortie de la littérature enfantine, sans rompre toutefois avec elle.

Les artistes belges ont marqué quelques étapes décisives de cette progression de la bande dessinée. Les historiens parlent d'une école de Charleroi, suscitée par le journal *Spirou*, c'est-à-dire Jijé, André Franquin, Morris, Peyo et d'une école de Bruxelles dont les maîtres, animateurs de l'hebdomadaire *Tintin*, sont Hergé, Edgar Pierre Jacobs, Paul Cuvelier, Jacques Martin, Willy Vandersteen, Jacques Laudy, Bob de Moor, etc.

Ce qu'on appelle aujourd'hui le 9^e art emprunte les moyens d'expression à trois arts : l'art graphique, l'art cinématographique et l'art de la parole écrite. C'est son originalité, c'est aussi ce qui rend son approche plus difficile qu'on ne l'imagine d'abord. L'univers

de la bande dessinée est gorgé de signes qu'il faut savoir décrypter pour communiquer valablement avec les auteurs, pour comprendre ce qu'ils expriment par un cadrage, un angle de vue, un montage de plan, un effet de perspective, un passage de la lumière à l'ombre ou de l'ombre à la lumière, et par la panoplie infinie de symboles et graffiti évoquant émotions, états d'âme, pensées, situations...

Le philosophe Michel Serres de l'Académie française, a écrit : « J'ai plus appris en théorie de la communication dans *Les Bijoux de la Castafiore* que dans cent livres théoriques mortels d'ennui et stériles de résultats. »

Notre académie a la chance de réunir aujourd'hui des personnalités éminentes qui partagent peut-être l'opinion de Michel Serres et qui, en tout cas, possèdent une connaissance magistrale de la bande dessinée.

Espadon : troisième guerre mondiale

Par M. Jacques CRICKILLON

Souvenirs d'enfance. Moi qui n'en ai guère et combien mêlés, je me souviens, je me souviens de l'Espadon, d'Olrik, des crocodiles virtuels du fin fond de la Grande Pyramide, et d'Olrik, encore lui, et des batailles, des batailles, la guerre, enfin, la dernière, la mienne, celle d'Edgar Jacobs. Je me souviens de cette exaltation qui saisit l'enfant quand surgirent sous ses yeux les premières planches du *Secret de l'Espadon*.

Comme chaque jour, les vagues de forteresses volantes passaient sur l'enfant. Il paraît que c'était en 1944 à Bruxelles. L'enfant de quatre ans regarde les nuées de bombardiers libérateurs, et aussi les V2, dans l'autre sens, qui passent, crachotent, s'écrasent. À la communale, l'enfant dessinera sans cesse des bombardiers, des porte-avions, des parachutistes, des destroyers, des ruées de commandos libérateurs. L'enfant fait sa guerre, qu'il n'a pu faire, il la fait en mieux, en plus cataclysmique, en plus propre aussi, en plus juste. Cet enfant, il paraît que c'était moi.

Dans l'un de ses chefs-d'œuvre, *La Vengeance de la pelouse*, l'Américain Richard Brautigan évoque lui aussi sa guerre d'enfant dans la petite ville américaine de Tacoma : « Personnellement pendant la seconde guerre mondiale j'ai tué 352.892 soldats ennemis sans en blesser un seul. Les enfants ont besoin de beaucoup moins d'hôpitaux, en temps de guerre, que les adultes. Les enfants ont plus tendance à ne pas faire de quartier. J'ai coulé 987 cuirassés, 532 porte-avions, 799 croiseurs, 2.007 destroyers et 161 navires de transport. J'ai aussi coulé 5.465 torpilleurs ennemis. Je ne sais vraiment pas pourquoi j'en ai coulé tant. C'était comme

ça. Je ne pouvais pas faire un pas, pendant ces quatre années, sans couler un torpilleur. Cela m'étonne encore. 5.465 torpilleurs, ça fait beaucoup. Je n'ai coulé que trois sous-marins. J'ai coulé mon dernier sous-marin en février 1945, quelques jours après mon dixième anniversaire. Les cadeaux que j'avais eus cette année-là ne m'avaient pas totalement satisfait. »

L'après-deuxième guerre mondiale, c'était aussi l'époque où déferlaient sur l'Europe libérée les films de guerre hyper-héroïques du cinéma américain. Celui qui me frappa le plus — chaque jeudi, chaque dimanche, au ciné de quartier —, c'est *Objectif Burma* réalisé par Raoul Walsh en 1945, avec Errol Flynn. Quand alors a surgi la BD *Le Secret de l'Espadon* d'un certain Edgar Jacobs, mon enthousiasme de gosse solitaire fut sans limite. Blake avait quelque chose d'Errol Flynn, et lui et Mortimer luttaient tous deux, à un contre mille, contre les faces de citron.

L'aventure commence avec le vaillant capitaine Blake. Non ! Erreur ! Elle commence avec Olrik, l'affreux, l'immonde, le très intelligent colonel Olrik (le mauvais de presque tous les albums de Jacobs), Olrik l'indispensable, car sans lui pas de problématique et donc pas d'histoire. Mais du côté du Bien, donc le nôtre, l'aventure commence avec Blake, le très british capitaine des services secrets de Sa Majesté. Je m'attachai à lui d'emblée. Pensez, un officier en temps de guerre. Exactement ma première vocation, la deuxième sera d'être chef d'orchestre, la troisième de devenir un saint, et tout cela aboutit à être un poète, ce qui correspond à l'idée que se fait Baudelaire de l'homme orphique.

Mais voilà le barbu ! Très vite Mortimer ravit la vedette à Blake, le scientifique au militaire, le barbu au glabre. L'enfant que j'étais a dû être déçu. C'est Blake qui aurait dû tirer au browning et au parabellum, et distribuer des coups de poing. Mais non, le barbu à la pipe de grand-père. Allez vous identifier à un barbu quand vous avez onze ans. D'ailleurs un barbu, c'est louche, ça n'est pas franc, ça se cache son vrai visage. Difficile pour un glabre de se mettre à la place du barbu. Et le complexe d'infériorité, je suis tout nu, lui pas.

Mais soyons sérieux. On n'est pas là pour rigoler, c'est du très sérieux, du moralo-historico-futurolo-métaphysico-transcendental. Le même de onze ans cependant s'y attachait, se passionnait, alors qu'il ne savait pas encore que tout est mortel, et surtout lui.

D'abord l'ouverture. L'abominable tyran qui règne sur Lhassa, capitale de l'empire jaune (« l'usurpateur », donc déjà la trahison) est sur le point de lancer sur le monde ses abominables escadres. Du

rouge (les Soviets ?), du vert (nippon-allemand), du jaune (le fameux péril), des faciès grimaçants. Les mauvais ! Les enfants n'aiment pas les méchants, ce n'est que sortis de l'enfance qu'ils sauront s'ils en sont un, de mauvais. Mais pourquoi les Jaunes ? L'Axe Berlin-Rome-Tokyo, d'accord ! Et Pearl Harbor. Et le croiseur *Prince of Wales* coulé par les Japonais en mer de Chine. Et puis, le communisme chinois bien menaçant (d'où l'étoile rouge sur les uniformes et les fuselages). Mais encore, pourquoi les Jaunes ? Pourquoi la Marque Jaune est-elle jaune ? La couleur de l'or. La couleur de Judas, Judas la trahison.

Lhassa, forteresse du mal. Pourquoi Lhassa ? Selon les archétypes de toutes les mythologies, le salut vient du ciel, demeure du Bien, les pires calamités jailliront des abîmes, antres du Mal. Chez Jacobs, le rapport s'inverse. Les chevaliers du Bien à bord de leurs irrésistibles Espadons surgiront des gouffres glauques du détroit d'Ormuz sur le Golfe d'Oman. Une explication parmi d'autres possibles : la Luftwaffe décida de la victoire d'Hitler, les armées de la Libération surgirent de la mer. On voit que j'ai tendance à considérer qu'avec *Le Secret de l'Espadon*, Jacobs se rejoue la deuxième guerre mondiale.

Cependant, le trait de génie, c'est de ne pas reproduire une guerre entre l'Axe et les Alliés, mais de porter les opérations d'un conflit similaire dans un autre espace-temps, non pas nécessairement futur mais parallèle. Et dès lors songeons que les capitales ennemies ne sont plus Berlin et Londres mais Lhassa et le rocher de Makran. Alors, pourquoi Lhassa ? Parce que c'est un monde perdu, comme les rivages du Golfe d'Oman. Mondes perdus, retrouvés, d'où peut venir le Bien ou le Mal, mondes du combat premier. Car Jacobs fait partie de ces créateurs de mondes autres, demeurés intacts, et dissimulés, çà et là sur la planète, mondes perdus qui captivent des romanciers tels que Conan Doyle (*Le Monde perdu*), Abraham Merritt (*Les Habitants du mirage*), Edmond Hamilton (*La Vallée de la création*), ou encore un écrivain anglais plus proche de nous, Robert Holdstock, avec sa monumentale *Forêt des Mythagos*, publiée il y a peu dans la remarquable collection « Lunes d'encre » de Denoël. L'ambiance était d'ailleurs, dans la première moitié du vingtième siècle et dans l'immédiat après-deuxième guerre mondiale, à la recherche de ces mondes perdus. Les découvrir, ce serait s'apporter une consolation à l'amertume ressentie devant la montée de la modernité, les carnages des deux conflits mondiaux, et aussi l'espoir déçu que l'on mettait dans la science, laquelle découvre de super-moyens d'anéantir mais n'a toujours pas trouvé le remède contre la mort. Ainsi, de même que Rousseau voulait se convaincre de l'existence du Bon Sauvage, explorateurs,

aventuriers et lettrés se lancent-ils, en ces temps de rêves compensatoires, à la recherche de l'Atlantide ou de l'Eldorado (et il me souvient de la figure atteignant à la légende du colonel Fawcett s'enfonçant dans l'« enfer vert » du Matto Grosso pour y trouver l'Eldorado, et n'en revenant jamais).

Et ainsi Jacobs envoie-t-il ses personnages en exploration, involontaire, de mondes perdus, les uns hostiles, les autres aux apparences paradisiaques, et ce dès *Le Rayon « U »*, où l'on suit les tribulations dramatiques du professeur Marduk (première incarnation de Mortimer), de Lord Calder (première incarnation de Blake) et de leurs amis ; le petit groupe tombera au pays des brontosaures, tyrannosaures, ptérodactyles et autres survivants de l'anté-histoire, et puis chez les abominables Hommes Singes, et enfin au royaume souterrain, apparemment idéal, inspiré des civilisations précolombiennes, du prince Nazca ; tout cela dans un futur aussi indéfini que fantaisiste (ou plutôt naïf) ; en sorte qu'il faut souligner la dimension de science-fiction de l'œuvre de Jacobs. Il reviendra d'ailleurs — c'est un véritable leitmotiv — aux mondes perdus dans *Le Mystère de la Grande Pyramide*, où il réactive un grand prêtre d'Aton en plein vingtième siècle (et dans *S.O.S. Météores*, où Mortimer se trouve précipité par les bons soins d'un satanique savant).

Au premier abord, *Le Secret de l'Espadon* nous paraît, au contraire du *Rayon « U »*, quasi réaliste, tant est forte l'imprégnation deuxième guerre mondiale, les Jaunes faisant irrésistiblement songer aux Japonais. Et cependant, on est à nouveau du côté des « mondes perdus ».

Tout le cycle de *l'Espadon* se déroule en effet dans un Orient qui était encore à l'époque de Jacobs terre de légende peu accessible. Le lieu de l'action n'est pas indifférent. Rien, du sort du Monde, entendez celui de la vieille civilisation occidentale, ne se jouera sur les territoires concernés, mais bien en un espace de légende, comme en science-fiction. À la fin, victoire du Bien. Retour à Londres en ruines. Mais tout s'est joué dans des coins perdus du globe, comme dans un autre monde, celui de l'héroïsme pur, donc aussi de la dialectique morale.

Espadon : la course commence, contre la montre, contre la mort, une course à la vie, dont l'issue décidera du sort du monde. Car le monde est aux mains des abominables fourmis jaunes, et pour empêcher l'avènement de l'empire maléfique de cent mille ans, voire de toujours, il n'y a que deux Anglais qui courent, courent vers une mystérieuse base enfouie au bout du monde, vers le « secret de l'Espadon » salvateur.

Le Golden Rocket s'échappe, l'Aile Rouge d'Olrik le poursuit, est touchée, mais nos amis doivent sauter en parachute, et voici les avions requins jaunes, mais les montagnes vont nous sauver, mais voici les blindés jaunes, poursuite sur une route au bord de gouffre, et partout le désert et voilà les Jaunes, mais voilà que la guérilla arabe nous sauve, et le fidèle Nazir, et nous voilà à l'abri dans une cité du désert, mais trahison, et voilà les Jaunes, mais nous nous échappons, on progresse, on approche, Blake tombe et se blesse, Mortimer perd ses précieux documents, Olrik est toujours là, Mortimer prisonnier, évadé, enfin le salut, mais trahison, encore Olrik, c'est la défaite, non c'est la victoire, retour à Londres en ruines, il faut reconstruire maintenant.

Un train d'enfer, un rythme haletant, un art de tenir le lecteur en haleine par le procédé de la chaîne des déceptions (Ouf, il est sauvé ! Non, il est perdu. Mais heureusement que. Mais voilà qu'hélas...), Jacobs multiplie les retournements de situations, les rebondissements, les sauvetages in extremis suivis de terribles chausse-trappes. En ce sens, il est un remarquable conteur. Effarante succession de retournements de situation, duquel est très représentatif le coup du coup de matraque ou de pistolet sur la tête. La tête, Mortimer, le scientifique, l'a bien solide, car il faudrait compter le nombre incroyable de fois où il se fait assommer, ce qui ne fera d'ailleurs que s'amplifier dans *Le Mystère de la Grande Pyramide*, où le procédé devient presque caricatural. Procédé qui relance sans cesse le suspens, ravive l'anxiété du lecteur pour le héros en qui il s'est projeté et qui de plus ménage des sursis, des plages de temps, dans le cours on ne peut plus rapide du récit d'action. *Le Secret de l'Espadon* est un superbe film d'aventure.

Dans ces rebondissements, le piège et la trahison occupent une place majeure. Olrik est un traître (Occidental à la solde des Jaunes, et, on le verra dans la suite de l'œuvre, véritable suppôt du Mal). Ce maître traître a de nombreux affidés, dont le plus redoutable, le Bezendjas, est le jumeau maléfique de Nazir, lequel d'ailleurs le revoit partout. Mais les traîtres, disons les mauvais, se trahissent aussi entre eux ; ainsi, dans le centre de la saga, lorsque Mortimer emprisonné se voit proposer par Olrik de s'associer dans la trahison, cependant que le tyran jaune délègue un scientifique jaune faux jeton pour espionner à la fois Olrik et Mortimer. Des espions et des traîtres partout. Un réseau de duplicités. Ce qui est logique dans le camp des mauvais, mais disons même du côté des êtres ordinaires ; car enfin, l'assistant du bon, l'archéologue Ahmed, dans *La Grande Pyramide*, n'est pas un méchant, c'est simplement, terriblement, un faible. Face à ces regards et ces écoutes, à ces

déguisements, à ces faux sourires, nos deux archanges, Blake et Mortimer, ont besoin de toute leur détermination, plus l'intelligence, plus la foi.

Car le syndrome de la trahison (une obsession, semble-t-il, chez Jacobs) va s'amplifier dans *Le Mystère de la Grande Pyramide*, où il y a des traîtres et des espions et des déguisés à toutes les pages. La récurrence du piège, de l'apparence trompeuse, de la duplicité, atteint à la paranoïa. Et j'aime beaucoup cette folie qui monte, inexorable, dans l'œuvre de Jacobs.

Déguisés maléfiques. Revoilà le barbu. Si la barbe naturelle est un masque qui dissimule le vrai visage, cette barbe peut être une fausse barbe et dans ce cas attention danger. Dans *La Grande Pyramide*, la barbe imposante du Herr doktor professor Grossgrabenstein ne dissimule-t-elle pas le visage d'Olrik ? Olrik, encore lui, toujours. Dans *La Marque Jaune*, ça y est, la silhouette noire d'Olrik rejoint enfin celle de Fantômas au panthéon des ombres de la nuit, terribles créatures. Par bonheur, il y a une bonne barbe, ce bon, ce valeureux Mortimer, très intelligent mais toujours prêt à s'engager dans la voie du piège parce qu'il croit qu'elle mène à la vérité, ce scientifique costaud casse-cou d'un sang-froid tel que dans les pires situations il s'adonne à l'humour. Mortimer, c'est l'idéal humain de Jacobs. Cet homme selon le cœur de son créateur apparaîtra de plus en plus seul (très manifeste dans *S.O.S. Météores*). Le temps en effet a passé très vite, et l'humanisme « à la Blake et Mortimer » s'en trouvera renvoyé à la poussière du musée.

Mais revenons à la barbe. Et plus précisément à la fausse barbe. Si la fausse barbe, une barbe monumentale, du Herr doktor professor Grossgrabenstein dissimule l'abominable faciès d'Olrik — encore faut-il distinguer entre la fausse barbe du faux professor et celle, vraie celle-là, du vrai professor enfermé par Olrik dans un sarcophage au sous-sol de sa propre demeure, ce qui implique dès lors que la barbe du Herr doktor professor ne fut fausse que l'espace de quelques heures alors que depuis bien des pages nous soupçonnions la vraie de ne l'être pas — un peu plus loin dans *Le Mystère de la Grande Pyramide* on va s'apercevoir avec bonheur que la barbe noire du contremaître arabe, qu'on soupçonnait de félonie, cachait le visage du capitaine Blake. Et dès lors retournement : Mortimer, sur le point d'être assassiné, est sauf et le Bien reprend l'offensive. La fausse barbe, comme l'Espadon, comme l'Aile Rouge, est donc une arme, et l'arme, disons la technique, disons l'objet créé par la science, n'est en soi ni bonne ni mauvaise, c'est son utilisateur qui décide de son orientation.

Voilà bien du sérieux au départ de la barbe (on pourrait se pencher sur la valeur de la moustache chez Jacobs, Olrik et Blake en étant tous deux pourvus). Mais demeurons sérieux, comme Jacobs lui-même. On a vu se manifester chez lui un manichéisme fondamental. Le monde est le champ de bataille où s'affrontent sans cesse le Bien et le Mal. D'ailleurs, à chaque personnage positif coïncide toujours son double négatif. C'est Blake, le bon agent secret, contre Olrik, le méchant homme de l'ombre ; c'est Mortimer, le bon savant, contre le docteur Septimus, l'affreux scientifique ; c'est Nazir, le fidèle serviteur arabe du Bien, contre le Bezendjas, vil suppôt d'Olrik ; et la liste pourrait se poursuivre.

On le voit, c'est une guerre d'individus et non de masses comme le fut la guerre de 14-18. Ici, la troisième guerre mondiale est la croisade de deux chevaliers, Blake et Mortimer ; non chevaliers errants (comme ceux des romans courtois), mais ancrés dans une nation (Old England) et un idéal (le monde libre) ; et nos deux héros savent où ils vont, ils vont au rocher de Makran, à la base secrète, au futur Espadon, au salut. Ce à la différence du héros postmoderne qui, lui, ne sait plus où il va, pourquoi il combat ni ce qu'on lui veut, un exemple manifeste en étant Case, le personnage central de *Neuromancien*, véritable bible du « cyber-punk », de William Gibson. En ce sens, *Le Secret de l'Espadon* décrit une guerre du passé, je dirais une guerre d'enfant.

Mais aussi une guerre secrète. Si les affrontements à grands spectacles (combats aériens, embuscade de la guérilla arabe, siège de la base de Makran) abondent, l'essentiel au fond se passe dans l'ombre, ce qui est logique puisque l'essentiel, c'est le secret de l'Espadon. Qui le détient se voit doté du pouvoir absolu. Et il semble que cette guerre se passe comme à l'insu de l'humanité, dans une arène située à l'écart. Nul, hors les protagonistes, ne connaît l'existence de ce conflit ni son enjeu. Pas de public. On a coupé le contact, on est tout entier dans le jeu. (Ce sera encore bien manifeste dans *S.O.S. Météores*, où Jacobs situe le combat pour le salut du monde dans l'ombre, notons au passage le thème récurrent du souterrain de la petite vie tranquille de la province française.)

Mais c'est aussi une guerre du futur, puisque la science et la technologie de pointe (du moins pour l'époque de la conception de l'ouvrage) occupent ici une place capitale. Le sort du monde dépend de l'Espadon, cette arme fabuleuse qui devient, aux mains des défenseurs du Bien, le glaive de la justice (car « espadon », s'il désigne un poisson, désignait aussi jadis une redoutable épée maniée à deux mains) ; or, l'Espadon est tout entier l'enfant de la tête du savant Mortimer. On voit dès lors pourquoi le scientifique prend le pas, chez Jacobs, sur le guerrier.

Beaucoup de savants dans cette œuvre, quelques bons et nombre de mauvais, de fous ou de corrompus, de sataniques. Aussi faut-il voir qu'au-delà du savoir dont il est détenteur, Mortimer incarne une morale de la science. Et remarquons que Jacobs poursuit par sa BD un but moral et pédagogique (ce qui serait impensable aujourd'hui puisque la morale humaniste s'est dissoute en un idéalisme humanitaire mou). La science manifestement fascine et inquiète Jacobs, et non seulement lui mais ses contemporains, et nous aussi aujourd'hui qui nous effrayons — mais brièvement n'est-ce pas, car penser est mauvais pour le bien-être — des progrès de la génétique, notamment en matière de clonage. Sa foi en la science, et son inquiétude quant à l'usage qu'on pourrait en faire, Jacobs les clame en deux discours de conclusion, l'un à la fin du *Rayon « U »*, l'autre à la fin de *La Marque Jaune*. Les voici, et avec eux s'achève ce parcours dans les visions d'Edgar Jacobs.

Déclaration finale du prince Nazca dans le *Rayon « U »*, alors qu'il vient de remettre au bon savant Marduk un plein coffret d'uranium : « Voici la Pierre de Vie et de Mort. Celui qui la possède devient l'égal de Dieu, Détenteur du Grand Secret... Mais prenez garde... Puncha Taloc est un Dieu redoutable !!! »

Et déclaration finale de Blake à la dernière image de *La Marque Jaune* : « Que la fin tragique du docteur Septimus serve d'avertissement à tous ceux qui tenteraient, à des fins criminelles, d'oublier que la science véritable est au service de l'Humanité, que son but est de travailler à l'avancement du progrès et non de servir la vanité, l'ambition ou la tyrannie d'un seul individu. Et qu'enfin, au-dessus de la Science, il y a l'Homme ! Cela dit, gentlemen, il est minuit : Joyeux Noël à tous !!! »

Le secret d'un « opéra »

Par M. Pierre LEBEDEL

Lorsque je lisais le journal *Tintin* au début des années cinquante, en particulier les aventures de Blake et Mortimer, j'étais à cent lieues d'imaginer que je rencontrerais un jour leur créateur : Edgar Pierre Jacobs.

Cela se produisit le 18 avril 1970. J'effectuais alors avec la complicité de mon confrère Michel Daubert — pour le compte du *Figaro* — une enquête sur « Le petit monde de la bande dessinée franco-belge ». Après avoir rencontré, selon les instructions de Greg, alors rédacteur en chef de *Tintin*, Hergé, Jacques Martin, mais aussi l'équipe de *Spirou*, Franquin, Peyo, Roba..., l'attaché de presse de l'époque aux éditions du Lombard, Jean-Paul Van Der Elst, nous réserve une surprise de taille : une visite à Edgar Pierre Jacobs au Bois des Pauvres, à Lasne, dans « le secteur français de la bataille de Waterloo ».

La conversation venait de s'engager avec madame Jacobs lorsque tout à coup la porte du salon s'ouvrit brusquement. Nous tournâmes la tête et retentit alors un tonitruant « Bonjour messieurs ! Comment allez-vous ? ». Tout ce que représentaient pour nous Mortimer, Blake et Olrik apparaissait en veste de tweed et nœud papillon. Comme une entrée sur la scène de l'opéra, l'artiste était devant nous.

Jusqu'en 1977, nous nous sommes revus plusieurs fois brièvement. Edgar Pierre Jacobs avait adapté — pendant ce laps de temps — *Le Rayon « U »* aux normes de l'édition d'aujourd'hui et la première partie des *Trois Formules du professeur Sato* venait enfin de voir le jour.

Or, en 1976, je fis la connaissance de Pierre Marchand, alors directeur du département jeunesse des éditions Gallimard. Il naviguait à travers une multitude de collections : « Folio junior », « Folio benjamin », « Mille soleils », « Midi soleils or », « Les mémoires de la mer ». Il avait aussi une autre passion, son jardin secret : les aventures de Blake et Mortimer, qui avaient enchanté son enfance. Il récitait par exemple par cœur la clique de *La Marque Jaune*.

Pierre me demanda de faire quelque chose avec Edgar. Mais quoi ?

De guerre lasse j'écrivis à Edgar en octobre 1978 pour lui proposer une collaboration avec Gallimard pour un ouvrage très important comportant des textes et des documents inédits ou peu connus. Un E. P. Jacobs par lui-même, en quelque sorte. Pierre m'avait dit : « Quand bien même je ne ferai qu'un seul livre ce serait avec Edgar Pierre Jacobs. » Nous nous revîmes donc le 25 octobre 1978 pour la première rencontre dans un restaurant près de Lasne. Il nous attendait en compagnie de son fidèle ami Evany (Eugène Van Nijverseel) lui-même peintre et dessinateur, qui fut le premier collaborateur d'Hergé dès 1928 au *Petit vingtième*, et après la guerre, directeur technique aux éditions du Lombard. Nous discutâmes longuement et Pierre fut soumis à un « interrogatoire » technique serré de la part d'Evany sur le format, le grammage de papier, la quadrichromie... Nous prîmes ensuite le chemin du Bois des Pauvres, où Edgar nous montra un aperçu de son grand œuvre. Pierre et moi reprenions le train pour Paris encore sous le charme d'un entretien passionnant et passionné.

L'aventure qui allait durer trois ans venait de commencer. Au départ, l'ouvrage devait comporter deux parties : l'une autobiographique écrite par Edgar et s'arrêtant à 1940 ; l'autre concernant la bande dessinée, sous forme d'entretiens.

Lorsque Edgar m'envoya ses premières notes, nous nous aperçûmes tous les deux que nous faisons fausse route et qu'il était plus judicieux qu'il aille jusqu'au bout de son autobiographie. Il avait commencé à la troisième personne. « Il fit son entrée dans le monde à Bruxelles, dans le vénérable quartier du Grand Sablon, à distance presque égale du Conservatoire et des musées d'Art ancien et moderne (hasard ou clin d'œil du destin ?). » Or je me souvenais comme lui de la chanson de Mistinguett : « Je suis née dans le Faubourg Saint-Denis. » Je lui suggérai donc d'employer le présent. Ce qu'il fit bien volontiers et l'autobiographie débuta ainsi : « Je suis né le 30 mars 1904, à l'époque des fiacres, des lampes à pétrole et des poêles à charbon. » Je me suis permis un autre rapprochement car il avait dans sa bibliothèque — qui a complètement disparu après sa mort ainsi qu'une grande partie de ses archives et les

ouvrages que ses consœurs et ses confrères lui avaient envoyés, volés sans doute — une autobiographie de Conan Doyle : *Ma vie aventureuse*, qui débutait ainsi : « Je suis né le 22 mai 1859, à Edimbourg¹, sur la Place de Picardie, ainsi nommée d'une colonie de Huguenots français venus jadis s'y établir. »

Un opéra de papier, le titre avait été trouvé rapidement, ne fut pas une entreprise facile à mener à son terme. Edgar et Evany firent la maquette : Evany contretypa tous les documents — dans sa baignoire qu'il avait transformé en studio photo au grand désespoir de son épouse car Edgar ne souhaitait pas qu'ils sortent de Belgique. Il y eut aussi de multiples corrections de la part de ce dernier qui tint à préciser : « que cet opuscule (ce modeste ouvrage ?) n'ambitionne en aucune façon l'adjectif de *Mémoires* ! Je ne suis pas écrivain et ne considère nullement ceci comme une œuvre littéraire. Ce sont, tout au plus, quelques pages (pleines de blancs) extraites d'un journal de souvenirs ayant essentiellement (uniquement ?) trait à l'état de dessinateur-scénariste de BD... Et la perplexité de l'auteur qui, arrivé au terme de ses pérégrinations professionnelles, se demande pourquoi et comment il en est arrivé là ! »

Il n'a voulu froisser personne — quelques piques par-ci par-là, et encore il faut lire entre les lignes. J'ai eu beaucoup de mal par exemple, à lui faire publier l'original et le dessin censuré d'un trait de crayon rouge par Hergé de la planche 16 (page 18) de l'album *L'Énigme de l'Atlantide*. En vérité, il a gommé tout ce qui pouvait prêter le flanc à la polémique avec certains de ses confrères et éditeurs. Il y a des choses sur sa vie privée : ses parents, son frère André qui sera tué en mai 1940, un clin d'œil à ses amis Jacques Laudy et Jacques Van Melkebeke, une politesse à Hergé qui lui téléphonait régulièrement pour savoir où en était l'avancement de ses mémoires.

Voici ce qu'il écrit le 23 juillet 1981 : « Nous avons réalisé un ouvrage cohérent, bien ordonné, doublé d'une documentation iconographique abondante, judicieusement sélectionnée et quasi inédite. Ce ne sont pas des "mémoires" mais un "flash", un envol du singulier cheminement qui m'a mené à la BD. C'est un récit agrémenté d'anecdotes, le tout abondamment illustré de croquis et de projet d'études... Toutes choses dont sont friands les aficionados de la BD. En somme "Les coulisses de l'exploit"... de la BD. »

1/ Arthur Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, traduction de Louis Labat, Paris, Albin Michel, Collection des maîtres de la littérature étrangère, 1932.

Il ajouta : « De même je me suis efforcé de minimiser les histoires de critiques, de crocs-en-jambe et autres petites vacheries qui ont jalonné ma carrière. Il m'a semblé, en effet, qu'il serait inélégant et peu fair-play de profiter de ce bouquin pour régler mes comptes avec les petits copains, alors que les principaux intéressés, moi compris, sommes tous en instance de départ imminent² ! »

Gallimard a fait traîner les choses. Il ne s'agissait plus d'un ouvrage de 256 pages mais de 190 pages, avec tout de même cinq cents documents à photograver. Tout s'accéléra à partir d'août 1981 et *Un opéra de papier* fut publié en décembre de la même année avec la troisième couverture du dessinateur Jacques Tardi. Edgar souhaitait vivement que ce soit l'auteur de *Brindavoine* et d'*Adèle Blanc-sec* qui la réalise. Le premier projet lui avait beaucoup plu mais en réalité il avait peur de la réaction des éditions du Lombard. Jacques Tardi en réalisa un second selon les directives d'Edgar mais ne se reconnut pas dans celui-ci. Le troisième fut un compromis boiteux qui ne donna satisfaction ni à l'un ni à l'autre mais les deux auteurs ne s'en tinrent pas rigueur, au contraire.

Edgar disparaît le 20 février 1987, Evany, le 29 janvier 1989 et Pierre, le 4 avril 2002.

À travers une exposition exceptionnelle le Centre belge de la bande dessinée lui a rendu hommage du 23 mars au 12 septembre 2004. Aujourd'hui c'est au tour de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Quel beau cadeau posthume pour celui à qui aura été accordé le rare privilège d'être, à la fois, l'auteur, l'interprète et le metteur en scène d'un singulier, mais bien passionnant opéra... de papier.

2/ « Lettre à Pierre Lebedel », *Le manuscrit E. P. Jacobs*, Bruxelles, Dexia/Fonds Mercator, 2004.

Edgar Pierre Jacobs, dramaturge de la couleur

Par M. Frédéric SOUMOIS

Le mérite de l'idée de cette intervention revient en totalité, mais à son insu, à Charles Dierick, le directeur artistique du Centre belge de la bande dessinée qui, en créant, il y a bientôt quinze ans, les trop brèves notices du musée de la bande dessinée, résuma le talent d'Edgar Pierre Jacobs en insistant non seulement sur la profondeur de ses intrigues, l'intensité de ses récits et la richesse incroyable de sa documentation, mais aussi sur l'utilisation toute particulière de la couleur et donc de la lumière dans ses histoires. Un usage singulier, que l'on ne peut s'empêcher de voir inspiré, peu ou prou, par le passé de chanteur lyrique de l'auteur, qui a vraisemblablement adapté les effets parfois grandiloquents des mises en scène de l'opéra d'avant-guerre, mais aussi par sa formation et sa pratique d'artiste peintre. Même si on s'en doute, ce n'est pas si simple... Merci donc à Charles Dierick, car c'est après avoir lu ses notices que j'ai relu les aventures de Blake et Mortimer en tentant de découvrir le secret de leurs couleurs.

On mesure en effet la différence de l'œuvre de Jacobs en consultant les œuvres publiées simultanément à la sienne dans le magazine *Tintin*, juste après la seconde guerre mondiale et l'avènement de la quadrichromie en bande dessinée. La ligne claire d'Hergé par exemple, à la mise en couleurs de laquelle Jacobs participa d'ailleurs activement, s'affirme comme uniquement composée d'à-plats de couleur enfermés dans un trait noir fermé autour de chaque forme, ce qu'on appelle généralement aujourd'hui la « ligne claire ». Le bleu du pull et le brun du pantalon de Tintin sont strictement délimités à l'intérieur de ce trait et ne subissent aucune variation d'intensité, aucun ombrage, aucun effet de profondeur de

champ, sauf de rares exceptions, par exemple dans *Le Lotus Bleu*, album au style un peu atypique. Ce style, éminemment clair et lisible, fera école et même florès, la toute grande majorité des bandes dessinées qui font l'âge d'or du genre entre 1946 et 1970 l'adoptant comme code graphique voire narratif.

Jacobs, lui, au même moment, adopte une gamme de couleurs tout à fait inhabituelle. Il marie les violets, les verts, les jaunes éclatants. Sans doute donne-t-il quelques migraines aux photograpeurs de l'époque, chargés de retranscrire l'effet de ses délicates mises en couleurs mélangeant gouache, écoline et aquarelle. Il est frappant à cet égard, d'observer, au fil des éditions et rééditions du *Secret de l'Espadon*, l'imprimerie tenter, souvent en vain, de reproduire le délicat trait tracé au crayon pastel par l'auteur. Encore cette gamme n'est-elle pas inventée de toutes pièces. L'épisode de l'entrée en bande dessinée de Jacobs est très connu : le magazine *Bravo* lui demande de finir en quelques planches un récit de *Flash Gordon* – *Guy l'Éclair* dont les dernières planches ne sont pas parvenues en Belgique à cause de l'interruption postale due à la guerre ou de la censure allemande (là, les versions varient), puis de recommencer un récit personnel, mais en adoptant l'esprit, les costumes et les rythmes d'Alex Raymond, l'auteur de *Flash Gordon*. Ce sera le *Rayon « U »*. Les études préparatoires de Jacobs montrent qu'il utilise déjà la multiplicité des couleurs et des mariages originaux de teintes pour caractériser les grades des armées de légende qu'il invente à la manière de Raymond, c'est-à-dire une science-fiction d'anticipation technologique qui utilise néanmoins le Moyen Âge comme référence graphique vestimentaire. Mais, outre cet aspect novateur, il utilise aussi les couleurs dominantes pour créer des ambiances particulières. Ainsi, assiste-t-on à des poursuites dans des forêts rouge vif ou turquoise, voit-on des héros à la toison rousse (une première, mais cela annonce déjà Mortimer), des dinosaures et des ptérodactyles d'un violet éclatant, contrastant avec l'image d'Épinal que l'on s'en fait d'ordinaire. Seule la douce et virgine Sylvia apparaît-elle en bleu roi, il est vrai une couleur mariale, féminine, puisque Jacobs en parera aussi, des années plus tard, la fille du seigneur Guy de la Roche. Et déjà, en tout cas dans la version modernisée de l'album, voit-on apparaître des textes récitatifs, descriptifs, si abondants chez Jacobs (au point que ses détracteurs le raillent pour cette caractéristique) non pas sur fond blanc ou jaune, comme c'est l'usage parmi ses confrères, mais en mauve...

C'est dire que cette palette est celle qu'il conserve dès qu'il peut créer « sa » série dans le tout nouveau journal *Tintin*, publié en 1946. On sait que Jacobs voulait se tourner vers l'Histoire, mais que

Hergé jugeant le créneau surencombré, il dut s'orienter vers la période contemporaine et vers la science-fiction, puisque avec *Le Secret de l'Espadon*, il nous raconte une troisième guerre mondiale survenant fin des années quarante... Et déjà la question des récitatifs s'impose, puisque toute l'aventure s'ouvre par un tel texte dans un superbe mauve, histoire de déconcerter le lecteur. À noter que ce n'était pas le cas en 1946, mais seulement en 1950, à la parution de l'album. Outre le traditionnel et sage jaune, Jacobs choisit aussi le rose, le vert... Ces couleurs signifiaient-elles qu'un autre récitant prenait la parole, qu'un autre état d'esprit les gouvernait, à l'instar de la modification de la forme des bulles en nuage quand elles figurent ce qu'un personnage pense au lieu de le dire à voix haute ? À l'examen, il ne s'agit pas de cela mais d'un pur choix graphique, Jacobs choisissant une couleur complémentaire à celle qui domine la planche, ceci pour en assurer le contraste, tout en n'envahissant pas la page de blanc, réservé aux seuls dialogues...

D'emblée, la manière de Jacobs s'impose avec l'épisode de l'assassinat de l'espion des forces alliées à Lhassa, c'est Olrik qui s'en charge, huitième page, premier meurtre ! Le moins que l'on puisse dire est que le personnage est planté. Toute la case est tapissée de rouge sang, sol et murs (I, page 8). L'emploi de cases monochromes ou quasi monochromes pour puissamment évoquer une atmosphère ou une ambiance sera une des marques de fabrique de l'auteur, peut-être un des ingrédients fondamentaux de son style si particulier... Rien d'étonnant à cela, quand on l'écoute expliquer à Claude Le Gallo¹ comment il voyait changer le grenier familial où il jouait enfant : « Vers les quatre ou cinq heures, l'éclairage changeait. Alors, sans que je sache pourquoi, l'endroit se transformait. Les recoins obscurs se peuplaient de formes indistinctes, les objets les plus familiers prenaient un aspect inquiétant, l'atmosphère devenait plus lourde, l'acoustique même paraissait modifiée. Tout devenait étrange et hostile. » D'où, sans doute, l'emploi, sans excès, de la couleur comme moyen narratif et expressionniste et ses fameuses cases monochromes ou quasi monochromes. De même, l'aube du désastre qui voit brûler les capitales occidentales est-elle violette, le jaune des trajectoires de fusée s'y détachant avec plus de vigueur.

Mais Jacobs utilise aussi la couleur en combinaison avec d'autres procédés, comme l'utilisation du champ/contrechamp avec le jour/contre-jour dans la scène où un camion s'échappe du poste fortifié d'Hussein (I, page 29). Notons au passage que les chars

1/ Claude Le Gallo, *Le monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1984, page 148. L'entretien date de 1968.

ennemis sont peints dans un violet étonnant (I, page 32)... La couleur peut aussi subir des modifications selon l'état d'esprit des personnages. Ainsi, la prison de Mortimer est-elle beige clair quand le conflit s'apaise, le professeur faisant semblant de céder à la menace (II, page 31) avant de tourner à l'orange quand la tension monte (II, page 33), puis de virer au rouge en plein orage et combat à mort avec le fourbe Li (II, page 46). L'auteur utilise aussi la pénombre pour certains effets. Pour rendre la panique et la claustrophobie dans un sous-marin en péril, il choisit la technique de l'ombre chinoise, idéale avec la faible clarté des lampes de secours et des générateurs à l'agonie (II, page 55)... Le rouge et le pourpre sont toujours les marques du danger, comme ceux qui tapissent les murs du tunnel reliant la base secrète au continent ou la couleur des crabes mortels qui tapissent un gouffre. Mais une même couleur peut être ambivalente. Ainsi, le vert pétant, combiné au jaune moutarde, est celle choisie pour figurer les turbo-alternateurs de la base alliée, mais le vert mâtiné de gris est celui du gaz mortel employé par l'ennemi (III, 42). Quant à l'Espadon, qui assure à lui seul le retour au monde libre, sera-t-on surpris de voir qu'il agit dans une aurore délicate aux doigts de rose, métaphore d'une nouvelle aube ?

Il reste qu'à ce stade, l'emploi de la couleur comme élément dramaturgique reste mesuré, rare. Ainsi, dans tout le cycle fameux du secret de la pyramide, outre des textes narratifs en mauve, rose et bleu, on ne peut relever que quelques indices. D'abord, cette étonnante scène de musée, entièrement dans la pénombre, où un seul rai de lumière jaune, fantomatique, agit, telle une poursuite sur une scène de théâtre, pour mener le lecteur exactement là où l'auteur veut qu'il aille, rendant haletante une banale visite des collections du musée du Caire (I, page 16 *sqq*). Ensuite l'emploi de la couleur permet de peindre avec luxuriance l'intérieur de la boutique d'antiquaire de Youssef Khadem, remplie de faux kilims et autres sarcophages pour touristes (I, page 29). Certes, une fois entrés dans les entrailles du repère, le rouge se fait logiquement dominant : toujours la menace, toujours la violence (I, page 32 *sqq*). Mais c'est surtout dans le final stupéfiant et flamboyant de cette histoire que la couleur va donner son souffle : le granit rose qui tapisse les murs de la chambre d'Horus donne aux dernières pages de l'album les reflets rougeâtres de la tragédie tandis que brille en contraste l'or des richesses à jamais enfouies, mises à l'abri de la folie des hommes, prêts à tout pour accaparer le trésor d'un pharaon disparu (I, page 36 *sqq*). Pour établir le lien avec l'intérieur de la pauvre mesure du cheik Razek, où les destins se lient et se délient, Jacobs utilise d'ailleurs exactement la même couleur.

Avec *La Marque Jaune*, considéré par de nombreux Jacobsiens comme le chef-d'œuvre de l'auteur, Edgar Pierre Jacobs va franchir une autre étape, utilisant pour la première fois des images totalement monochromes. À l'époque — car le procédé sera largement emprunté —, c'est une innovation dans la bande dessinée. Jacobs avait finalement la même démarche que l'aura en 1963 Jean Giono, réalisant lui-même l'adaptation cinématographique de son roman *Un roi sans divertissement* où le film, quoique tourné en quadrichromie, est entièrement en noir et blanc, sauf la couleur rouge sang qui est utilisée pour figurer l'immersion de la violence et du meurtre. Pour cette histoire d'un assassin par ennui, Giono justifie ainsi son emploi de la couleur : « C'est seulement dans le cas où elle a un rôle dramatique à jouer que la couleur au cinéma a sa raison d'être². » Jacobs choisit donc de raconter l'essentiel du récit dans la pénombre ou la nuit. Il y rajoute le célèbre brouillard londonien, pour faire bonne mesure, transcrit dans le dessin par de fines hachures qui rendent parfaitement l'ouate qui atténue et affaiblit les couleurs et les sons... L'album s'ouvre d'ailleurs sur une scène de nuit, où seul un trait de lumière jaune nous permet de distinguer les gardes de Wakefield Tower. Le rouge est utilisé comme une lueur dans la nuit, comme dans la cabine du conducteur de l'express qui emmène Septimus et Blake loin de Londres (planche 18) ou dans le salon de Park Lane, où seules quelques braises laissent entrevoir les souvenirs de Blake et Mortimer, les rendant plus menaçants pour *La Marque Jaune* (planche 23). Les pages, quasi noires, de la poursuite dans Londres sont entrées dans la légende à cause de cet emploi si particulier de la lumière... Quant au laboratoire de Septimus, ses murs sont assez logiquement rougeâtres pour exprimer la menace et l'angoisse.

Dans *L'Énigme de l'Atlantide*, Jacobs utilise à nouveau la technique des ombres chinoises pour rendre l'angoisse lors du vol dans la villa Quinta do Pico qu'occupe Mortimer. Les récitatifs sont en mauve ou en rose, mais dans la grotte immense, ils deviendront orange, magenta ou saumon selon la tonalité majeure de la page, toujours avec cette volonté d'éviter trop de blanc, ce qui déséquilibrerait la dominante de la planche. L'orange est également utilisé pour rendre la chaleur des eaux souterraines, comme si elles étaient rouillées par le passage dans un chauffe-eau géant... Pour évoquer l'inquiétude et le malaise des explorateurs, la traversée de la forêt préhistorique enterrée sous terre se fait sous un ciel uniformément rouge, comme ceux qu'évoquent les récits moyenâgeux quand ils décrivent

2/ Jean Giono, « Écriture et cinéma », *Œuvres cinématographiques*, Tome 1, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma 1980.

l'Apocalypse... À noter, planche 16, une fameuse case quasi abstraite, en vision subjective — nous voyons ce que voit le héros, au moment de perdre connaissance, contrairement aux autres cases, où nous voyons le héros — composée de boules jaunes et de filets divergents noirs, image qui remplaça, je crois, une image originale plus violente encore et censurée dans le journal *Tintin*.

S.O.S Météores est comme un régal. Jacobs utilise la couleur comme jamais. « Bon dieu M'sieu, c'est l'enfer », dit le brave chauffeur de taxi entraîné malgré lui dans cette histoire aux côtés du professeur Mortimer. Pourtant, ici, l'enfer, celui du blockhaus de Miloch (page 62) est vert, d'un vert nauséeux qui préfigure la mort et la putréfaction. Le rouge, quant à lui, est réservé à l'émotion forte. Pour la Tour Eiffel, menacée, en couverture ou pour une rafale de mitrailleuse à travers une porte. Toute la case devient rouge sombre (page 43) ! Quant à l'orange, inquiétant, il est utilisé pour les nombreuses scènes de brouillard. Ainsi voit-on soudain une case un peu surréaliste d'un molosse courant, dans une case uniformément orange, hormis un sol violet. Quant aux récitatifs, Jacobs utilise la règle du contraste : quand la dominante de la page est orange, ils sont bleus, quand la page est bleue, ils sont orange. Jacobs fait évoluer encore sa technique pour les scènes de nuit sous la neige, dont il parvient à rendre la scintillance particulière en utilisant des dégradés de bleu. Symboliquement, le retour à des couleurs et à une lumière normales signifie la fin de l'histoire et le triomphe des héros...

Cette utilisation symbolique de la couleur va perdurer dans l'épisode le plus étrange des aventures de Blake et Mortimer, *Le Piège Diabolique*. Car à chaque époque (évoquée, on le sait grâce à la collaboration ponctuelle de confrères dessinateurs), correspond une couleur. Ainsi, le passé préhistorique est-il plutôt orange, le futur irradié et vitrifié par l'atome est-il plutôt vert. Quant au rouge, il reste le signe du danger ou de la menace, quelle que soit l'époque. Ainsi les ptéranodons sont-ils rouges, comme la crypte moyenâgeuse, la tunique du seigneur Guy de la Roche (contrairement à sa fille qui est dans un bleu très marial), la cagoule de Jacques Bonhomme, l'homme qui balade la tête de ses ennemis au bout d'une pique, la tunique du traître Krishma. Quant au jaune, il symbolise le bon, le bien solaire, comme Focas, le personnage qui tente de mener une révolte contre l'oppression. La symbolique de la couleur est d'ailleurs la clé du retour de Mortimer. Manette rouge, négative et sabotée, sans mesure pour voyager dans le temps, manette jaune, délicate, imparfaite, qu'il faut apprendre, dont il faut polir l'usage pour la maîtriser. Le rouge de la menace est au centre de la boule du chronoscaphe, rouge passé, rouge futur, seul le

présent est le blanc équilibre, en écho à l'introduction de l'histoire où le capitaine Blake, masque de Jacobs, nous dit que « le bon vieux temps est sans doute le temps présent ». Quant au violet que le professeur traverse au-delà du rouge, avec les pourpres et les mauves, il lui remplit l'esprit « d'images terrifiantes ». Enfin, quand l'arme secrète du futur, une espèce de masse informe rouge et noire qui absorbe tout, le poursuit dans les souterrains de la cité interdite, seul un rougeoiement signale parfois la menace qui continue à progresser derrière les fuyards...

Même les scaphandres de Mortimer sont symboliques. Quand il voyage et subit passivement, ils sont blancs ou clairs, quand il décide de prendre son avenir (ou plutôt son retour au passé) en main, il devient rouge, plus actif et agressif. Finalement, la couleur est presque le code caché de ce récit, étonnant huis clos à un seul personnage, qui voyage sans quitter le même lieu unique.

Dans *L'Affaire du collier*, on peut épingler un étonnant emploi de la couleur où, dans un seul strip, soit un ensemble de trois cases présentées horizontalement, le joaillier Duranton est assiégé au centre, tandis que ses assaillants se pressent dans la case de gauche et ses sauveteurs dans celle de droite. Les assaillants sont brun-rouge, tandis que Duranton, comme les murs, le sol, ses vêtements sont dans les verts... de peur. Tandis que ses libérateurs sont également en brun, mais plus clair, mâtiné d'orange et de jaune, couleur de la lumière, de la délivrance. Enfermé plus tard dans son puisard, Duranton y est également figuré en vert. La poursuite du joaillier dans Paris verra plusieurs cases complètement rouges afin d'en accentuer le côté dramatique, même le texte est dans cette teinte. En dehors de ces cases rouges, cette partie est faite de brun et de gris qui rendent bien la pénombre, cette heure entre chien et loup, sous une pluie fine mais grasse, des conditions de visibilité qui rendent la filature davantage malaisée dans les embouteillages de la capitale française.

Dans le dernier épisode qu'il nous a laissé, Jacobs ne change pas ses codes. Le dragon Ryu ne peut être que rouge comme le soleil levant. Quant au samouraï-robot, il change de couleur selon ses humeurs. En colère, il est rouge, puis violet et gris-vert à mesure qu'il s'apaise, il est vert ou bleu en action normale. Si le nombre de cases monochromes est en nette diminution, il serait faux de croire que Jacobs néglige la couleur comme élément narratif. Ainsi, cette fameuse poubelle utilisée un moment comme arme de jet par le professeur Mortimer — je dis « fameuse », car, selon la légende jacobsonienne, l'auteur retarda de plusieurs mois la publication de son histoire afin d'obtenir un document probant qui atteste de la couleur dudit accessoire — est-elle grise dans une première case purement

descriptive, bleu foncé en premier plan et en contre-jour, rouge quand Mortimer fait volte-face à l'aide de la poubelle et bronze lors d'un second contre-jour où l'ustensile est passé au second plan (planche 10).

Si l'on peut en conclure que l'emploi des couleurs par Edgar Pierre Jacobs ne fait pas totale innovation en ce qu'il respecte assez globalement les codes occidentaux du symbolisme de la couleur (rouge sang, blanc pur, jaune solaire), il faut constater que son emploi d'une couleur dominante dans une case ou une planche entière afin de parvenir à des effets stylistiques précis est innovateur, fréquent et, j'ose le dire, très réussi. Selon moi, cela fait partie des secrets de l'originalité du créateur parmi les auteurs de bandes dessinées, dont on peut trouver la source dans sa pratique de la peinture ou de l'opéra. Peut-être a-t-il été influencé par la lecture de Wells, qui émaillait ses récits de *La Guerre des mondes* de nombreuses indications de couleurs ?

Bien entendu, Jacobs ne se déplaçait pas partout où ses personnages se rendaient. S'il a repéré le décor de *S.O.S Météores* et le Londres de *La Marque Jaune*, il n'a jamais mis les pieds en Égypte, ni en Iran. Pourtant, c'est par ces mots qu'un voyageur, François Balsan, qui avait écrit la description sur laquelle s'était basé Jacobs, saluait son évocation du détroit d'Ormuz dans *Le Secret de l'Espadon* : « C'est incroyable de voir comment, sans avoir connu ces lieux, vous en avez en quelques coups de crayon ou même de pinceau silhouetté le caractère étrange et évoqué les couleurs naturelles. [...] Vous pouvez vous laisser aller sans crainte. [...] Vous ne dépasserez pas ce que cette côte cuisante, tantôt ocre, tantôt grisaille, invente de rocheuses démenches. Des bouts de palmeraie à quelques mètres des vagues, au pied de mastodontes de pierre, apparaissent parfois, et paraissent anormales³. »

Auteur-repreneur : profession de foi et d'avenir

Par M. Yves SENTÉ

En ce jour heureux où l'Académie royale de langue et de littérature françaises ouvre une séance publique consacrée à Edgar Pierre Jacobs, je ne peux, en tant qu'amoureux de la bande dessinée en général et de l'œuvre du père de Blake et Mortimer en particulier, je ne peux, disais-je, que me réjouir doublement !

Me réjouir et... m'inquiéter un peu de l'accueil qui sera réservé à mon intervention au sein de cet éminent rassemblement de spécialistes de l'œuvre jacobsonienne. En effet, j'ai rencontré beaucoup de connaisseurs pointus au cours des dernières années et plus je les ai entendus me parler avec tant de pertinence de mille et un détails de la vie et du travail du maître du Bois des Pauvres, plus ma conviction s'ancrait que je ne pouvais définitivement pas prétendre être un des leurs.

Ce n'est qu'un « auteur-repreneur » qui vous parle aujourd'hui et comme je me dis que cette définition de fonction est aussi nouvelle qu'elle est en voie de développement, je me propose de tenter de vous en préciser aujourd'hui l'origine et le sens, au regard de mon expérience personnelle. Le titre de ma lecture pourrait donc être le suivant : *Auteur-repreneur : profession de foi et d'avenir.*

Ainsi qu'il fallait vous y attendre en invitant un scénariste, mon exposé commence par une « belle histoire »...

Nous sommes le 6 décembre 1970 au petit matin. Je piétine d'impatience devant la porte du salon de la maison familiale car je vais découvrir avec mon frère et ma sœur ce que le Grand Saint Nicolas nous a apporté. Lumière ! Je me souviens qu'au milieu des autres

jouets, mon regard a immédiatement accroché une image rectangulaire posée en hauteur contre le dossier d'un fauteuil. Je ne savais pas encore qu'il s'agissait d'un livre. Il y avait un ciel bleu et une girafe. Il y avait aussi une vieille voiture bizarre qui roulait vers moi avec un petit garçon noir assis à côté du chauffeur de même qu'un petit chien blanc. Je ne savais pas encore que je venais de recevoir *Tintin au Congo* et que ce cadeau aurait tellement d'influence sur moi, sur mes envies et sur mes choix de vie futurs...

Pour être franc, la première influence fut plutôt néfaste car le cadeau transforma rapidement le petit analphabète que j'étais encore en une sorte de dictateur miniature. Chaque adulte qui entra chez mes parents avait dorénavant un tribut à payer : il fallait lire intégralement *Tintin au Congo* au petit dernier.

Conséquence positive de cette situation, cette contrainte m'encouragea à apprendre à lire au plus tôt, afin de ne plus jamais dépendre de ces piètres narrateurs qui ne parlaient pas avec la vraie voix des personnages.

En attendant, Noël arriva. Puis ce fut janvier et mon anniversaire. Presque coup sur coup, deux nouvelles illustrations rectangulaires apparurent et ma fascination première se mua littéralement en une sorte d'idée fixe à laquelle nous sommes évidemment des millions à nous être rendus sans conditions : il fallait que je lise tous les albums de Tintin le plus vite possible ! Il le fallait !

Je consacrai donc les années qui suivirent à cette mission de survie. Anniversaires, fêtes de fin d'année, chantage à la réussite scolaire en période d'examens, écumage des bibliothèques communales et paroissiales... Tout était bon, pourvu qu'un album de Tintin encore inconnu soit dans mon viseur !

Et puis vint le jour du premier drame qui, je vous rassure, va nous rapprocher du cœur de mon exposé. Je parle du jour où je me suis rendu compte en retournant mon *Vol 714 pour Sidney* que j'avais lu tous les Tintin ! Tous ! Mais quelle horreur ! Qu'est-ce qu'ils fabriquent ces Messieurs Hergé et Casterman ? Ils me donnent un ami et maintenant ils me le retirent ? Mais ils n'ont pas le droit !

Comme s'ils avaient entendu ma détresse, Messieurs Hergé et Casterman ont remis un nouvel album de Tintin dans la vitrine de la librairie au coin de chez mes parents pour mes douze ans, l'année suivante. Mais Tintin portait des jeans et n'arrivait plus en train à Moulinsart... Que se passait-il donc ?

L'année précédente, j'avais dû trouver un moyen pour calmer ma frustration et j'avais emprunté à la bibliothèque un album plus

grand intitulé *La Marque Jaune*. Intrigante image tellement différente des couvertures de mes Tintin... Et puis ces deux personnages qui avaient l'âge de mon père... Et ces textes qui n'en finissaient pas... Mais bon, je me suis lancé !

J'avais déjà ressenti une peur bleue quand Rascar Capac s'était introduit dans la chambre de Tintin mais je peux vous assurer que ma frayeur au moment où la Marque Jaune pénétrait dans l'appartement du 99 bis Park Lane n'a rien eu à lui envier en terme de puissance...

Ensuite, qu'est-ce qu'il fût grisant de piloter un Espadon ! Quelle émotion de pénétrer derrière mes deux héros dans la Chambre d'Horus ! Quel sentiment fantastique au sens plein du terme que de découvrir l'Atlantide et de voir ces fabuleux engins partir vers le cosmos ! Comme c'était déstabilisant de découvrir la puissance meurtrière de la nature déchaînée dans *S.O.S. Météores* ! Quelle excitation d'actionner les commandes du Chronoscaphe et quelle angoisse de découvrir le futur que pourrait nous réserver la folie guerrière des hommes ! Qu'il était effrayant de se balader dans les catacombes de Paris ou de croiser en plein ciel un Riu fonçant sur mon chasseur japonais !...

Et arriva naturellement le jour du second drame.

Comment ? Il n'y a pas d'autres albums de Blake et Mortimer ? ! Mais il est encore plus paresseux que Monsieur Hergé, ce Monsieur Jacobs ! En plus, il m'abandonne au milieu d'une histoire ! Non, mais... C'est injuste ! Tintin, le capitaine Haddock, le professeur Mortimer et le capitaine Blake sont MES amis ! Comment peuvent-ils me trahir après toutes ces années d'amitié, de complicité et de fidélité ?...

Les années ont passé et j'ai fini par comprendre beaucoup de ces choses que l'enfance n'avait pas voulu voir. Ce n'est pas pour autant que je les avais acceptées...

En mars 1983, la nouvelle est tombée en provoquant chez le jeune homme de dix-huit ans que j'étais devenu, une émotion d'une profondeur insoupçonnée : Monsieur Hergé était mort. J'avais appris depuis longtemps que Monsieur Casterman n'existait pas réellement et qu'il n'y avait donc plus rien à faire. Il n'y aurait plus jamais de Tintin. En même temps que celui de l'homme, je venais surtout d'apprendre le décès d'un espoir et ça, ce fut évidemment le plus terrible à encaisser.

Quelques années plus tard, ce fut au tour de Monsieur Jacobs de nous quitter. Sans doute, ne connaîtrais-je jamais la fin des *Trois Formules du professeur Sato*. Une vie de frustration s'annonçait...

Combien de fois n'ai-je pas rêvé par la suite que je découvrais un album inédit de ces personnages. Au milieu de ces nuits, je tenais réellement ces albums en main. De temps à autres, j'ai même pu en apercevoir une planche. Mais je me réveillais toujours trop tôt pour pouvoir la lire. Depuis, j'ai appris que j'étais loin d'être le seul à faire ce type de rêves.

La vie a suivi son cours avec son lot de petits hasards. La chance accompagnée d'une farouche volonté de convaincre mes futurs employeurs m'ont permis d'entrer aux éditions du Lombard en 1991 en qualité de rédacteur en chef. Chez l'éditeur du journal *Tintin* (déjà disparu à cette époque)! Celui qui a vu naître les aventures de Blake et Mortimer! La vie fait parfois des cadeaux somptueux.

Rapidement, j'ai donc pu découvrir les coulisses du rêve et tous les « qui », les « quoi », les « comment » et les « pourquoi » qui président à la naissance d'une bande dessinée avant qu'elle n'arrive dans la vitrine du fameux libraire situé au coin de la rue où habitent mes parents.

Deux années durant, j'ai eu la chance de côtoyer Bob De Moor. Tous les jeudis midis, après notre réunion de comité éditorial, nous déjeunions avec le scénariste et écrivain André-Paul Duchâteau. J'ai eu de la peine d'apprendre à quel point Bob avait souffert des critiques qui avaient suivi la parution tant attendue de la fin des *Trois Formules du professeur Sato*, album qu'il avait réalisé en hommage à son ami Edgar sous de trop fortes pressions éditoriales.

De là où je me trouvais, j'ai également pu assister à la relance de la série par Jean Van Hamme et Ted Benoît en 1996. Ces auteurs-repreneurs (ça y est, le mot est lâché!) ayant bénéficié de bien meilleures conditions de travail que notre ami Bob, leur album *L'Affaire Francis Blake* reçut un excellent accueil du public. Et alors que les éternels « puristes » criaient déjà à qui voulaient les entendre que Jacobs devait se retourner dans sa tombe, je suis rentré chez moi, le précieux ouvrage sous le bras. Comme vingt ans auparavant, j'ai attendu le soir pour l'emmener dans mon lit. Et là, le miracle s'est produit!

J'ai oublié Jacobs, Bob De Moor, Jean Van Hamme et Ted Benoît. Le professeur et le capitaine étaient là, évoluant dans un décor écossais sous mes yeux ravis, et c'était la seule chose qui comptait pour le « petit lecteur » que je redevenais. Ils n'avaient pas perdu leurs bonnes habitudes, même celles devenues « politiquement incorrectes » depuis quelques années. Les deux compères aimaient

toujours bavarder tranquillement au coin du feu de leur salon, sous le regard inquiétant d'un masque funéraire ramené d'Égypte, en sirotant sherry et whisky tout en fumant le même tabac. L'avenir de leur foie et de leurs poumons était bien moins important que celui du monde et j'éprouvais le bonheur rare de retrouver deux vieux amis. Merci, messieurs les « repreneurs ».

Quelques années plus tard, un concours de circonstances m'a amené à écrire deux pages « à la manière de Blake et Mortimer » en vue de rechercher un éventuel assistant pour Ted Benoît. L'assistant n'a pu être déniché et le temps qui passa me donna l'irrépressible envie de ME raconter ce qui aurait pu arriver à nos deux héros avant et après ces deux « pages test ». Soir après soir, encouragé et désinhibé par la merveilleuse lecture de *L'Affaire Francis Blake*, je me suis enivré à créer le récit que j'avais approché dans mes rêves sans jamais parvenir à le lire. Au bout de quelques semaines, j'avais sous les yeux le synopsis complet de ce qui allait devenir *La Machination Voronov*. À ce moment, je ne savais toujours pas que cette aventure allait avoir d'autres lecteurs que moi.

Peu de temps après, l'éditeur fit savoir qu'il avait l'intention de constituer une seconde équipe de repreneurs afin que chacun puisse travailler à son rythme sans que la régularité des parutions réclamée par le public ne souffre de la maniaquerie professionnelle des auteurs. J'ai alors décidé d'envoyer anonymement mon synopsis et... l'incroyable s'est produit : il a été retenu. Mieux, il a réussi à convaincre André Juillard dont la superbe ligne claire n'attendait que cette occasion pour révéler une nouvelle facette de son insondable potentiel.

Après des mois de travail, l'album est sorti des rotatives. Il y avait beaucoup d'exemplaires... et ce n'est vraiment qu'à ce moment-là que j'ai réalisé l'ampleur du défi. Tous ces gens qui allaient lire mon récit n'avaient certainement pas fait les mêmes rêves que moi durant leur enfance. Leur attente de plaisir allait-elle être satisfaite ? Je commençais à me rendre compte qu'il n'allait peut-être pas être si simple d'assumer le rôle d'auteur-repreneur dans la partie « service après-vente » de la fonction...

Ce fut le temps de mes premières rencontres avec la presse. Je découvrais qu'il y avait les journalistes « pour la reprise » et les journalistes « contre la reprise ». On a beau tenter de se préparer aux critiques, il est évident que les négatives ne font pas plaisir. Quand vous avez passé tant de temps sur votre travail dans le seul but de ne pas décevoir, les phrases lapidaires font mal quand elles sont exposées au grand public. Mais c'est la règle du jeu et je devais l'accepter.

Par contre, il était exclu que je ne mette pas les points sur les « i » par rapport à certaines questions récurrentes. « Monsieur Sente, qu'est-ce que cela vous fait de réaliser du Jacobs ? » Réponse immédiate : « Excusez-moi mais nous ne réalisons pas du Jacobs. Nous réalisons du Blake et Mortimer. Personne au monde ne peut et ne pourra “faire du Jacobs”. C’est “biologiquement impossible”. » « Soit. Mais, au moins êtes-vous fier de poursuivre l’œuvre du Maître ? » Nouvelle réponse immédiate : « Nous ne poursuivons pas l’œuvre d’Edgar Pierre Jacobs. Son œuvre en bande dessinée commence avec son propre travail de reprise de la série *Flash Gordon* et se termine avec les crayonnés des planches du second volume des *Trois Formules du professeur Sato*. Personne ne pourra jamais rien ajouter à cette œuvre personnelle. Personne ne pourra jamais rien en extraire. En ce sens, les nouvelles planches réalisées ne font évidemment pas partie de l’œuvre de Jacobs. Par contre, elles font partie des nouvelles aventures de Blake et Mortimer et cela nous en sommes tous extrêmement fiers et heureux. »

Je ne joue pas sur les mots. Je tente simplement de rappeler et de préciser le sens des mots.

Face à la moue dubitative de certains interlocuteurs, je me suis rendu compte que mon explication n’était peut-être pas suffisamment claire. C’est la raison pour laquelle j’ai décidé de profiter de ma présence parmi vous pour clarifier l’origine et le sens du terme « auteur-repreneur ».

Pour ce qui concerne l’origine, vous l’aurez compris à travers mon long préambule, on ne devient pas auteur-repreneur par contrat. On le devient par amitié pour des personnages et par passion pour la série de leurs aventures. C’est dans l’inconscient de l’enfant-lecteur qui arrive au bout de son rêve en lisant le dernier album de sa série fétiche que naît le futur auteur-repreneur. C’est dans la frustration de ne plus avoir de nouveautés à se mettre sous l’œil que l’enfant va lire et relire maintes fois chaque album paru et que les codes narratifs spécifiques à la série en question vont petit à petit se révéler, imposer leur évidence. Qu’il devienne scénariste ou dessinateur, le futur repreneur va littéralement « imprimer » ces codes au fin fond de son inconscient... en attendant de les faire ressurgir comme autant de garde-fous lorsqu’il se lancera dans sa propre création. Quand on parle de « repreneur », on parle en fait de « repreneur de codes », rien de plus. Loin de l’esprit des auteurs-repreneurs l’idée de s’approprier la moindre parcelle de l’œuvre de Jacobs.

Du point de vue du sens, l’explication peut paraître plus ardue. Au-delà du pur plaisir ludique, reprendre les aventures des héros de son enfance correspond certainement à une sorte d’acte thérapeutique

qui vient en réponse à un manque du lointain passé. Et le succès des reprises des aventures de Blake et Mortimer est certainement lié au fait que les enfants qui ont connu ce manque furent très nombreux au cours des dernières décennies. Si en se « soignant », les auteurs-repreneurs aident d'autres enfants devenus grands à se soigner, tout en se faisant plaisir également, n'est-ce pas merveilleux ? Par ailleurs, si le succès des nouvelles aventures de Blake et Mortimer permet à de nouveaux enfants de redécouvrir les albums de Jacobs, n'est-ce pas le plus grand service que l'on puisse rendre à l'œuvre du Maître ? André Franquin, le saint patron des auteurs-repreneurs n'a-t-il pas offert aux Spirou de Rob-Vel et de Jijé une nouvelle et durable longévité pour le plus grand bonheur de centaines de milliers de gamins ? À mes yeux, c'est là que se situe le fondement du sens qu'il faut attribuer à l'acte de reprise.

Au sein de la profession des auteurs de bande dessinée, il faut cependant reconnaître que le terme « repreneur » véhicule toujours une consonance quelque peu honteuse. Il est vrai que le mot ne met pas en valeur tout le bonheur induit tant en aval qu'en amont par la pratique de cette profession en pleine expansion naturelle.

Que faire par rapport à cette forme de légère injustice ? Une simple suggestion me vient pour conclure cette lecture : et si, à partir d'aujourd'hui, on oubliait l'expression d'auteur-repreneur au profit de celle, plus jolie à mon sens, de « prolongateur de rêves » ?

Je pense à mes rêves d'enfants, bien sûr. Mais je pense aussi à vos rêves. Les satisfaire en partie est notre vœu le plus cher à Jean Van Hamme, Ted Benoît, André Juillard et moi-même.

Longue vie à la mémoire d'Edgar Pierre Jacobs. Longue vie à Blake et Mortimer.

Question de silhouette

Par M. Charles DIERICK

En juillet-août 1986, la revue de cinéma *Positif* publia un dossier spécial « Cinéma et BD », consacré aux liens entre ces deux disciplines artistiques. À la page 79, un article signé par Sylvain Bouyer et intitulé *La Marque Jaune enfin démasquée?* attire l'attention sur la ressemblance frappante entre « l'étonnante silhouette romantique » du personnage principal de *House of Wax* (*L'Homme au masque de cire*¹) et celle du colonel Olrik dans le rôle de la Marque Jaune. Jacobs se serait laissé influencer par de Toth, le réalisateur du film ! Certain de son fait, Bouyer n'accorde tout simplement aucun crédit à l'affirmation de Jacobs selon laquelle la Marque Jaune porte le costume qu'il « arborait au temps de sa jeunesse² ».

Sylvain Bouyer amplifie l'importance et les conséquences de sa « découverte » dans un second article, *Jacobs, collecteur de goûts*, un des textes du dossier « Cinéma et bande dessinée » publié par la revue *CinémAction* dans son numéro hors-série de l'été 1990³. À la recherche des sources de Jacobs, Bouyer y confond, notamment, sources littéraires et sources cinématographiques, pour arriver à la conclusion que Jacobs est « plus simplement un bon ouvrier du rêve » qu'un artiste créateur et original. Pour lui, Jacobs « n'a pas créé les matériaux dont il se sert », au contraire, « il a collecté et

1/ Un film en 3D et couleurs d'André de Toth, datant de 1953.

2/ Claude Le Gallo, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 1984, p. 104, et cité par Bouyer.

3/ Aux pages 222-26.

importé en masse les poncifs d'une mythologie populaire... », et son œuvre n'est donc qu'un « travail de la colle et du montage [...] où la bande dessinée se reconnaît, *malgré lui*⁴ ».

Reprenons un instant la chronologie des faits :

- début août 1952 : Edgar Pierre Jacobs est en repérage à Londres⁵. Il prépare une nouvelle aventure de Blake et Mortimer, aventure qu'il compte intituler *La Marque Jaune* ;
- 10 avril 1953 : première officielle de *House of Wax* à Los Angeles ;
- 25 avril 1953 : début de l'exploitation commerciale de *House of Wax* à New York ;
- 22 mai 1953 : début de l'exploitation commerciale de *House of Wax* en Allemagne de l'Ouest ;
- 2 juin 1953 : couronnement d'Elizabeth II d'Angleterre. La cérémonie, retransmise à la télévision, aurait donné à Jacobs l'idée du vol des bijoux de la couronne d'Angleterre par la Marque Jaune ;
- juin 1953 : début de l'exploitation commerciale de *House of Wax* en Suède et au Danemark ;
- vendredi 12 juin 1953 : première de *House of Wax* en Belgique, à Bruxelles, au cinéma L'Eldorado, qui donnait, en second programme, le film, « en véritable relief », du couronnement d'Elizabeth II⁶ ;
- 6 août 1953 : début de la publication hebdomadaire de *La Marque Jaune* dans l'édition belge du journal *Tintin* ;
- 13 août 1953 : première apparition de la Marque Jaune, la nuit, dans la pluie, minuscule, « là-haut, debout sur les créneaux de la Wakefield Tower » ;
- 6 janvier 1954 : apparition décisive de la Marque Jaune lors de sa visite nocturne de l'appartement de Blake et Mortimer, sis 99 bis Park Lane ;
- 13 janvier 1954 : publication de la case incriminée dans le journal *Tintin* ;
- 1956 : les éditions du Lombard publient *La Marque Jaune* en album cartonné.

En suivant le simple déroulé chronologique des faits, la thèse de Bouyer semble, dès à présent, difficile à défendre. En effet, le film d'André de Toth a été projeté à Bruxelles à partir du 12 juin 1953,

4/ Les italiques sont d'origine.

5/ Les documents de l'agence de voyage Havas qui confirment ceci sont conservés dans les archives de la Fondation Jacobs.

6/ La précision de ce renseignement est due à Frédéric Soumois, qu'il en soit remercié.

alors que Jacobs était déjà en pleine préparation de *La Marque Jaune*, et ce depuis un an au moins. À cette date, le gros de son travail préparatoire devait être pratiquement bouclé. Néanmoins, Jacobs a pu saisir la balle au bond en voyant Vincent Price dans le rôle du professeur Jarrod de *House of Wax*, tout comme il a pu décider, sur le tard, d'introduire le vol des bijoux de la Tour de Londres dans son scénario, après avoir vu soit la retransmission du couronnement d'Elizabeth II d'Angleterre à la télévision, soit le film d'actualité qui en a été tiré.

Examinons donc les deux images et essayons d'analyser cette soi-disant « ressemblance frappante ». Dans la photo du film, une jeune femme, vue de face, acculée à un mur, est effrayée et menacée par un personnage dont nous ne voyons que l'ombre portée. La source de lumière, violente, se situe en dehors du cadre, derrière le personnage actif qui est, lui aussi, hors-cadre. Le spectateur-voyeur est pratiquement dans les chaussures du personnage qui effraye (n'oublions pas que *House of Wax* a été tourné en 3D...). Dans la case BD, par contre, c'est la Marque Jaune qui est surprise, effrayée même — sa gestuelle, grandiose et théâtrale, est on ne peut plus claire, tout comme le point d'exclamation tordu qu'elle émet — par une lumière qui vient de jaillir en contrebas. Le lecteur voit le personnage de dos, « en chair et en os », et non que son ombre. En dépit d'une similitude dans la position du bras droit des deux personnages, image de film et case de BD offrent en fait des points de vue radicalement opposés.

Un exemple similaire d'appréciation biaisée se retrouve à plusieurs reprises dans *Tintin chez Jules Verne*, le livre que Jean-Paul Tomasi et Michel Deligne ont consacré à l'influence de Jules Verne sur l'imaginaire de Hergé⁷. En page 71 de leur ouvrage, les auteurs juxtaposent une illustration d'Edouard Riou pour *Cinq semaines en ballon* avec une case extraite de *Tintin au Congo*, croyant ainsi avoir trouvé et prouvé une similitude évidente, voire davantage. Les deux images montrent en effet un éléphant mort, couché sur le flanc.

Dans son essai, « The tale of the chameleon and the platypus : limited and likely choices in making pictures⁸ », le préhistorien Benjamin Smith démontre notamment qu'un dessinateur œuvrant dans le registre « naturaliste » est obligé de choisir et de privilégier

7/ Jean-Paul Tomasi, Michel Deligne, *Tintin chez Jules Verne*, Bruxelles, Claude Lefrancq Éditeur, 1998.

8/ Christopher Chippindale, Paul S.C. Taçon, *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 212-28.

le point de vue qui offre le plus de caractéristiques typiques du sujet ou de l'objet qu'il veut représenter. Son trait de contour doit être lisible sans aucune hésitation et transmettre des informations de façon univoque. Lorsqu'il s'agit de dessiner un quadrupède, par exemple, la vue de l'animal debout, de profil et se découpant sur l'horizon, est celle qui offre le plus de points d'identification possible tout en étant la moins ambiguë. Un reptile, par contre, sera représenté, lui, en plongée presque absolue. Ce qui valait pour un artiste préhistorique, il y a plusieurs dizaines de milliers d'années, est toujours valable pour un dessinateur de BD contemporain : il n'y a pas 36.000 façons différentes de dessiner un éléphant mort !

Convenons qu'il est pratiquement impensable de représenter un éléphant mort, couché sur le flanc, avec les pattes qui ne seraient *pas* dirigées vers le lecteur. Le cadavre du pachyderme peut donc avoir la tête tournée soit vers la gauche, soit vers la droite du cadre. Il peut, éventuellement, être représenté selon une des diagonales de l'image. C'est le cas du dessin de Riou, tandis que Hergé, lui, dessine l'animal orienté avec la tête vers la droite. Edouard Riou a produit une illustration, une image arrêtée qui se prête à la contemplation, alors que Hergé a donné une case de BD qui se lit dans le mouvement, de gauche à droite, en suivant le rayon de la lampe torche de Tintin qui éclaire la scène. Avec l'aide d'Edgar P. Jacobs, Hergé améliorera encore cet effet de mouvement dans l'image lors de la refonte de *Tintin au Congo* pour l'édition en couleurs de 1946. En déroulant entièrement la trompe de la pauvre bête, Hergé fait de la case une image en « cinémascope ». À première vue, les images de Riou et de Hergé se ressemblent, mais, en réalité, leurs différences sont énormes.

Certes, le Vincent Price de *House of Wax* porte un long manteau noir et un grand chapeau, mais cela n'en fait pas pour autant une Marque Jaune, en dépit de la ressemblance. Quelques silhouettes similaires hantent d'ailleurs l'histoire du cinéma bien avant qu'André de Toth ne produise *L'Homme au masque de cire*. Songeons aux *Mains d'Orlac* de Robert Wiene (1924), au *Fantôme de l'Opéra* de Rupert Julian (1925), ou à la *Loulou* de Pabst (1929).

Les ombres portées sont, elles aussi, typiques du cinéma expressionniste allemand : je n'en veux pour preuve que *L'Étudiant de Prague* de Henrik Galeen (1926), *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), ou le *Nosferatu* de Murnau (1922).

Dans toutes ses interviews, Jacobs a toujours déclaré son admiration profonde pour le cinéma expressionniste et scandinave, en citant noms de réalisateurs et titres de films à l'appui. Et, à première vue, c'est bien là qu'il faut aller chercher une de ses sources

principales d'inspiration. Une bonne partie de son œuvre s'inscrit très clairement dans la lignée expressionniste, cinéma, oui, bien sûr, mais tout autant théâtre (Meyerhold, Piscator, Brecht...) et peinture (August Macke, Franz Marc, Emil Nolde, E. L. Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej von Jawlensky...). Dans ses années de formation, il est évident qu'Edgar Pierre Jacobs était intéressé par l'avant-garde artistique et qu'il était au courant de ses développements.

Dans son article de *CinémAction*, Sylvain Bouyer admet que son attention avait également été attirée par « des commentateurs⁹ » sur *Les Mains d'Orlac*, un film de Karl Freund de 1935, qui, d'après eux, présenterait des « affinités » avec *La Marque Jaune* de Jacobs. Bouyer ne prend même pas la peine d'examiner la chose. Précisons d'abord que le titre du film de Freund est *Mad Love*, et non *Les Mains d'Orlac*, qui n'en est que l'intitulé en français. Au départ, remake du *Orlacs Hände* de Robert Wiene et « simple » histoire de possession, *Mad Love* est très vite devenu un film sur l'amour fou. En effet, le poids du film repose dès son ouverture sur le docteur Gogol, interprété magistralement par Peter Lorre, et non sur Stephen Orlac (joué très correctement par Colin Clive), alors que celui-ci est pourtant le pianiste aux mains greffées, le personnage central de l'histoire originalement due à Maurice Renard.

La scène décisive de *Mad Love* voit le docteur Gogol se déguiser dans l'intention de pousser Orlac, son rival en amour, définitivement dans la folie. Peter Lorre, se faisant passer pour l'assassin guillotiné dont il avait greffé les mains à Orlac, porte alors un long manteau noir, un grand chapeau, des lunettes et des gants noirs... Si, habillé de cette façon, le docteur Gogol semble être encore plus proche de la Marque Jaune que ne l'est le professeur Henry Jarrod de Vincent Price dans *House of Wax*, c'est tout simplement parce qu'il est non seulement le chaînon manquant entre les films expressionnistes muets et l'œuvre de Jacobs, mais aussi entre ces films-là et celui en 3D et couleurs d'André de Toth. Comment ignorer que Freund et Lorre, deux des innombrables professionnels du cinéma allemand fuyant le nazisme, avaient emporté l'esthétique expressionniste dans leurs bagages d'exilés... ?

Après plusieurs visions d'une copie de *House of Wax* longue de 84 minutes¹⁰, l'auteur de ces quelques lignes peut certifier que l'image soi-disant coupée du film et collée dans *La Marque Jaune*, n'existe en fait pas dans le film. S'il est peu probable que cette

9/ Qui restent anonymes.

10/ Certaines filmographies renseignent la durée comme étant de 88 minutes...

image soit un photogramme, il est, par contre, plus vraisemblable qu'elle soit une photo publicitaire, photo qui aurait pu être publiée dans la presse et, éventuellement donc, vue par Jacobs. Ce serait d'ailleurs aussi l'explication du fait qu'elle soit en noir et blanc, alors que le film est, lui, en couleurs, chose que Sylvain Bouyer ne prend même pas la peine de mentionner dans son article¹¹ ! De fait, il y compare deux images noir et blanc, l'une d'un film et l'autre d'une BD, alors que film et BD sont tous deux en couleurs. Étrange méthodologie...

La comparaison de cette fameuse photo noir et blanc avec une photo couleurs d'environ la même scène, prise avec un peu plus de recul et montrant, elle, le professeur Jarrod réellement présent dans l'image, est éclairante. Si le manteau du professeur y est très nettement vert alors que dans le film il est noir, c'est tout simplement parce que la photo a été prise avec une autre pellicule couleurs, moins bien résistante aux outrages du temps que celle utilisée pour le tournage du film. La photo couleurs ne peut qu'être une « lobby card¹² », tout comme la photo en noir et blanc qui accompagnait « en bonus » la cassette vidéo du film lors de son édition en 1995. Quoi qu'il en soit, couleurs ou noir et blanc, aucune des deux images ne provient directement du film.

De façon identique, comment accorder du crédit à des comparaisons truquées, où des images sont découpées, rognées et recadrées afin de mieux exprimer ce que l'on veut bien leur faire dire ? Tel est le cas de l'illustration d'Edouard Riou montrant un éléphant mort et qui est mise en parallèle avec une case de *Tintin au Congo* dans *Tintin chez Jules Verne*. À l'origine, la gravure pour *Cinq semaines en ballon* est, en réalité, environ trois fois plus grande que l'image reproduite dans l'ouvrage de Tomasi et Deligne. Leur livre n'en montre que le tiers inférieur. Manifestement, les auteurs ont dû penser que recadrer le dessin de Riou aux dimensions de la case d'Hergé n'était qu'une simple opération d'efficacité qui faciliterait la comparaison... surtout sans mentionner la manipulation !

Remonter aux sources d'une œuvre, retracer la voie de son enracinement, demande beaucoup de délicatesse et d'empathie. Il ne s'agit pas de simplement établir des similitudes et de s'en contenter, non, il faut reconstruire des chaînes de pensée pour aboutir à une meilleure compréhension du processus créateur chez

11/ À la décharge de Sylvain Bouyer, il faut mentionner que *Positif* était imprimé en N/B.

12/ Photo exposée dans le hall d'entrée du cinéma ou en vitrine, à front de rue.

un artiste. L'enjeu de l'opération est doublement capital car le résultat des recherches permet aussi d'inscrire cet artiste dans le contexte social, politique et culturel de son époque. S'il est clair qu'une grande partie de l'œuvre de Jacobs, et en particulier sa *Marque Jaune*, est parente de l'expressionnisme par ses images et par leur éclairage, elle l'est également par une de ses thématiques, héritée du romantisme : la lutte du Bien contre le Mal, l'affrontement de l'Ombre et de la Lumière. Le film de Fritz Lang, *Der müde Tod (Les Trois Lumières)*, datant de 1921, en représente la quintessence.

Par ailleurs, Lotte Eisner soulignait déjà en 1952 dans son livre *L'Écran démoniaque*¹³ (*Die dämonische Leinwand*), le rapport entre le cinéma expressionniste allemand et la peinture romantique de Caspar David Friedrich (1774-1840). En effet, plusieurs de ses toiles représentent des personnages vus de dos, souvent contemplant la lune ou le lever du soleil¹⁴. Ils sont généralement revêtus d'une grande cape noire et portent un chapeau. *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes (Deux hommes contemplant la Lune)*, un tableau de Friedrich datant de 1830 et acquis assez récemment par le Metropolitan Museum of Art de New York, est exemplaire à ce sujet. Les silhouettes noires des deux hommes sont la matrice qui a accouché des personnages « à long manteau noir et à grand chapeau » du cinéma expressionniste allemand, mais aussi du cinéma d'horreur américain des années 30 aux années 50 et... de la *Marque Jaune*.

L'origine de cette fameuse « silhouette noire » en tant qu'invention graphique¹⁵ peut cependant être retracée encore plus loin dans le temps. Au moins jusqu'à une fresque que Giotto et son atelier peignirent dans la Cappella degli Scrovegni à Padoue entre 1303 et 1305. La scène représente le *Pacte de Judas* et est située sur le mur gauche du chœur, un endroit éminemment stratégique puisque situé dans l'axe longitudinal de la chapelle. Le traître, tout de jaune vêtu, comme de bien entendu, négocie ferme avec un prêtre tandis que deux confrères de celui-ci ne se privent pas de commentaires qu'on devine acerbes¹⁶. Derrière Judas se trouve un diable qui tient l'apôtre par le bras en signe de possession, d'encouragement... ou de soutien moral.

13/ Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Editions André Bonne, 1952.

14/ Il en existe de multiples versions, peintes sur plus d'une décennie.

15/ Ce sont bien sûr les taches noires ou les taches les plus sombres qui structurent une image...

16/ Il est assez ironique qu'Enrico Scrovegni, le commanditaire de la chapelle, avait fait fortune en exerçant le très noble métier de l'usure.

Les historiens de l'art¹⁷ ont toujours trouvé dans cette fresque la preuve que Giotto n'était pas doué comme peintre de l'imaginaire. En effet, le pauvre diable noir est tout plat et semble si ordinaire, alors que les démons de l'époque étaient des monstres très pittoresques, généralement composés d'un corps de gorille, de pattes de bouc et d'au moins une belle paire d'ailes de chauve-souris ! À côté de lui, Judas et les trois prêtres sont anatomiquement corrects, comme le drapé et le plissé de leurs vêtements le prouvent, redécouverte de la Renaissance italienne oblige. Les personnages humains sont bel et bien en 3D, tandis que le diable est, lui, réduit aux 2D et à la monochromie. Quelle façon magistrale d'indiquer que le démon est fondamentalement, intrinsèquement, étrange, qu'il vient d'outre monde et qu'il est tout seul... Sa parenté avec la Marque Jaune si noire de Jacobs est troublante, isn't it ?

E. P. Jacobs au Bois des Pauvres

Par M. François RIVIÈRE

À l'angle d'une rue, je consulte un plan sur lequel je repère la fameuse place Rouppe dont parlait Jacobs dans sa lettre. Pour y parvenir, j'emprunte un labyrinthe de ruelles pavées en pente, traversant un quartier populaire situé en contrebas de l'imposant Palais de Justice. J'arrive place Rouppe, avisant une cabine téléphonique. Nous étions convenus, Jacobs et moi, que je l'appellerais juste avant de prendre l'autobus. Il répond à la première sonnerie qu'il devait guetter, et sa voix chaude, enjouée, m'enveloppe. Tandis que nous parlons, j'aperçois un bus jaune marqué d'un W. Je raccroche et me précipite vers le véhicule dont le moteur tourne déjà.

Le voyage qui commence à travers les faubourgs de Bruxelles me plonge dans une rêverie tumultueuse. C'est le début et la fin d'une vieille histoire en moi... J'ai du mal à imaginer que je vais me retrouver — enfin — devant celui qui a écrit et dessiné ces albums qui ne m'ont jamais quitté. Le premier que j'ai lu, à neuf ans, *Le Mystère de la Grande Pyramide*, a bien failli finir tristement, quelque temps plus tard, sous une averse, en colonie de vacances. Sauvée du désastre, la couverture qui montre Mortimer pénétrant à la lueur d'une lampe à pétrole dans une chambre funéraire, ressemble aujourd'hui à l'un des papyrus du professeur Ahmed... C'est un de mes trésors.

Dans le bus qui roule à travers la campagne en direction de Waterloo, la fièvre me gagne de minute en minute. Je suis un personnage de roman en attente d'un événement d'importance. Devant mes yeux se juxtaposent les rares photographies et les caricatures publiées dans le journal *Tintin* de celui qui, sans doute,

prend la route à cet instant pour venir à ma rencontre. Le paysage est d'une telle platitude, d'une telle insignifiance autour de moi qu'il est déjà celui d'une autre dimension. Rien pourtant ne ressemble ici à l'univers d'Edgar P. Jacobs, cet artiste au nom anglais dont je n'ai découvert que récemment la véritable nationalité. Par sa faute, je suis devenu belgophile en me croyant anglophile — tant pis je serai les deux, et je sais aujourd'hui que le mystère de la Belgique est tout aussi prenant que celui de l'Angleterre...

L'autobus freine et s'immobilise en rase campagne, dans un silence irréal. D'un regard j'ai compris : là-bas s'élève une sorte de pyramide avec à son sommet un lion vu de profil. Je descends précipitamment, me retrouvant à l'intersection de la nationale et d'une route étroite, pavée, qui file à perte de vue. Conforme à la description minutieuse de Jacobs.

Je consulte ma montre : quinze heures et des poussières. Je fais quelques pas dans ce désert que balaie un vent mauvais. « Morne plaine », murmurai-je pour moi seul. Je fais les cent pas pour me réchauffer mais aussi pour calmer l'inquiétude qui monte en moi. Et si tout cela n'était qu'un rêve... Mais alors qu'une fois encore je dirige mon regard vers la petite voie pavée menant au bout du monde, j'aperçois ce que, dans mon délire, je prends pour une des autos miniatures de ma collection Dinky Toys. Mais non, un nuage de poussière l'accompagne avec insistance. Bientôt m'apparaît la Coccinelle de couleur marron décrite au téléphone. C'est lui... ce ne peut être que lui. Une musique céleste s'élève en moi. La portière s'ouvre et, le bras levé en signe de bienvenue, Jacobs apparaît dans sa splendeur, visage au teint vermeil contrastant avec l'argent de ses cheveux plutôt longs, son corps puissant pris dans une canadienne au col et aux revers bordés de fourrure. Cette huppelande a quelque chose de solennel et de désuet qui me réjouit.

Nous nous serrons la main. Sa voix me réchauffe :

– Je ne vous ai pas trop fait attendre ? Ma monture refusait de partir !

Il éclate d'un rire tonitruant qui achève de me convaincre de sa présence.

Nous roulons sur le pavé dans le fracas du moteur emballé, Jacobs parlant sans cesse, gesticulant au risque d'envoyer l'auto dans le décor, mais je n'en ai cure, mon destin aussi s'est emballé. Mon cœur cogne dans ma poitrine. Je jubile.

Au bout d'une allée bordée de murs chaulés surgit un portail où je peux lire en lettres blanches : E. P. JACOBS. Un dernier doute s'éloigne. Plus loin, tapie derrière un bosquet de sapins noirs comme la nuit, est la maison au toit de tuiles orange, une maison de conte de fées. La fanfare dans ma tête laisse la place à une musique plus intimiste.

Nouvelle entrée en scène dans le living-room dont l'agencement, les teintes — vieux rose et bois — me ramènent à l'univers de Blake et Mortimer. À Londres, à Park Lane...

— Jeanne, voici notre invité. Il attendait Grouchy, c'est Jacobs qui est venu !

Nouveau rire torrentiel, salué d'un petit gloussement de madame Jacobs, précieuse et distinguée sous sa perruque brune. Elle paraît beaucoup plus âgée que lui...

Je lorgne l'armure moyenâgeuse, le piano à queue, puis découvre, dans un petit salon adjacent, le troublant samouraï. Jacobs s'empresse, m'entraîne vers la vitrine où reposent, pieusement rassemblés, dessins originaux, figurines, maquettes, en vérité les pièces d'un musée que le dessinateur n'a pas hésité à créer pour sa satisfaction et celle de ses visiteurs. Quelle heureuse idée ! Je m'approche. Le chronoscaphé à bord duquel Mortimer effectue son voyage dans le temps, la fusée de l'Espadon, l'Aile Rouge d'Oirik et là, cet étrange buste verdâtre en pâte à modeler...

— C'est le professeur Sato, s'exclame Jacobs, le héros de l'album auquel je travaille en ce moment.

J'en frémis. Il m'en a parlé en effet dans ses lettres. Je bafouille un compliment puis nous retournons dans le living où madame Jacobs s'active autour d'un chariot chargé de bouteilles. Je n'ai plus dix-neuf ans, je suis reçu avec faste...

J'ai pris place dans un moelleux fauteuil-club et j'observe mon hôte radieux. Il a revêtu la veste de tweed que je lui ai vue sur les photos mais une cravate à rayures a remplacé le légendaire nœud papillon. Il péroré, toujours à propos de l'œuvre en cours, *Les Trois Formules du professeur Sato*. Je lui demande s'il a fait le voyage au Japon.

— Vous n'y pensez pas ! Mais j'ai sur place une excellente informatrice, la fille d'un ami... Elle me renseigne sur les moindres détails. Par exemple, je devais absolument savoir à quoi ressemblait une poubelle japonaise...

Il marque une pause, se tourne vers sa compagne qui émet un gloussement, puis reprend :

– J’ai attendu des semaines. Pendant tout ce temps, je me sentais bloqué... Et puis le document tant attendu est arrivé...

Nouvelle pause pour appuyer l’effet :

– Et figurez-vous que leurs poubelles sont ab-so-lu-ment identiques aux nôtres !!

Jacobs et Jeanne partent ensemble d’un rire suraigu que j’accompagne avec entrain — légèrement interloqué mais complice.

Je me sens à présent totalement immergé dans le décor de mon rêve. Mon nouvel ami me tend un verre de whisky, boisson dont il se dit très friand. Je le contemple encore, n’écoutant plus ce qu’il dit... Son apparence m’évoque ces artistes d’autrefois, peintres ou comédiens de cabaret. Dans mon enfance, il m’arrivait de rencontrer des personnages de ce genre, le pianiste du casino de Luchon où je faisais la cure, tel conférencier à qui ma grand-mère faisait dédicacer un livre au foyer du Gallia-Théâtre de Saintes...

L’ivresse aidant, l’impression me gagne d’être tout simplement venu rendre visite à un couple vieillissant de parents éloignés, charmants, protecteurs. Au diable le fan de Blake et Mortimer ! Nous fraternisons pour de bon. Avec cet homme affable et qui s’amuse de tout, la vie semble être un jeu. Plus tard, dans la cuisine, sous l’éclat mordoré d’une rangée de belles casseroles en cuivre, nous improvisons un très substantiel pique-nique. Jacobs et moi buvons notre whisky à l’eau pour engloutir plus aisément d’énormes tartines au pâté de foie. Puis viennent d’opulentes pâtisseries à la crème. Jeanne qui sirote un Perrier nous contemple comme deux enfants — ce que nous sommes sans doute, chacun à sa façon.

Le café, bu dans de jolies tasses en faïence bleue, me tire de mon extase... Il est minuit passé lorsque notre... j’allais dire : gouvernante, nous rappelle à l’ordre.

Plus question d’autobus. C’est dans la Coccinelle que Jacobs, toujours aussi débordant d’anecdotes, me ramène à Bruxelles. Il a beaucoup ri lorsque je lui ai donné le nom de mon hôtel, m’affirmant qu’il s’agissait autrefois d’une célèbre maison de rendez-vous. Et, tandis que les phares de la petite auto trouaient la nuit compacte, il m’a avoué la nostalgie qui le prenait parfois de se savoir remisé à l’écart de sa ville natale — alors que je souffrais déjà, au même instant, à la pensée de me retrouver seul dans cette ville inconnue.

La damnation des *fifties*

Par M. Daniel COUVREUR

En créant Blake et Mortimer au lendemain de la seconde guerre mondiale, Edgar P. Jacobs imagine des héros adultes, libérateurs, avides de progrès moral et scientifique. Comme le reporter Guy Lefranc, son plus proche rival de bande dessinée, le professeur Philip Mortimer vit avec son temps. Il s'inscrit dans le monde contemporain pour mieux ouvrir la porte à l'anticipation. Et si la série est regardée aujourd'hui comme un classique de la bande dessinée réaliste, Jacobs l'avait rêvée et tracée aux avant-gardes graphique et narrative, tant par la modernité du trait que par le génie de la couleur ou les audaces du récit.

Les censeurs ne s'y tromperont pas. La vente du premier tome du *Secret de l'Espadon* est frappée d'un interdit d'importation en France à la sortie de l'album. *L'Énigme de l'Atlantide* se voit placé sous tutelle par la Commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse. Des réserves sont émises à la sortie de *La Marque Jaune*. Quant au *Piège diabolique*, il est purement et simplement banni des librairies pour « scènes de destruction massive »...

Un demi-siècle plus tard, en imposant d'enfermer Blake et Mortimer dans l'âge d'or des *fifties*, la maison d'édition Dargaud cherchera avant tout à s'assurer de la crédibilité de la reprise des personnages par de nouveaux auteurs. Dans une bande dessinée au réalisme pointu comme les albums de Jacobs, les scénaristes Jean Van Hamme et Yves Sente se voient condamnés à évoluer dans le futur du passé. À l'inverse de Jacobs, il leur faut inventer des situations dont chacun sait qu'elles ne se sont pas produites.

Cette forme d'anticipation à rebours a évidemment ses limites. Comment, par exemple, ne pas tomber dans le piège diabolique du pastiche, quand les bulles résonnent de dialogues aux accents des années 1950 ? S'il n'est pas facile pour les dessinateurs Ted Benoît ou André Juillard de se couler dans la ligne et l'univers de Jacobs, que dire de Jean Van Hamme et d'Yves Sente, forcés d'écrire et de rêver dans les limites de l'imaginaire des *fifties* avec toute l'élégance du verbe dont le maître était capable !

Pour échapper à ce traquenard sans trahir l'esprit jacobsonien, les deux scénaristes ont développé la dimension romantique des personnages, glissé des créatures féminines dans les cases et voyagé dans le temps ou dans l'espace, privilégiant des latitudes et des époques jusqu'alors inconnues de Blake et Mortimer. Je vous propose de marcher brièvement sur leurs traces pour découvrir la manière dont Jean Van Hamme et Yves Sente se sont progressivement émancipés du contexte historique des années 1950 imposé par l'éditeur, au risque de multiplier à la fois les références à l'œuvre originale et les clin d'œil trop contemporains.

En 1996, quand éclate *L'Affaire Francis Blake*, le lecteur est plongé quarante ans en arrière dans les ambiances londoniennes de *La Marque Jaune*, des vieux modèles de bus à impériale et des rues envahies d'Austin ou de Rover. Tout au long des trente premières planches, Jean Van Hamme s'ingénie à recréer le climat britannique de la série. La bande son des dialogues et des récitatifs est dans le ton : « Stupéfaits, quatre hommes se tournent vers Blake. Celui-ci, étrangement, semble perdre contenance », « Poussant à fond la manette des gaz de sa machine, Blake franchit comme un bolide le portail du Yard devant les fonctionnaires éberlués ». Même en fermant les yeux, c'est du Jacobs !

Au beau milieu de l'album, une case furtive laisse pourtant échapper un ravissant minois féminin. Discrètement, Jean Van Hamme vient de briser un tabou. Cette créature n'aurait pas échappé à l'autocensure de la rédaction du journal *Tintin* dans lequel étaient publiées les aventures originales de Blake et Mortimer. Pourtant, Jean Van Hamme ne trahit pas l'esprit du créateur. On sait aujourd'hui que Jacobs aurait volontiers introduit des personnages féminins dans ses histoires, comme il l'avait d'ailleurs fait dans son premier récit de bande dessinée, *Le Rayon « U »*, édité par le magazine *Bravo*. Pour ne pas affoler les repères du lecteur, Jean Van Hamme prendra cependant la précaution de repousser la présentation de Miss Campbell d'une dizaine de pages, après un détour par le repaire d'Olrik, dont la résidence Templeton réveille les souvenirs de *L'Affaire du collier*. Et pour éviter toute équivoque, le scénariste affublera Miss Campbell d'un prénom

au-dessus de tout soupçon : Virginia ! Ce qui n'empêchera pas l'inférieure jeune fille d'enlever Mortimer au volant d'une Triumph décapotable pour lui lancer en plein suspens : « Et maintenant professeur, déshabillez-vous »... Une réplique inavouable dans un album destiné à la belle jeunesse franco-belge des années 1950 ! Un moment ahuri, Mortimer comprendra heureusement qu'il ne s'agit, en réalité, que de se déguiser en fermier pour échapper à ses poursuivants...

On le voit clairement, cette présence et cette impertinence féminines ont permis à Jean Van Hamme d'ancrer Blake et Mortimer dans le présent sans avoir l'air de toucher au passé. L'autre parfum de modernité vient d'une balade au rythme quasi contemplatif à travers les paysages romantiques de l'Écosse. Cette séquence très poétique apparaîtra comme totalement décalée, voire subversive, auprès de certains fans de Blake et Mortimer, déconcertés par l'absence de toute forme d'action et le soudain minimalisme des textes.

Ces pages bucoliques sont particulièrement révélatrices, en ce sens qu'elles nous font prendre conscience brutalement d'un changement fondamental entre les albums de Jacobs et ceux de ses successeurs. Jean Van Hamme et Yves Sente ne créent pas leur scénario au jour le jour. Ils ne sont pas tenus comme Jacobs l'était, de relancer le suspens au bas de chaque double page pour inciter le lecteur à acheter le journal la semaine suivante. La technique narrative de la bande dessinée a évolué. Le lecteur se croit en 1950 mais sans plus y être.

Dans *La Machination Voronov*, Yves Sente bouscule davantage encore les codes des *fifties*. Les femmes joliment croquées par André Juillard irradient cette aventure de Blake et Mortimer de leur grâce et de leur courage. La camarade Nastasia Vardynska, une ravissante scientifique blonde et soviétique, tombera dans les bras du capitaine Blake, son « sauveur ». Le professeur Mortimer aura l'audace de l'appeler « ma jeune amie », la première qu'on lui connaisse. Il qualifiera même au passage son cerveau de « charmant » !

D'autres poupées russes ou britanniques jouent un rôle clé dans cet album, à l'image de Miss Sneek, un agent double à la solde de Moscou infiltré à l'ambassade britannique, ou Olga Pouskachoï, la vendeuse du magasin de jouets qui confie à Mortimer l'arme secrète bactériologique développée par les Russes. Ces femmes contribuent activement à moderniser la série, à donner une épaisseur sentimentale aux héros de Jacobs peu compatible avec la vision catholique de l'éducation de « nos chères têtes blondes » qui prévalait dans les hebdomadaires pour la jeunesse de l'immédiat après-guerre.

La Machination Voronov réussit un autre tour de force, celui d'introduire un regard décalé teinté de second degré dans l'univers de Blake et Mortimer, à travers la mise en scène de la rencontre mythique entre le professeur Mortimer et Paul McCartney, le jour de la rencontre du futur Beatle avec John Lennon, à la fête paroissiale de St Peter's Church. En vérité, la rencontre aurait pu se produire. Historiquement, cette fête a eu lieu le 5 juin 1956. Mais le rock était tabou dans le journal *Tintin* et l'on doute que Jacobs ait pu s'y intéresser, lui qui n'avait d'oreille et de voix que pour l'opéra ! En faisant de Mortimer un personnage un peu plus rock 'n' roll que celui de Jacobs, Yves Sente contribue à le faire vivre avec son temps.

Dans l'épisode de *L'Étrange Rendez-Vous*, le second album signé par Jean Van Hamme et Ted Benoît, le scénariste a recours à l'artifice du voyage dans le temps pour s'évader du carcan des années 1950. La piste avait déjà été explorée par Jacobs dans *Le Piège diabolique*. Mais plutôt que de visiter d'autres époques, c'est de confronter les personnages à leurs propres démons qu'il s'agit ici. Mortimer se retrouve face à face avec ses ancêtres. Jean Van Hamme pose indirectement la question existentielle de son passé et de son avenir. L'album est un catalogue de fantasmagories jacobsiennes, empruntées à *L'Énigme de l'Atlantide*, au *Secret de l'Espadon* (dont le scénariste ressuscite le sinistre empereur jaune Basam Damdu), à *S.O.S. Météores* et au *Piège diabolique*. Pour tirer Mortimer de ce cauchemar éveillé des origines, il faudra à nouveau tout le courage d'une aventurière gentiment sexy, l'Américaine Jessie Wingo.

Arrêtons-nous enfin au dernier cycle des nouvelles aventures de Blake et Mortimer publié à ce jour, *Les Sarcophages du 6^e continent* d'André Juillard et Yves Sente. Plutôt que de voyager dans le temps, c'est de flash-back qu'il est question cette fois. En relisant les mémoires de Jacobs et les quelques indications biographiques que l'auteur a laissées sur la naissance de ses personnages, Yves Sente a eu l'idée fulgurante d'insérer une longue parenthèse sur la jeunesse de Mortimer aux Indes. Le lecteur ravi découvre sa maman élégante, son papa impérialiste bon teint, et le premier amour du professeur, la princesse Gita, fille de l'empereur Açoka.

En réveillant ces souvenirs d'adolescence, Yves Sente rajeunit magistralement les héros de Jacobs. Cet album innove en tout sens, expédiant Blake et Mortimer en Afrique du Sud puis en Antarctique. On assiste en cours de route à la création du Subglacior, un engin sous-marin dans la lignée des machines fantastiques de Jacobs. Tous les personnages se décoincement. Même Orlík se découvre un air taquin à l'Exposition universelle de Bruxelles, où il ne pense plus qu'à faire des « Badaboum ! ».

La fin prend des allures d'Apocalypse. Mortimer exécute froidement Gita, son amour d'enfance, de trois balles dans le dos. Olrik, décervelé, se retrouve perdu dans un sarcophage abandonné au milieu des glaces, aussi déboussolé que dans le désert de la *Grande Pyramide* où il avait violé d'autres sarcophages.

Jacobs ne s'était jamais remis de la mort de son amour de jeunesse, Ninie. Il avait un faible pour la tragédie et le fantastique. Gageons qu'il aurait goûté à ce drame shakespearien né du huis clos des années 1950 imposé à ses successeurs.

Hergé et Jacobs, tours et détours d'une amitié

Par M. Benoît PEETERS

Ma seule vraie rencontre avec Jacobs est survenue quelques jours après la mort d'Hergé. Nous avons surtout parlé d'Hergé, et quoique je sois un grand lecteur de Jacobs, c'est à travers Hergé que je vais tenter de vous parler de lui.

Cet après-midi là, au fil des souvenirs, je sentais le rapport étrange qui liait ces deux grands créateurs. Je sentais tout ce mélange de complicité, de nostalgie, de petites brouilles, de petites piques, de petites vexations, mais je sentais surtout ce qui les rendait si proches et si profondément différents l'un de l'autre. Ce qui a peut-être placé l'ensemble de leurs liens, par-delà des apports mutuels essentiels, sous le signe du malentendu.

Réfléchissons un instant. Quand Hergé démarre sa carrière à la fin des années vingt, il ne pense qu'au dessin, il n'est nourri que de cinéma muet, et il se lance à corps perdu dans quelque chose qui n'existe pratiquement pas en Europe, la bande dessinée. Il va la pratiquer pleinement, dès *Tintin au pays des Soviets* en 1929. La bande dessinée telle qu'il la met en œuvre est d'emblée sans légendes, sans textes de commentaires, sans filets pourrait-on dire. Hergé se laisse entraîner par son petit personnage, puis par ceux qui vont petit à petit venir compléter la « famille de papier », au fur et à mesure de ses besoins narratifs et de sa propre maturation.

Jacobs, lui, se situe dans une tout autre sphère. Il rêve de beaucoup de choses pendant les années vingt et trente, mais sûrement pas d'être auteur de bande dessinée. Il en rêve même si peu que le jour où il rencontre pour la première fois Hergé, devant le Théâtre des Galeries, en 1941 soit douze ans après la création de Tintin, Jacobs en ignore

encore tout. C'est la première fois qu'il entend parler de Hergé et Tintin. Situation spectaculaire pour quelqu'un qui va devenir son alter ego, l'autre maître de la bande dessinée belge, l'autre représentant de ce qu'on désigne parfois comme l'École de Bruxelles.

En 1941, au moment de cette première rencontre, Hergé est sur le point de céder aux sollicitations de Casterman et de mettre en couleurs ses albums. Impressionné par les illustrations que Jacobs réalise à l'époque pour l'hebdomadaire *Bravo !*, Hergé marque très vite son envie de travailler avec lui. Le 9 février 1942, au lendemain d'un rendez-vous décisif avec Casterman, Hergé et Jacobs se sont entretenus longuement. Ils ont passé l'après-midi à discuter de questions techniques, puis ils ont dîné joyeusement avec Germaine, la femme d'Hergé. Elle aussi s'est prise de sympathie pour Edgar. Dès le lendemain, Hergé écrit à celui qu'il appelle déjà son « cher ami » : « Revenant sur notre conversation d'hier soir, puis-je encore insister pour que tu me donnes une réponse le plus rapidement possible. Il faut moi-même que je dise au plus tôt à Casterman où j'en suis. »

Hergé souhaite travailler avec Jacobs à temps plein et faire de lui son collaborateur privilégié. Mais Jacobs se fait prier : au maximum, il pourrait consacrer trois jours par semaine à la refonte des aventures de Tintin. À ce rythme-là, estime Hergé, « il lui faudrait six mois pour redessiner un album, sans compter les textes et la mise en couleurs » ; c'est incompatible avec les projets de Casterman. Les deux hommes ne s'en quittent pas moins en excellents termes. Jacobs refuse le paiement qui lui est proposé en remerciement de ses premiers conseils. Et comme un gage d'amitié, Hergé lui offre un des pinceaux chinois qu'il avait reçus de Tchang. Le symbole est de taille.

Il va falloir attendre le 1^{er} janvier 1944 pour que Jacobs accepte de rejoindre Hergé ; c'est-à-dire en réalité pour que Hergé se plie aux conditions de Jacobs, puisque ce dernier ne le rejoint qu'à mi-temps. Leur collaboration, si j'ose dire, va durer trois ans. Elle les marquera profondément l'un et l'autre. Ces trois années, marquées par la fin de la guerre et la création du journal *Tintin*, sont trois années essentielles et chargées ; ils revoient plusieurs des albums d'avant-guerre, mais surtout ils préparent ensemble un récit particulièrement ambitieux, le diptyque formé par *Les 7 boules de cristal* et *Le Temple du Soleil*. Les deux hommes sont proches, dans tous les sens du terme, ils travaillent côte à côte dans le grenier du 17 avenue Delleur, à Boitsfort. Cela correspond au moment où Hergé est un peu fatigué de travailler seul. Mais ce moment est aussi celui où Jacobs a décidé de se tourner vraiment vers la bande dessinée et de comprendre cet art qui longtemps lui est resté étranger.

Sur le plan du dessin, malgré les apparences, bien des choses les opposent. Ce qui compte pour Jacobs, c'est la présence des lieux et la création d'une atmosphère. Pour Hergé, l'essentiel ce sont les personnages, leur mouvement, leur vie ; le décor n'importe qu'à peine, il n'existe que quand on a besoin de s'en servir... Une tasse de thé n'est là que si elle va être brisée d'un coup de feu. Pour Hergé, le décor, c'est un mur dont on ne dessine que deux ou trois briques, c'est une simple ligne qui sépare le trottoir de la chaussée...

Je ne vais pas m'étendre sur la question de la couleur qui a été brillamment évoquée par Frédéric Soumois. Je voudrais simplement souligner que, sur ce point comme sur plusieurs autres, les conceptions des deux hommes sont diamétralement opposées. À ce propos je me souviens d'une rencontre en 1981, au moment du retour de Tchang. Un hommage à Tchang et Hergé avait été organisé par Pierre Sterckx et les étudiants de l'ERG. Je me suis retrouvé dans cette petite exposition en même temps qu'Hergé, tout à fait par hasard, et je l'entend encore raconter, à propos d'une case du *Lotus bleu*, à quel point il avait pu « se disputer » avec Jacobs.

Comme coloriste, l'auteur du *Rayon « U »* raffolait des nuances et des dégradés, tandis que celui du *Lotus bleu* penchait nettement pour les aplats et refusait ce qu'il appelait parfois « l'usage psychologique » de la couleur, c'est-à-dire les dominantes étendues à une séquence entière, technique à laquelle Jacobs aura recours de plus en plus dans ses propres histoires. Le futur créateur de Blake et Mortimer affectionnait les ombres ; le père de Tintin les rejeta de plus en plus. Nul doute que les discussions avec Jacobs ont conduit Hergé à préciser ses propres conceptions esthétiques : pas d'ombres, un trait d'allure égale, un tracé qui se boucle pour se faire réceptacle, des couleurs appliquées en aplats. Comme Hergé l'expliqua plus tard : « Cela donne, à mon sens, une plus grande "lisibilité" aux dessins et aussi, me semble-t-il, une plus grande fraîcheur. Je crois d'ailleurs que les notions d'ombre et de clair-obscur sont des conventions. Alors, convention pour convention, je préfère prendre le parti des couleurs unies qui a le mérite de la simplicité et de la lisibilité¹. »

Ces discussions parfois vives n'empêchent pas que les deux hommes s'entendent à merveille. Hergé, qui souffrait de travailler comme un forcené depuis quinze ans et d'être seul à animer ses

1/ Hergé, « Comment naît une aventure de Tintin », *Le Musée imaginaire de Tintin*, Bruxelles, Casterman, 1979, p. 16.

histoires, voit arriver quelqu'un qui a un talent merveilleux et avec qui il peut dialoguer de tout, du scénario, du dessin et de la vie, comme jamais il n'a pu le faire depuis le départ de Tchang, en 1935.

Sur le plan graphique, une coupure essentielle passe entre *Le Trésor de Rackham le Rouge* et *Les 7 boules de cristal*. Les décors se nourrissent, les détails se précisent : adieu les rues suggérées en quelques traits, les affiches monochromes et les personnages qui marchent sur le bord de la case. Désormais, chaque séquence fait l'objet de recherches minutieuses et parfois de repérages sur le terrain. D'où l'immense désarroi d'Hergé lorsque Jacobs cesse de travailler à ses côtés, en 1947, pour se consacrer entièrement à sa propre série. Selon la formule forte de Jacques Martin, Hergé a été « piégé par Jacobs » : « Jacobs, avec son souci du détail, a apporté dans les aventures de Tintin, dans *Les 7 boules de cristal* entre autres, des décors que Hergé ne faisait jamais. Hergé faisait, à l'époque, trois lignes et deux briques pour figurer une rue et un mur, et c'était tout. Or, que fait Jacobs ? Il met des affiches qui sont de vraies affiches, il dessine une entrée de cinéma qui ressemble vraiment à une entrée de cinéma, bref, il sophistique les décors chez Hergé. Et, lorsque Jacobs le quitte pour se consacrer exclusivement à Blake et Mortimer, Hergé a été complètement désespéré : il ne savait pas faire des décors, ce n'était pas son truc, cela ne l'intéressait pas ! Ce qui intéressait Hergé, c'était le mouvement². »

Il se passe aussi autre chose, qui va être déterminant, c'est que dans l'hebdomadaire *Tintin*, construit autour d'Hergé et de ses héros — en Belgique, ce sont déjà des célébrités —, Jacobs va voler la vedette avec ces personnages neufs que sont Blake et Mortimer, et le ton nouveau, plus grave, plus adapté à la période, d'un récit comme *Le Secret de l'Espadon*. Hergé se dit qu'il ne peut plus raconter les aventures de Tintin comme il le faisait jusqu'alors. Il est en pleine dépression, se sent incapable de créer une nouvelle histoire ; ce sont bien sûr des conséquences des critiques dont il a été l'objet à la Libération, de la mort de sa mère, de l'immense fatigue accumulée (comme je l'ai raconté en détail dans *Hergé, fils de Tintin*). Mais c'est aussi une réaction au départ de Jacobs et au succès de Blake et Mortimer. Hergé a régné presque seul pendant quinze ans sur la bande dessinée belge. En 1947, il comprend que cette période est terminée.

2/ « Entretien avec Jacques Martin », in Hugues Dayez, *Le Duel Tintin-Spirou*, Bruxelles, Luc Pire, 1997, p. 55.

Après un long passage à vide et le rafistolage d'*Au pays de l'or noir*, Hergé se lance un vrai défi avec *Objectif Lune* et *On a marché sur la lune* et embauche comme scénariste le plus grand ami de Jacobs, le fameux Jacques Van Melkebeke. On connaît aujourd'hui un peu mieux ce personnage, grâce au livre passionnant que Benoît Mouchart lui a consacré, *À l'ombre de la ligne claire*, et à la biographie de Jacobs écrite par François Rivière et le même Benoît Mouchart. Avec le double album lunaire, Hergé s'engage sur le terrain de Jacobs, avec une histoire scientifique et technique qui ne lui convient pas tout à fait, une histoire qui veut répondre au succès du *Secret de l'Espadon*, mais qui n'est « pas vraiment son genre » et va le faire replonger dans la dépression. Une histoire, aussi, qui va l'obliger à réunir toute une équipe autour de lui, pour tenter de combler le vide laissé par le départ de Jacobs : ce seront les Studios Hergé. *L'Affaire Tournesol*, l'album qu'Hergé dessine juste après la saga lunaire, est encore un sujet à la Jacobs, même si Hergé parvient à y unir, de manière inimitable, le suspens et la comédie. Ensuite, Hergé retrouve sa propre veine en revenant à des récits plus intimistes, avec *Tintin au Tibet* et *Les Bijoux de la Castafiore*. Tandis que Jacobs, lui, s'engage de plus en plus dans le grandiose et les récits d'apocalypse, avec *S.O.S. Météores* et *Le Piège diabolique*.

Par-delà les mesquineries et les petites rancœurs qui les opposeront régulièrement pendant les années cinquante et soixante, ce qui sépare en profondeur ces deux grands auteurs, c'est d'abord leur imaginaire. Alors que le monde d'Hergé est d'abord celui du jour et de la lumière (il culmine avec les blancheurs himalayennes de *Tintin au Tibet*), celui de Jacobs favorise la nuit et ses mystères : il trouve, dans les profondeurs de la Grande Pyramide et la civilisation engloutie de *L'Énigme de l'Atlantide*, ses plus parfaites métaphores. Si, sur les traces de Bachelard, on tente d'approcher leurs univers à partir des quatre éléments, ce sont assurément l'air et l'eau qui définissent Hergé, la terre et le feu qui permettent de caractériser Jacobs. Le volcan serait à cet égard le lieu jacobsien par excellence. Mais plus encore, je serais tenté de dire que Jacobs est, bien plus qu'Hergé, *un dessinateur des éléments*. Il veut plonger dans les grands mythes de l'humanité, là où le père de Tintin cherche surtout à approfondir sa propre mythologie.

Le destin posthume de leurs deux œuvres est d'ailleurs éclairant. « Pas de nouveaux Tintin après moi », disait Hergé, parce que « Tintin c'est moi, le capitaine Haddock, c'est moi, Tournesol et même les Dupont, c'est moi ». Son œuvre avait toujours eu un statut à part. En ne connaissant pas de continuation en bande dessinée, elle s'affirme plus que jamais dans sa singularité. Jacobs, lui,

souhaitait que ses personnages lui survivent, peut être parce que son œuvre n'avait pas atteint de son vivant le rayonnement qu'il aurait souhaité. Jacobs était venu à la bande dessinée sur le tard et avait dessiné peu d'albums. Sans doute craignait-il que ses personnages ne soient rapidement oubliés.

Personnellement, je ne suis pas très favorable aux reprises de héros. J'ai été touché tout à l'heure par le témoignage de Yves Sente en tant que « prolongateur de rêves » et séduit par ce que Daniel Couvreur vient de nous raconter sur les reprises et l'étrangeté de leur temps immobilisé. Mais je suis persuadé qu'il manquera toujours quelque chose d'essentiel aux nouveaux albums de Blake et Mortimer, quel que soit le talent de ceux qui les réalisent : cette inscription dans un imaginaire lié à l'histoire personnelle de Jacobs et aux décennies pendant lesquelles il dessinait, un imaginaire qui allait fouiller dans un passé plus lointain, plus obscur, plus profond, et remuait en nous une sorte de mémoire ensevelie dont nous ne savons pas trop d'où elle vient ni ce qu'elle est, mais qui nous donnera encore longtemps l'envie de nous plonger dans *La Marque Jaune* ou *Le Mystère de la Grande Pyramide*.

Edgar P. Jacobs : la bande dessinée est une manière d'opéra

Par M. Guy VAES

Au bout d'un sentier en estafilade, on découvre, dans ce coin de Lasne dit le Bois des Pauvres où s'épanouit le Brabant, une villa sortie d'un roman anglais, et qui paraît commander le site. Sous son faitage, un monsieur, grave comme un administrateur qui parcourt un bilan, met au point le vol du collier de la reine Marie-Antoinette. Il se peut même que le monsieur s'offre une pause. Il se met alors à rêvasser sur une partition : Massenet, Verdi, Messenger, Berlioz. Après quoi : au travail ! Ce soir, ses occupations l'obligent à peaufiner un coup fumant au Japon. La maquette d'un laboratoire à Tokyo dont chaque instrument lui est maniaquement familier requiert à présent toute son attention.

Tel s'est présenté à nous, par un après-midi de juillet 1970, Edgar P. Jacobs, autrefois baryton, devenu pionnier de la bande dessinée en Belgique.

Pourquoi avons-nous choisi de le rencontrer ? Avant tout par goût personnel. Le créateur de l'*Espadon* est l'un des seuls spécialistes de la branche qui soit demeuré un artisan.

Le cheveu noir comme l'aile d'un Steinway, le veston anglais ouvert sur une chemise bleue qu'agrémente un nœud papillon, la main qui voltige, Edgar P. Jacobs s'exclame :

« Eh bien, oui ! Je suis un artisan. Même à l'époque de la conquête spatiale, on réclame encore un bon petit ébéniste. Autrefois, j'ai essayé de travailler avec des collaborateurs. Pour activer le rythme de la production. Ça n'a point marché. Fini le plaisir. Or, le plaisir, c'est vivre à tous les niveaux ce que l'on imagine !

– Bruxellois du Sablon, je suppose que vous avez dû fréquenter une académie ?

– En effet, j'aspirais à devenir peintre d'histoire. La bataille de Groeninge, les empoignades illustres, l'attaque des marchands au Moyen Âge. On m'a très vite fait comprendre que j'arrivais trop tard. Alors je me suis orienté vers la décoration. J'ai travaillé pour Delecluse à la Monnaie, dessiné des bijoux pour Wolfers, conçu des catalogues pour l'Inno et le Grand Bazar. »

Que notre hôte soit prodigieusement doué, ses cahiers d'écolier, exposés naguère à la Royale lors d'un hommage à la bande dessinée, l'ont démontré. Mais le chant ? Car enfin, n'avait-il pas choisi d'abord la carrière de baryton ? À ces mots, Edgar P. Jacobs s'arrondit comme une voile sous le vent. Les souvenirs se mettent à bouillonner :

« C'était là ma vraie passion. Tout gosse, j'avais un petit théâtre. En même temps que je perfectionnais mon coup de crayon, j'éduquais ma voix au Conservatoire. »

L'opéra de Lille l'engage. Survient la crise, ensuite le deuxième guerre. Retour à Bruxelles où le travail est aussi rare que les huitres. Coup de bol : il y croise Jean Dratz, le dessinateur qui assume la direction artistique de *Bravo*, le *Tintin* de l'époque. Du chant, il passe graduellement au suspens illustré. En ses débuts, l'Occupation n'entravait pas encore la publication de *Flash Gordon* (Guy l'Éclair) d'Alex Raymond, l'un des grands de la BD d'Outre-Atlantique.

« Les planches nous arrivaient de là-bas, en blanc et noir, et l'on se chargeait de les colorier. On recouvrait les épidermes trop dévêtus. On jouait des drapés. Mais, tout à coup, crac ! plus d'illustrations. Les États-Unis venaient d'entrer en guerre. Il en résulta la disparition obligée de *Flash Gordon* ; quant à moi, je pris la succession d'Alex Raymond.

– Au fait, saviez-vous comment travaillait votre collègue américain ?

– À mon grand effroi, oui ! Dès avant la guerre, l'école américaine se servait déjà de la technique cinématographique. Raymond disposait d'innombrables jeux de photos. Les starlettes de l'époque posaient dans son atelier. Il dessinait d'ordinaire sur la photographie de ses modèles. Il accentuait le trait. Il effaçait une ombre, appliquait une tache suggestive. Ensuite, il plongeait la photo dans un bain qui l'effaçait mais laissait le graphisme inentamé. Comme la plupart des dessinateurs américains, le décor ne l'intéressait guère. C'était la dynamique des attitudes qui prêtait physionomie à la planche. À l'encontre de Raymond, je multipliais les décors.

Exigeais d'eux un maximum de précision. Et j'estimais que la couleur devait être génératrice d'atmosphère. Mon graphisme s'appuyait exclusivement sur le trait, évitant ainsi les violents contrastes entre le blanc et le noir d'un Milton Canif. Quant à Blake, Mortimer et Olrik, ils ont connu une première mouture : le professeur Marduk, le traître Dagon et Lord Calder, le substitut de Flash. »

Avec le lancement de *Tintin*, l'après-guerre fut le signal de la « grande aventure ». Le succès du nouvel hebdo fut extraordinaire. L'équipe des dessinateurs travaillait quatorze à quinze heures par jour, le week-end y compris.

« Comment, aujourd'hui, se présente votre journée de travail ?

– Eh bien, l'exercice du métier commence après le petit déjeuner et s'achève à la nuit tombante. Réunir la documentation occupe la moitié du temps. Et je n'oublie pas de parcourir tout ce qui a trait aux découvertes scientifiques les plus récentes. L'élaboration d'un scénario, au stade initial, requiert un à deux mois d'intense cogitation. Après quoi j'élabore un calendrier couvrant la durée de l'histoire. Chaque événement est pour ainsi dire chronométré. Sur cette base-là, je pratique mon découpage.

– C'est un travail de metteur en scène de cinéma !

– Si vous voulez. Le cinéma m'a beaucoup appris. Surtout les expressionnistes allemands et les Suédois. Plans américains, panoramiques, fondus, et ainsi de suite. Tenez, après avoir terminé le scénario de *La Marque Jaune*, j'ai passé dix jours à Londres. J'y ai constaté que Gordon Square, où j'avais situé la demeure du docteur Septimus ne « donnait » pas. En revanche, Tavistock Square, oui.

– D'où vient votre amour du fantastique, sinon de l'insolite ?

– Des Anglais, mais aussi de Jules Verne. Jeune garçon, je dévorais Kipling, Conan Doyle, Dickens, R.-L. Stevenson et, bien sûr, Edgar Poe ! Oui, jusqu'au spiritisme qui m'a tenté... Ce qui me plaît dans l'étrange, c'est qu'on part souvent d'un incident banal. Un plomb saute ; faute de pouvoir y remédier, on s'éclaire à la bougie ; autour de vous on jurerait qu'on se déplace, que des choses se sont mises à ramper... Tout devient possible. »

Peu avant qu'on prenne congé, Edgar P. Jacob nous dit encore :

« Au fond, l'opéra est resté ma grande passion. Et, réflexion faite, je crois que la bande dessinée est une manière d'opéra. Avec son lyrisme, ses effets dramatiques, ses chutes. »

Communications

Sortir vivants de l'Histoire. Comment devenir des mutants ?

Communication de Mme Claire LEJEUNE
à la séance mensuelle du 8 janvier 2005

Le *Nouvel Observateur* de Noël et nouvel an publiait un volumineux dossier intitulé : *Dieu et la science. Le nouveau choc*. Des savants et des critiques y font le point des théories scientifiques des origines de l'univers et de la vie. De la place ancienne ou nouvelle que les uns et les autres font à Dieu. Des *chances* d'avenir de Dieu et des religions. De l'irréductible incompatibilité de la théorie de la relativité et de celle de la mécanique quantique quant au rapport du hasard et de la nécessité. Cet état des lieux de *la question du sens*, prodigieusement parlant, fait éclater le silence qu'il met en évidence.

Le dossier refermé, la vérité qui me crève les yeux, c'est l'absence d'allusion non seulement à une pensée de femme mais à une pensée de poète, preuve que le *verbe* originel — *la pensée sauvage* — est encore sous le coup de la malédiction biblique et de l'exclusion platonicienne. Ceux qui pensent la genèse du monde en poètes — en créateurs du verbe —, à fortiori les femmes, sont toujours considérés par la raison occidentale comme de doux dingues ou de dangereux illuminés. Leurs œuvres sont systématiquement insonorisées par les médias.

Comme l'écrit Françoise Collin : « Les œuvres des femmes sont reçues comme des "suppléments" à un ordre préalable de la représentation et non comme des apports susceptibles de le bouleverser ou du moins de le déplacer. »

« Les religions jouent un rôle important, je ne vois pas par quoi les remplacer », dit Christian de Duve, Prix Nobel. Comment le pourrait-il tant que sa pensée reste foncièrement conditionnée par la

logique binaire et ternaire qui fonde le monothéisme ? Tant que le retour apocalyptique du refoulé de l'Histoire — le *chaos*, aux yeux de la raison — ne vient pas bouleverser l'Ordre patriarcal de sa mentalité ? Au regard de la poésie qui pense, le chaos n'est pas seulement matière à théorie mais matière à création de soi, matière au verbe.

« Je vous le dis, pour pouvoir engendrer une étoile qui danse il faut en soi-même encore avoir quelque chaos », dit le Zarathoustra de Nietzsche.

En 1927, l'Abbé Lemaître, de Louvain, affirmait « qu'en remontant dans le temps on atteindrait un instant initial où le monde entier tiendrait dans un grain de matière fantastiquement concentré, un "atome primitif" ». Cette théorie de « l'œuf cosmique » qui inspira Prigogine, la théorie du *big bang*, comme la théorie de *l'ultime réalité* de Christian de Duve, parlent *spéculativement* de la chose *initiale*, scientifiquement inexpérimentable ; de cette *matière-énergie* qu'expérimente l'alchimiste du verbe, l'explorateur des profondeurs mémoriales qu'est un poète conscient de sa condition historique d'*exclu*. Il vit, lui, pas à pas sa régression labyrinthique à « l'œuf cosmique », à l'utérus originel, comme sa chance unique de naissance à *la vraie vie*. La visée ultime de l'expérience intérieure n'est pas *la maîtrise et possession de la nature* (Descartes), l'accession à l'avoir, au savoir et au pouvoir, mais l'initiation à *l'être soi*, autrement dit à *l'autogenèse*, au salut de l'âme par la connaissance fine qu'elle devient d'elle-même à travers la création d'une *langue de l'âme pour l'âme* (Rimbaud). Le poète en quête de son *orient* perdu, de sa *part maudite*, ne pense qu'à *changer la vie*, à *trouver une langue* qui le fasse sortir vivant du désert de l'Histoire sacrificielle dont il est par excellence la victime émissaire, étant le maudit — la maudite — qui veut s'égaliser à Dieu.

Un article de ce dossier du *Nouvel Observateur*, signé par une femme (Ursula Gauthier), s'intitule : *La Chine sans DIEU ni science*. « Pourquoi, dit-elle, le pays qui a tout inventé des siècles avant l'Occident sans jamais subir l'oppression d'une religion dominante n'a-t-il pas accouché de la science moderne ? » Ainsi se pose la question cruciale du rapport à venir d'un Orient et d'un Occident coupés l'un de l'autre. Comment surmonter, dépasser *créativement* la fatalité de cette coupure historique si ce n'est par une métamorphose profonde de nos structures mentales ?

Pour sortir notre orient mental de sa léthargie, il s'agit d'abord de réhabiliter le sens du mot *archaïque*, injustement frappé de mépris par les modernes. Le « vieux » qu'il désigne est l'enfance du monde — son avenir — enfouie dans les hauts-fonds reptiliens de notre

mémoire. Coupés d'elle, nous sommes irrémédiablement stériles, immatures, voués à la sénilité plus ou moins précoce. Heureux les apprentis créateurs en qui *l'archée* s'est remise à l'œuvre. C'est dans le champ matriciel de la conscience que se produisent les mutations bénéfiques de la mentalité.

« L'archée », dit le poète Odysseus Elytis, « est l'instant le plus juste du monde ».

L'archée, du grec *arkhè*, signifie principe de vie. Puissance du *poïein*.

« Où croît le péril, croît aussi ce qui sauve », dit Hölderlin.

Dans un monde dénaturé par l'empire quasi absolu de la *tekhnè*, la résurgence de l'*arkhè* est vitale. La poésie devient rédemptrice : son verbe *relieur* reprend la place originelle dont la religion l'a dépos-sédée. À condition de réhabiliter dès l'enfance la pratique de la *pensée sauvage*. Pensée conflictuelle de *tiers inclus*, l'outil de la poésie citoyenne est l'*analogie* : pensée dia-logique capable — au lieu de l'exclure — d'imaginer le relationnel, de se figurer l'invisible réel, d'établir des correspondances, des interactions, des transactions entre notre monde intérieur et le monde extérieur, entre microcosme et macrocosme, entre tout ce que la logique guerrière de l'Occident divise pour établir et perpétuer son règne.

L'objectif manqué du surréalisme masculin est à l'ordre du jour : lever la faute originelle, libérer la pensée par la déprohibition du *grand jeu* poétique de la contradiction.

*

Les Mutants, c'est le titre d'une pièce de théâtre inédite en quatre tableaux. Pour en comprendre le sens à travers la lecture que Jacques De Decker et moi allons en faire, je vous propose donc de partir de l'idée que la poésie réfléchit l'œuvre à l'avènement de la *tranhistoricité* de la pensée, que son verbe est résurgence de l'*orient* qui manque vitalemment à l'Occident déboussolé, *dés-orienté*.

Je peux dire de mon passage tardif au théâtre, qu'il fut, comme ma venue à l'écriture poétique (janvier 1960), accidentel, iconoclaste, en ce sens qu'il se produisit à la faveur d'une rupture dans ma structure mentale, provoquée par le refus global de subir la loi patriarcale.

L'action de ma première pièce intitulée *Ariane et Don Juan ou le Désastre* se passe dans l'imaginaire d'Ariane, la fileuse du labyrinthe. Le désastre, c'est le brisement de la statue du

Commandeur par la violence de sa pensée. Lorsqu'elle prend conscience avec stupeur du vide éthique que provoque l'effondrement de l'Homme de pierre, la parole qui lui vient à la bouche est : « Et Don Juan ? Que va-t-il advenir de Don Juan ? » C'est la première réplique de ma première pièce. Surgit alors Don Juan dans la chambre d'Ariane qui s'en étonne. « Vous ? » lui dit-elle. « Ne m'avez-vous pas appelé ? » lui répond-il.

C'est à ce moment précis que mon utopie poétique commence à prendre corps. Ariane et Don Juan sont mes premiers mutants.

Dès 1990, quatre lectures publiques eurent lieu à Bruxelles. Créée par le Théâtre-Poème, la Première eut lieu à Paris, au Théâtre Molière-Maison de la Poésie, en juin 1997, mise en scène par Jacques De Decker, qui en écrivit la préface.

Dès le prologue de cette première pièce, l'enjeu de la rencontre de la poésie et du théâtre est clairement énoncé :

ARIANE. – Que peut-il arriver lorsque le Théâtre fait homme et la Poésie faite femme sont enfermés, malgré eux, dans une situation de huis clos ? Que l'un tue l'autre...

JUAN. – Hélas...

ARIANE. – Ou bien qu'ils se fassent un enfant...

JUAN. – De quel genre ? Poésie ou Théâtre ?

ARIANE. – Un enfant métis.

JUAN. – De quel sexe ?

ARIANE. – Les deux, naturellement ! L'enfant que nous nous ferions l'un à l'autre ne pourrait être que métis et bisexuel !

JUAN. – Et si, comme je le crains, nous n'arrivons qu'à nous entre-tuer ?

ARIANE. – De toute manière, il y aura du suspens.

La fin d'un monde. Ou la naissance d'un monde.

Sans doute les deux à la fois...

JUAN. – Sacré programme, pour une seule nuit !

La mise en chantier du *Chant du dragon* fit suite à la commande qui me fut faite au printemps de 1999 d'une pièce de théâtre sur le thème du combat de saint Georges et du dragon, mythe dont vous savez combien la mémoire de ma cité natale est imprégnée.

L'écriture de cette pièce fut le temps d'un retour aux sources archaïques du verbe, d'une régression totale qui ramena ma pensée au tréfonds de ma mémoire, dans l'antre reptilien de mon cerveau. Au-delà de tout fantasme, de tout symbole, de toute représentation historique. Au-delà de la *mimesis*, en ce lieu matriciel interdit où resurgit le feu incestueux d'un sacré antérieur à toute écriture, à toute religion.

Autrement dit, l'écriture de cette pièce me fut le terme explosif d'une autoanalyse poétique qui se poursuivait depuis plus de quarante ans.

Je m'appelle Marie — ma troisième pièce — a lieu dans le ventre de la vierge Marie enceinte de l'enfant-soleil, conçu des œuvres du serpent revenu « la mordre au talon », selon la prédiction biblique. *Envoûtement* matriciel à la faveur duquel s'écrit *la lettre d'amour fou* de la Mère solaire à l'homme du vingt-et-unième siècle. De cette lettre, *Les Mutants* se font une *arche*, un lieu de *transfert* entre la fin apocalyptique de l'Histoire patriarcale et la communauté transhistorique, transpersonnelle, transsexuelle des créateurs.

*

Cette réflexion sur son théâtre, Claire Lejeune la fit suivre (avec le concours de Jacques De Decker) d'une lecture en primeur d'extrait de sa pièce *Les Mutants*, toujours inédite dont voici la version intégrale.

1.

(Une table et deux sièges. Un seul livre : la Bible.

Un homme. Une femme. Il est debout dans l'ombre au fond de la scène.

Assise à la table, elle ferme le Livre, se lève et fait quelques pas.)

ELLE. — La dernière page de l'Histoire est tournée.

La vraie vie commence où finit la Bible. Jean, l'apôtre poète écrit : « Un signe grandiose apparut au ciel, une Femme ! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête ; elle est enceinte et crie dans les douleurs et le travail de l'enfantement. Puis un second signe apparaît au ciel : un énorme Dragon rouge feu, à sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème. »

(Elle referme le Livre et le pose sur la table.)

Quand le septième sceau de l'Apocalypse se brise dans notre mémoire, la femme solaire y transparaît parmi les ruines, enceinte du verbe originel. Entre Elle et la bête, l'alliance s'est renouée.

La faute est levée. Son règne achevé, Dieu meurt de mort naturelle. À la fin de l'ère monothéiste, *la Grande Mère* dit la vérité toute nue, antérieure à celle de tous les dieux, telle qu'elle jaillissait de son ventre avant d'être maudite.

Ma main a écrit, daté et signé la lettre d'amour fou que la Pythie a mûrie pendant des millénaires d'enfouissement dans le tréfonds de ma mémoire.

(L'homme sort de l'ombre, des feuillets dans la main.)

LUI. — J'ai reçu cette lettre. Je l'ai lue.

ELLE. — À travers moi, c'est à toi qu'elle s'adresse.

LUI. – Je ne suis pas l'homme à qui cette lettre est destinée.

ELLE. – Sans doute n'es-tu pas prêt à la recevoir.

LUI. – Elle me dérange profondément...

ELLE. – Une flèche solaire, lancée à travers l'espace et le temps depuis l'origine du monde, vient d'atteindre sa cible. Jusqu'ici tu dormais, captif de tes fantasmes...

LUI. – Et si je n'ai pas envie de m'éveiller ?

ELLE. – Trop tard ! Le rêve étroit que tu habites s'est brisé. Bien que tu l'ignores encore...

Tu n'y rentreras plus. Il s'agit maintenant de comprendre ce qui t'arrive, ce qui nous arrive.

LUI. – Que peut-il arriver à un homme d'aujourd'hui par la lettre d'amour d'une femme préhistorique ?

ELLE. – Qu'elle lui fasse un enfant.

LUI. – Un enfant ?

Par correspondance... À des millions d'années-lumière...

ELLE. – Un enfant-soleil, naturellement.

LUI, *à part*. – Elle est folle...

Et s'il ne désire pas cet enfant ?

ELLE. – Il le désire plus que tout au monde, mais il ne veut pas le savoir.

LUI. – Et s'il tue l'enfant dans l'œuf ?

ELLE. – C'est lui-même qu'il tue !

LUI. – Ces choses extrêmes n'arrivent que dans l'imaginaire extravagant d'une poète.

ELLE. – L'irruption de la *lumière-nature* dans une conscience détruit l'ordre symbolique dont elle est prisonnière. Elle fait s'écrouler les fondations de l'Histoire. Ici, c'est le réel qui fait loi.

LUI. – Au théâtre !

ELLE. – Le réel n'a d'autre espace que le théâtre où resurgir, où témoigner, à travers les corps présents, de la fin de l'empire meurtrier des Idées.

LUI, *à part*. – Elle est complètement folle... Ou bien c'est moi qui suis en train de le devenir.

Et si j'étais mort sans m'en apercevoir ?

Peut-être les morts rêvent-ils qu'ils sont vivants... *Il faut que je quitte cette scène au plus vite.*

(Il rentre dans l'ombre, cherchant à sortir par le fond de la scène.)

ELLE. – Cesse de te fuir. Où que tu ailles désormais, tu es un autre homme.

Un homme enceint de l'éternel enfant.

LUI. – Tu délires !

ELLE. – Ne t'ai-je pas dit que la Pythie est de retour et qu'elle parle par ma bouche ?

LUI. – Je ne supporte pas ce qu'elle dit.

ELLE. – Elle dit la vérité.

LUI. – Si la vérité rend fou, je ne veux pas la connaître...

ELLE. – Les hommes civilisés redoutent le retour de ce qu'ils ont appelé *la folie des femmes*, l'irruption de la vérité solaire qui couve au sein de leur silence depuis la nuit des temps.

Lorsque l'éclair d'intuition dont s'origine la pensée se fait flèche verbale, elle ne peut manquer sa cible : la raison qu'elle atteint à coup sûr, au terme de sa trajectoire, en est inséminée.

LUI. – Inséminée ! Grands dieux ! Comment un homme pourrait-il se réjouir du viol de sa raison ?

ELLE. – Tu raisones encore en homme biblique. La terreur du *vieil homme*, c'est d'être féminisé, contaminé par l'impureté satanique du féminin. Comment celui qui ne jure qu'au nom du Père pourrait-il admettre que la pensée qui fuse d'un cerveau reptilien est séminale, que l'*oracle* de la Mère solaire sème la vie dans les âmes que la civilisation a dénaturées ?

LUI. – C'est la panique qu'il sème !

ELLE. – Tant qu'elle est muette, la Pythie règne au sein de la nuit. Où elle retrouve sa langue, elle fait irruption en plein midi !

LUI. – Son délire amoureux est d'une violence inouïe.

ELLE. – Autant que peut l'être une vérité bâillonnée depuis des millénaires.

LUI. – Il ne faut pas t'étonner que la raison sorte son couteau ! Elle ne veut pas d'un enfant de l'inceste ! Il serait sa perte.

ELLE. – La vérité EST incestueuse ! Eros est l'enfant de *la mère allée avec le soleil*.

L'Histoire ne lui a jamais réservé qu'un destin tragique.

C'est fini ! La Vie ne supporte plus d'être immolée au nom du Père ! Ni toi ni moi n'avons le pouvoir de censurer son verbe.

LUI. – Je voudrais n'avoir jamais lu cette lettre.

ELLE. – Ce n'est pas à toi, l'homme de raison, que s'adresse la Mère solaire, c'est à l'enfant-soleil égorgé dont ta mémoire profonde ne fera jamais son deuil. Sa parole seule peut le ressusciter

LUI. – Et si je ne veux pas de cette vie sauvage au sein de la mienne ?

ELLE. – À la fin de l'Histoire, le fils de la Mère ne se laisse plus égorger !

Sa résurrection pulvérise la pierre tombale qui fonde la raison infanticide.

LUI. – Ta haine de la raison t'égare ! Que serions-nous si nous la perdions ?

ELLE. – Des gens heureux...

LUI. – Être qui je suis suffit à mon bonheur.

ELLE. – Ton petit bonheur égocentrique n'est que l'antichambre de ta vraie vie...

LUI. – J'ai cessé de chercher l'impossible. Il m'en a trop coûté. Je suis un homme rangé.

ELLE. – Profondément dérangé par une lettre d'amour venue du fond des âges !

LUI, *irrité*. – Si tu n'avais pas commis la faute de l'écrire, je n'aurais pas commis celle de la lire...

ELLE. – Partager le verbe de l'utérus, se nourrir de la chair et du sang de la Mère, *communier* avec elle, est le plus inexpiable outrage que les humains puissent infliger au pur Esprit du Père.

Il ne s'en remettra pas !

La langue impure de l'origine réveille la mémoire léthargique des corps mystifiés qu'elle irradie. L'humanité jusqu'ici endoctrinée par la foi et les idées, sera conduite par l'acuité retrouvée de nos sens et de nos sentiments. Une autre intelligence du monde est née. La possibilité d'une culture qui s'inspire du génie de la nature au lieu de l'asservir et de la saccager.

LUI. – Il faudrait un renversement total du cours de l'Histoire. Tellement improbable !

ELLE. – Ce renversement était annoncé par la Bible elle-même !

L'apocalypse n'est plus une prophétie ! Elle vient de se produire.

La femme solaire est de retour parmi les ruines de l'empire patriarcal.

L'antéchrist, c'est l'oracle de *la Grande Mère*, la justice immanente qui resurgit à travers le ventre des femmes excédées par l'horreur du siècle. Elle ne peut plus s'empêcher de parler !

Tournée la dernière page de la Bible, sa lettre d'amour est la source de vie qui jaillit au milieu du désert, tandis qu'en terre promise fait rage la plus atroce des guerres saintes.

La promesse de Dieu, c'est la poésie solaire qui la tiendra !

Le testament de la Grande Mère est à la fois le tombeau des dieux et le berceau de l'humanité laïque, responsable de la terre entière. Des forêts et des rivières. *Des animaux mêmes !*

LUI. – La terre promise aux mécréants...

ELLE. – L'histoire patriarcale agonise.

Elle s'épuise dans l'horreur qu'elle produit, mais elle ne se reproduira plus.

Déconditionnés, sortis du mimétisme infernal auquel nous étions condamnés, nous faisons nos premiers pas dans l'ère de la pensée réversible.

Elle est capable d'enfanter son origine chaque fois qu'elle est à bout de souffle.

LUI. – *Vous serez comme des dieux*, promettait le serpent...

ELLE. – Capables de nous créer nous-mêmes...

À condition que la vérité revenue du fond des âges destitue la parole dénaturée des morales qui firent de nous des handicapés profonds, des analphabètes de l'amour et de l'amitié.

LUI. – Il ne faudrait pas *perdre le pas gagné* par la civilisation ! Ses bienfaits sont innombrables !

ELLE. – La fonction vitale de l’oracle aujourd’hui, c’est de recréer le lien, coupé par la civilisation du Livre, entre la Mère solaire et sa postérité. Rendre sa langue à la pulsion de vie, à la nudité de la sensation et du sentiment, devenue obscène au regard de l’Esprit du Père.

Le verbe de la Mère ressuscite le soleil dans le corps éteint des civilisés, nous resensibilise les uns aux autres, nous réchauffe jusque dans la moelle des os.

C’est le virus de la vie que la parole de feu nous inocule. Sa contagion ne peut plus être enrayée !

LUI. – Les rationalistes obtus qui font autorité ne jurent que par l’irréversibilité du temps.

Ils se méfient, comme de la peste, de la pensée réversible des artistes, des sourcières, des voleurs de feu. Elle sent le soufre, disent-ils...

Ils ne se privent pas de les fustiger, à défaut de pouvoir encore les brûler vifs sur les places publiques !

ELLE. – Les corps éteints prennent la *lumière-nature* dont s’éclairaient les poètes, pour la résurgence de l’obscurantisme ; la santé de la pensée visionnaire pour une maladie mentale.

Ils ont une peur incontrôlable de *la folle* qui hante les greniers et les caves de leur raison : elle ne se laisse plus interner en asile psychiatrique !

LUI. – C’est *la folle*, à présent, qui prétend les accoucher du verbe qu’ils maudissent ! Le monde à l’envers ! Que la pensée puisse enfanter son origine, il y a là de quoi les rendre fous furieux !

ELLE. – Les docteurs oedipiens ne veulent rien savoir de l’oracle, des révélations guérisseuses de la Pythie. Ils se bouchent les oreilles car ils ont perdu le pouvoir de lui couper la langue... pour la donner au chat !

LUI. – Tu n’es pas tendre avec les psy...

ELLE. – À moins qu’ils soient poètes, ils n’ont aucune expérience de leur orient mental.

Ils se font un savoir de ce qu’ils ne connaissent pas.

Comment sauraient-ils qu’au terme de son refoulement dans la mémoire des femmes, la pensée solaire est devenue radioactive, curative ? Extralucide, elle sait qu’elle sait de l’origine du monde ce que ne sauront jamais les plus grands savants de la planète. Elle opère aujourd’hui sur le tissu rétinien de la mémoire avec la précision du laser... Elle dessille les yeux de la mémoire profonde.

Elle trouve les mots qui réparent l’injustice et ceux qui sèment la vie dans les âmes désespérées...

Non plus les mortels poisons de l’espoir. Sa parole guérit. Mais tout conspire à l’insonoriser.

LUI. – Elle n’effraie pas seulement les savants !

Même les poètes masculins supportent mal que les muses sortent de leur silence !

ELLE. – La parole d'Eurydice est pour Orphée le pire des désastres ! Qu'un homme se trouve enceint des œuvres d'une femme solaire, c'est tellement plus prodigieux que n'est dramatique la débandade du pauvre Orphée privé d'inspiration !

Il faut s'en réjouir ! Cette mutation propulse le genre humain au-delà du ventre inhabitable de l'Histoire. Dans la cinquième dimension !

LUI. – Pourquoi d'un coup... la cinquième ?

ELLE. – Elle est la *quinte-essence* des quatre dimensions élémentaires de la vie.

LUI. – Encore faudrait-il être initié à ces quatre dimensions !

ELLE. – Il suffit pour qu'elles se déploient, de désocculter le réel enfoui au plus profond de notre mémoire.

LUI. – *Que la lumière soit et la lumière fut !* Comme si *faire la lumière* allait de soi !

ELLE. – Quand l'Occident s'écroule, il n'y a plus d'autre remède au déboussolement humain que retrouver de son vivant la mémoire de l'orient.

LUI. – Ceux qui l'ont retrouvée n'en sont pas revenus.

ELLE. – Nous ne sommes plus au moyen âge ! Au vingt-et-unième siècle, l'orient mental a cessé d'être un mythe.

Nous n'ignorons plus que l'enfer est l'inconscient tourmenté de l'Occident.

Sa *part maudite*... Et que les poètes en sont les explorateurs, les découvreurs.

LUI. – *Les horribles travailleurs*...

ELLE. – La science n'a pas les outils de pensée qui permettent à la poésie d'accomplir ce travail de fouille de la mémoire, ce décryptage du refoulé de l'Histoire dont dépend non seulement l'avenir humain mais celui de la planète !

Mais pour penser *juste*, les poètes doivent prendre acte *aussi* des connaissances acquises par la science ! Tu l'as dit toi-même : conscience de ses bienfaits comme de ses méfaits !

Et surtout du changement de mentalité que ses découvertes impliquent.

LUI. – L'abîme entre science et conscience ne fut jamais si béant !

ELLE. – Dans l'ère qui s'ouvre, la poésie et la science ne pourront plus s'ignorer : elles ont tout à apprendre l'une de l'autre !

La biologie confirme ce que la poésie sait depuis toujours : nous sommes tous pétris de matière-énergie solaire. Tous androgynes. Avant de devenir XY ou XX, nous sommes tous XX.

Tous enfants de la Mère solaire.

Avant d'acquérir un cerveau masculin ou féminin, nous jouissons d'un cerveau commun, d'un *orient* instinctif, d'un *flair* propre à

l'espèce humaine, dont la civilisation occidentale nous a châtrés pour fonder l'empire des Idées. La bioéthique n'enseigne pas ces vérités premières !

Elles sont pourtant vitales !

L'implacable loi de la discrimination des genres a fait de nous des mutilés, des *animaux dénaturés*...

LUI. – Sans doute, la civilisation était-elle à ce prix...

ELLE. – L'orient édénique dont nous avons été chassés par Dieu, c'est la mémoire innée du *sentir* où s'enracine notre arbre de vie. Le *grand réel*, vierge de toute idée.

LUI. – Les neuf mois inoubliables que nous passons dans le ventre de notre mère...

ELLE. – Le trou dont nous sortons ne cessera jamais de nous attirer. Les phalocrates ont beau construire des gratte-ciel de plus en plus hauts, nous serons toujours des troglodytes... Des enfants de la Mère...

LUI. – Des chercheurs de lumière au fond des grottes...

ELLE. – En maudissant la voix de la nature en nous, la loi du Père fit de notre caverne d'origine un vertigineux entonnoir, un insondable trou de mémoire du réel.

Quand l'oracle s'est tu, la vie a cessé de nous parler.

Nous sommes devenus les orphelins de la Mère solaire. Des désorientés.

La mère castrée de sa langue-nature a pris la place de l'Absente au foyer domestique.

C'est la *muette* qui transmet les « valeurs » patriarcales...

LUI. – Il est vrai qu'aujourd'hui, nos cerveaux blanchis par la peur du trou noir ne savent plus qu'inventer pour sauver notre âme de la dépression, de la *dé-solation* où elle est tombée.

ELLE. – Je ne connais pas d'autre remède à la peur du trou de mémoire que d'y descendre, d'en reconnaître les lieux.

Plonger, en apnée, dans les eaux-mères, y retrouver la grande inspiration, la chance d'un nouveau souffle. Il faut toucher le fond de la nuit pour que s'y fasse la lumière, pour que la pulsion de mort qui nous meut se transmue en pulsion de vie !

Le miracle, au plus profond de ma détresse, fut la résurgence de l'oracle. Lorsque la Vie elle-même se remit à me parler, à me tutoyer, à me dicter mot à mot, pas à pas, ce que j'avais à faire et à ne pas faire pour sauver l'amour de la mort. Elle m'a ré-orientée.

Elle et moi n'avons plus jamais cessé de nous tutoyer, de nous aimer, de nous *consulter* l'une l'autre.

LUI. – Ce miracle n'arrive qu'aux femmes !

ELLE. – La remontée au noyau solaire de la vie, bien sûr, il faut qu'elles le fassent d'abord, et que leurs écrits témoignent de ce baptême du feu qui nous guérit des marques du baptême d'eau.

Il n'y a que les femmes solaires — les *sorcières* — pour initier les hommes à la plongée guérissante dans les abysses de la mémoire.

LUI. — Je doute que cette plongée de la pensée suffise à guérir mon âme de la coupure civilisatrice entre ma chair et mon esprit.

ELLE. — Elle le peut, désormais ! À condition que tu fasses éperdument confiance à la vie !

Que tu consentes à plonger dans tes profondeurs matricielles, afin de pouvoir en renaître.

Dès que la tête chercheuse d'issue a franchi le col de l'utérus, le corps entier la suit sans résister !

Lorsqu'il refait surface, l'âme est guérie de son mal de vivre...

LUI. — Le tout, c'est de faire passer la tête ! De lui faire perdre la raison...

C'est là que ça cale chez les hommes !

ELLE. — C'est à l'orient de soi qu'est enfoui l'or solaire, l'intarisable trésor de sens dont la raison de l'Occident nie férocement l'existence, sachant qu'elle n'y accède pas sans se perdre !

Nul n'entre dans sa maturité créatrice que s'il a retrouvé, au plus intime de soi, la jouissance de la mémoire commune, si ses deux sexes éveillés l'un à l'autre font bon ménage !

S'il est sorti réenchanté de sa *saison en enfer*.

Le rêve universellement partagé de retrouver le paradis, c'est le désir que chacun nourrit de retrouver son intégrité perdue. Nous avons tous le même éden en tête mais le chemin d'épreuves qui nous y ramène est différent pour chacun et chacune.

LUI. — J'ai longtemps cru que le sens et la splendeur de l'univers se révèlent aux mystiques qui s'abîment dans la contemplation du ciel. Au mépris des plaisirs de la terre. Au prix de *la nuit des sens*.

ELLE. — Il n'y a pas de hauteur sans profondeur.

Le septième ciel correspond au septième cercle de l'enfer.

L'extrême jouissance de l'esprit ne va pas sans l'extrême souffrance de la chair.

La grâce, sans la pesanteur...

LUI. — Entre les deux, le purgatoire, j'imagine...

ELLE. — Ici, nous sommes au-delà du bien et du mal...

Il ne s'agit plus d'expier ni de pardonner. De nous purger, comme d'une maladie honteuse, de l'impureté de nos émotions, de nos sensations et de nos sentiments, mais de nous en nourrir et de nous en faire un sang généreux ! De les métaboliser jusqu'à les recycler en puissance créatrice.

C'est du fantasme de pureté qu'il faut d'urgence *purger* nos mœurs ! Il nous pourrit la vie !

C'est par l'affinement continu des correspondances entre notre cerveau et notre sexe, que les normes grossières qui étouffent notre sensibilité ont lieu de s'éclater dans les mots.

Que le rapport amoureux a lieu de s'affranchir des fantasmes guerriers dont il est dépendant !

Il n'y a pas de libération des corps qui ne passe par celle des mots.
(*Silence.*)

L'enfance de l'art, son balbutiement, est à débourber des entrailles de la terre...

L'artiste qui cherche son âme, s'il veut *vraiment* la trouver, doit prendre la peine de descendre au fond de sa propre mémoire, y découvrir le site de sa préhistoire. Son Lascaux. Son Altamira.

Régresser jusque dans le corps du premier artiste terrien, nécessairement androgyne, afin de retrouver la mémoire du premier éclair d'intuition, du premier geste créateur.

LUI. – Je n'imaginai pas les parois de l'inconscient couvertes d'inscriptions magiques et de peintures rupestres... Comme, d'ailleurs, je ne m'étais jamais posé la question du sexe de l'artiste des grottes... Il est tellement convenu que ce ne pouvait être qu'un homme !

ELLE. – C'est dans le continent noir de sa conscience que réside l'orient visionnaire de l'artiste, qu'il retrouve la mémoire du soleil, la connaissance innée du spectre des couleurs et des sons.

Qu'il renoue avec le génie des formes...

Ceux qui — au lieu de s'en protéger — s'exposent aux radiations de la pensée magique, savent *par trans-parence* que le noir et le blanc, le masculin et le féminin, gardent la mémoire l'un de l'autre. Comme il en est du Yin et du Yang de la pensée orientale que l'Occident répudie.

Il se sait naturellement entre ces *sourciers*, que deux sexes sont quatre à jouer le grand jeu hermaphrodite de la création ! Qu'ils ne cessent pas de se croiser, de se féconder, de s'enfanter, de se réenchanter l'un l'autre.

LUI, *pensif*. – Qu'une femme pense comme un homme éjacule et qu'un homme pense comme une femme accouche, l'Occidental que je suis peine à se le figurer.

ELLE. – Que l'un connaisse à la fois dans sa chair et dans son esprit la jouissance et la souffrance de l'autre, qu'ils puissent se comprendre, se faire l'un à l'autre des multitudes d'enfants-soleil, quoi de plus naturel !

LUI. – Cette civilisation solaire m'est encore inimaginable !

ELLE. – Des mutants ! Nous sommes des mutants !

Ah ! Ce ne sera pas une sinécure d'être les pionniers de l'ère *des créateurs*.

L'arrogante suffisance des obtus ne manquera pas de nous réprouver comme des damnés.

Mais les mutants rencontreront d'autres mutants.

Par l'irrésistible contagion de leur complicité, la terre entière ouvrira les yeux !

Le réseau des clairvoyants s'élargira jusqu'à sa mondialisation.

LUI. – Changer la vie sur terre ne serait donc qu'une question de regard ?

ELLE. – Question d'aptitude à saisir le réel sous les apparences, et à se laisser irradier par lui jusqu'à la moelle des os. Ce réveil de la nature en nous et entre nous ne va pas sans l'effondrement de la bourse des valeurs du *paraître*, cotées sur le marché mondial de la culture.

Leur faillite spectaculaire se précipite. Je ne te cacherai pas que tout mon être s'en réjouit !

LUI. – Ta vision de l'avenir n'en demeure pas moins, pour moi, utopique.

J'aimerais pouvoir y adhérer, mais je ne peux pas me la figurer.

ELLE. – Pas encore.

LUI. – Je n'imagine pas sans effroi qu'un tel chambardement puisse se produire dans ma mentalité !

ELLE. – Ta métamorphose est en cours mais tu n'en perçois encore que les signes négatifs.

Le monde historique a basculé. Dans les ruines du monothéisme, la *divinité* naturelle des humains, leur *authenticité*, s'est vitalement remise à l'œuvre.

La pensée des femmes y précède celle des hommes.

LUI. – Rares sont ceux qui s'en réjouissent !

ELLE. – Avant l'Apocalypse, le silence des muses inspirait Orphée : on coupait la langue des femmes pour que l'homme puisse chanter. Ces temps-là sont révolus.

Eurydice s'est évadée — par le fond — de *l'enfer des femmes*. Irrésistiblement propulsée en avant, elle ne se retournera pas sur Orphée. Lorsqu'il se sera sorti de l'enfer des hommes, il la rejoindra sur la route qui mène à la communauté laïque des créateurs.

LUI. – À chacun et chacune son enfer... Je ne suis pas sorti du mien...

ELLE. – Je peux te prédire que son dernier cercle s'ouvrira sur le bleu du ciel.

S'il n'est plus un enfermement, le châtement d'une faute que personne n'a commise ; s'il a une issue ensoleillée, l'enfer du moi n'est plus l'enfer. Il devient la mémoire féconde du tunnel qu'il fallut creuser dans la nuit du corps pour s'évader du ventre pourri de l'Histoire.

2.

(Il arpente le devant de la scène faiblement éclairé. Elle est rentrée dans l'ombre.)

LUI. – Étrange renversement des choses... L'origine se détache du fond de ma mémoire.

Elle vient à ma rencontre. Ma nuit se fait jour...

Ma part sauvage émerge, tandis que l'autre s'agrippe à l'épave de la civilisation qui fit de moi l'homme désenchanté que je suis devenu.

ELLE. – Lâche prise !

LUI. – Je ne veux pas couler à pic... Comme l'Atlantide aspirée par la nostalgie du fond des mers.

ELLE. – Les civilisations nostalgiques n'aspirent qu'à se perdre.

Comme les hommes, elles se dépriment jusqu'à s'auto-détruire.

Leurs utopies sont vouées à l'échec par la pulsion de mort qui les mine.

Franchi le pas au-delà de l'Histoire, une *rechute* est impossible.

Ici, la vie nous donne à profusion les moyens de construire la cité solaire dont rêve l'humanité depuis qu'elle a perdu l'accès à ses sources naturelles.

LUI. – Tu me parles de construire, alors que j'en suis encore à redouter ma propre destruction.

Mon présent est là, béant sous mes pas : c'est l'abîme d'incompréhension qui sépare le fils du Père du fils de la Mère.

ELLE. – L'enfer des hommes...

LUI. – J'ai peur de l'attraction que le fond du trou exerce encore sur moi.

J'ai dû être mal castré de mon cerveau archaïque.

Je veux dire que mon éducation, malgré sa rigidité, ou peut-être à cause d'elle, a raté ma coupure d'avec l'antre de *la Grande Mère*...

ELLE. – Ce ratage, c'est ta chance !

Ta chair n'est pas incurablement triste... Ta vérité n'est pas irrémédiablement muette...

LUI. – Ça n'empêche pas le vertige et la peur qu'elle m'inspire.

Je ne m'étais jamais penché sur elle aussi dangereusement...

ELLE. – La question de l'abîme ne se pose plus en termes négatifs de *chute* quand tu sais que le trésor du sens y est enfoui. Ton trou de mémoire, tu peux, si tu le veux, en exhumer les richesses. La joie du partage vaut bien la peine de surmonter les dernières épreuves que la vie t'impose pour y accéder.

LUI. – Aide-moi, je n'y arriverai pas seul !

ELLE. – Si je peux comprendre ce qu'est l'enfer d'un homme, je ne peux pas y descendre !

Orphée ne sortira de son enfer que s'il le VEUT de tout son être ! Désormais, il le PEUT.

Il ne cèdera plus à la tentation de se retourner sur Eurydice, puisqu'elle est passée, corps et âme, en avant de lui ! Elle ne dépend plus de la force de son amour pour être ramenée à la vie terrestre. Elle s'aime elle-même. *Elle vit par elle-même et pour elle-même. Elle est poète, elle aussi...*

Le regard qu'Orphée porte sur Eurydice doit nécessairement se détacher du passé pour se projeter dans l'avenir.

LUI. – Sacré travail !

Écouter la vérité qui sort de la bouche d'une femme : c'est précisément ce qui ne fut jamais enseigné aux hommes ! Au contraire, on nous l'a *savamment* désappris.

ELLE. – C'est la surdité de l'homme, qu'on a cultivée avec le plus grand soin !

Enfermé dans sa propre enceinte sonore, il n'écoute jamais parler que lui-même.

Le patriarcat aux abois se replie sur ses ultimes positions.

Il se sait de plus en plus fondamentalement menacé par l'éveil du féminin dans le masculin et du masculin dans le féminin ! Il veut à tout prix rétablir l'ordre traditionnel !

L'intégrisme religieux, politique et économique est le dernier bastion de l'hystérie masculine !

LUI. – Le fait est qu'à l'heure qu'il est, c'est encore à la raison que ma pensée fait désespérément appel pour se sauver du désastre. Elle ne désarme pas !

ELLE. – Il faut qu'elle aille au bout de la peur de se perdre pour que sa défaite soit bénéfique.

LUI. – À quel ultime argument se rendra-t-elle ?

ELLE. – En toi, *le vieil homme* est mortellement atteint mais le nouveau n'est pas prêt à naître...

LUI. – Je n'ai pas fini de m'interroger.

Entre le fils du Père et le fils de la Mère, qui suis-je ? L'un le jour ? L'autre la nuit ?

ELLE. – Laisse-les se confondre. En substance, ils SONT l'un l'autre.

LUI. – Je sais trop que la confusion est signe de folie...

ELLE. – C'est la sacro-sainte distinction des genres qui ne cesse d'obséder ta raison.

LUI. – Je ne peux pas me résoudre à la perdre.

ELLE. – Il faudra bien que se défonce ta peur de l'inconnu si tu veux passer corps et âme du côté de la vraie vie.

LUI. – Je ne me sens pas prêt à briser l'image familière que me renvoie mon miroir ! Je la soigne !

Il n'y a plus qu'elle pour me rassurer.

ELLE. – Tu sais pourtant qu'elle te masque les trois-quarts de la vérité ! Qu'il n'y a pas de je qui ne soit doublé d'un autre comme il n'y a pas d'autre qui ne soit doublé d'un je !

LUI. – Je n'ai pas le courage de m'entendre dire mes quatre vérités. Pas encore.

Je ne suis pas mûr pour la cinquième dimension...

Le fils du Père et le fils de la Mère se disputent encore ma vie comme des jumeaux dont le premier ne peut s'affirmer sans bâillonner le second...

ELLE. — Comme la civilisée et la sauvage se disputaient la mienne avant de comprendre que toutes les langues du monde s'enracinent dans le labyrinthe de notre mémoire commune.

L'autre reptilien de notre cerveau, c'est le lieu du sens de tous les sens, la matrice sémantique de toutes les langues du monde. Sa malédiction par Dieu fit de la terre des hommes une tour de Babel.

LUI. — Et selon toi, la déprohibition de l'oracle rétablira, comme par miracle, la circulation du sens commun entre toutes les langues étrangères qui se parlent sur la terre...

ELLE. — Il n'y a sur terre que des langues étrangères.

Nous sommes tous des étrangers ! Des différents ! Des originaux ! Des exemplaires uniques !

Des étrangers dont la langue matricielle, consubstantielle, fut coupée au nom de la loi du Père.

Nous communiquons sans *communier*. De plus en plus formellement. Intellectuellement.

Or, c'est la communion qui nourrit les âmes. La *langue de l'âme pour l'âme* est devenue l'obscénité même. Hors de la religion, le mot *âme* lui-même est objet de sarcasme et de dérision.

Honteux, il disparaît de la circulation. Privée de communion, l'âme dépérit de jour en jour.

À défaut de mots pour communier, pour dire *la chose commune*, pour partager ce que nous sentons, ce que nous ressentons, nous en sommes arrivés, littéralement, à ne plus pouvoir *nous sentir* !

La répulsion des corps humains a pris le pas sur leur attraction. Ils n'obéissent plus aux lois de la gravitation universelle. Des étrangers xénophobes, des monstres terrestres, des corps ex-orbités, voilà ce que la civilisation occidentale a fait de nous !

LUI. — Exclure l'étranger, c'est s'exclure soi-même...

ELLE. — Le mal que tu lui fais, tu te le fais à toi-même.

Un meurtre — symbolique ou réel — est fatalement doublé d'un suicide.

LUI. — Si nous étions pleinement conscients de cette fatalité, comment pourrions-nous vivre une heure de plus ?

ELLE. — L'extrême lucidité ne se laisse plus différer. Son heure est venue. Elle est sans concession !

Étrangers xénophobes, nous sommes tous des kamikazes ! Des exterminateurs. Malgré nous !

En nous castrant de la mémoire du sens commun, l'Histoire nous a rendu la vie impossible !

Dans le parfait retrait de l'amour, nous touchons à l'impasse absolue. Au nihilisme intégral.

LUI. — À l'*aporie* absolue, dirait le philosophe.

ELLE. — Où la philosophie occidentale se cogne la tête au mur de l'impossible, c'est la poésie qui fore le trou par où s'échappe la pensée en quête de son orient !

Lorsqu'il n'y a plus de compromis possible entre je et l'autre, lorsque l'issue de leur guerre ne peut plus être différée, la négation de l'amour porte la haine à son comble explosif, en même temps que l'angoisse qui nous étreint. Quand l'insomnie confond nos jours et nos nuits, elle nous accule à la fatalité conjointe du meurtre et du suicide... ou de la dérive de notre pensée hors de l'orbite terrestre !

À moins d'une rupture décisive avec la logique de l'Histoire, d'une résurgence apocalyptique de l'amour absolu, d'une intervention miraculeuse de la Vie elle-même.

LUI. – Il est terrifiant de penser que le monothéisme engendre le nihilisme absolu...

Alors qu'il promet cyniquement l'avènement du Sauveur universel ! C'est le comble de l'iniquité !

ELLE. – Pas plus que Dieu n'a à juger l'homme, l'homme n'a à juger Dieu !

Ces jugements historiques sont vains ! L'arbitre absolue, c'est la Mère-nature !

Le moment venu, c'est sa justice qui a le dernier mot !

Elle ne le *pré-dit* que par la bouche des poètes solaires. À l'oreille — rare — de qui désire l'entendre.

La société patriarcale tue le Fils de la Mère au nom de l'éternité du Père idéal.

La *mère-patrie* tue ses enfants pour survivre.

Celui qui demeure soumis à sa logique vampirique est voué à lui verser le tribut de son propre sang. Son tour viendra fatalement, tôt ou tard...

L'oracle ne prédit aux emmurés de l'Histoire qu'un funeste destin...

Moralité : Œuvrons sans relâche à nous en sortir ! Toutes affaires cessantes !

LUI. – Comment en sommes-nous arrivés à cette extrémité ?

ELLE. – Lorsque Dieu usurpe la place de la Mère, il décrète : *Tu aimeras ton prochain comme toi-même*. Du coup, l'amour devient un devoir ! Conjugal, familial et social !

Doublé d'un droit, puisque le droit est l'envers obligé du devoir... Ainsi l'amour inconditionnel tombe-t-il dans la condition domestique.

LUI. – Eros meurt au nom de la loi...

ELLE. – Le mariage est son arrêt de mort !

Castré de son orient érotique, l'amour en Occident fut condamné à l'impuissance.

À n'être bientôt plus que son ombre, son simulacre, son cinéma !

Il n'y a pas d'amour heureux pour les prisonniers de l'Histoire.

Les humains savent maintenant qu'ils ont perdu l'instinct de vie.

Ils connaissent le prix *ex-orbitant* qu'a coûté la civilisation.

Ils ont mis le doigt sur la cause réelle de *la grande maladie*.

LUI. – L'humanité se sait menacée de disparition... L'instinct perdu peut-il se retrouver ?

C'est la seule question qui vaille encore d'être posée.

ELLE. – *Changer l'étranger xénophobe en étranger xénophile*, l'exterminateur en créateur, nous le pouvons si nous le voulons.

C'est l'enjeu même de la mutation que nous sommes en train de vivre ensemble.

Il n'y a plus le moindre doute, à présent ! Sans la délivrance de la langue-mère, de la langue substantielle dans laquelle nous communions, la *commune présence* des étrangers que nous sommes est impossible !

Au nom de la Loi du Père, les humains s'entretueront jusqu'au dernier.

À nous de surmonter l'incompatibilité de la *patrie* historique et de la *matrie* préhistorique.

Nous avons les moyens de construire une *fratrie* transhistorique.

LUI, *sceptique*. – Au moins, partageons-nous maintenant une vision claire de l'insoluble...

ELLE. – Nous connaissons la solution. Reste à la mettre en œuvre. Si nous voulons sauver l'infinie diversité des langages de la vie, la langue de l'origine doit être parlée par tous.

LUI. – Hélas, elle n'est enseignée nulle part.

ELLE. – La poésie des hauts-fonds nous est innée ! Il suffit que soit levé l'interdit qui la frappe pour que la langue sourcière jaillisse et fertilise le désert de l'amour.

3.

(L'homme est seul en scène. Il soliloque. Elle entre par le fond.)

LUI. – Un mutant. Un homme enceint d'une autre vie. Somme toute un homme... en position intéressante. Ne pas regretter ma condition historique. Elle n'était guère enviable...

N'empêche que l'idée de la perdre, d'avoir franchi le point de non retour m'effraie encore.

Sous mes pas, le vertige. Devant moi, l'inconnu...

ELLE. – Si j'y ai déjà fait pas mal de pas, tu n'es encore nulle part.

LUI. – Tu veux dire que je suis encore dans mon ventre.

ELLE. – La première chose à faire, c'est d'en sortir.

LUI. – Je me sens comme un fœtus récalcitrant.

ELLE. – Il y en a qui se fossilisent...

LUI. – Faire le pas au-delà de moi-même... Je ne suis pas prêt.

Trop de choses obscures m'y retiennent encore.

ELLE. – Je te croyais convaincu... La Vie t'écrit qu'elle t'aime à la folie.

Tu lui réponds « moi non plus »... Tu fais la sourde oreille. Elle s'impatiente...

LUI. – Je ne suis pas prêt à l'épouser... Pour le meilleur, oui, mais pas pour le pire.

J'ai peur de ce qui m'attend si je sors de ma « vieille peau », sachant que je n'y rentrerai plus.

J'ai peur...

ELLE. – Peur d'aimer ?

LUI. – De souffrir à nouveau...

ELLE. – S'ouvrir ne va pas sans souffrir. La dilatation du moi coûte les douleurs de l'enfantement. S'il se ferme à la douleur, il risque d'étouffer l'enfant qu'il porte. Une femme sait ça d'instinct.

LUI. – Je ne peux ni refouler ni prononcer la parole qui monte de l'abîme.

Elle me reste dans la gorge. Comme une boule d'angoisse ...

ELLE. – Prête à exploser...

LUI. – Pourquoi faut-il que j'accouche dans la douleur d'une vérité que ma raison ne veut pas reconnaître ?

ELLE. – C'est la vérité qui veut sortir de toi ! Tu n'en n'es pas le maître !

Tu ne l'empêcheras pas de s'écrier sans qu'elle te fasse de plus en plus mal.

(Il respire mal. Il est de plus en plus oppressé. Une sorte de crise d'asthme s'annonce.)

LUI. – C'est bien cette montée de la douleur, son encerclement de plus en plus étroit qui m'étreint physiquement ! Ma cage thoracique est une prison.

Mon cœur s'affole et j'ai de plus en plus de peine à respirer.

ELLE. – Ne maudis pas ta douleur, épouse-la.

Ne l'empêche pas de faire son travail. Tout se passera bien, tu verras !

LUI. – Si j'épouse ma douleur, mon corps se féminise. Je perds sa maîtrise.

Je le sens s'écarteler sous la poussée d'une volonté qui n'est pas mienne.

ELLE. – La volonté de la vie est tellement plus forte que la tienne !

LUI. – Et si mon corps dit non, s'il refuse de se laisser trouer par elle ?

ELLE. – Mal aimée, la vie prendra pour toi le visage terrifiant de la mort.

Ton corps n'est pour elle qu'un lieu de passage, une maison qu'elle s'est donnée pour y être follement aimée, pour s'y fortuner d'une langue inouïe.

Elle ne supporte pas d'être captive de ta raison, d'y être bâillonnée. Que tu le veuilles ou non, la Vie — tôt ou tard — quittera ton corps !

LUI. – Que faut-il que je fasse pour me sortir vivant de cet étouffement ?

ELLE. – Lâcher prise. Dire oui à la vie. Répondre à ses avances. Tu n'as que trop tardé. Sois le fils-époux qu'elle attend de toi.

LUI. – Aide-moi !

ELLE. – Étends-toi sur le sol. Pèse de tout ton poids sur lui.

Laisse s'engourdir tes membres et ton cerveau. Tu tomberas dans un profond sommeil.

LUI. – Le sommeil de la raison n'enfante jamais que des monstres...

ELLE. – Au regard de la raison stérile, la vérité des profondeurs matricielles ne peut être que monstrueuse. Ne résiste pas à l'hypnose éveilleuse qui s'empare de toi. Ferme les yeux. Laisse ton regard se tourner vers le dedans. Fais confiance à la vie. Elle n'abandonne pas qui s'en remet à elle.

(Il se couche sur le dos, bras et jambes écartés. Il ferme les yeux. S'abandonne.)

Elle s'assied auprès de lui. Lui caresse le front.)

Laisse expirer le vieil homme. Ne retiens plus son dernier soupir. Il t'étouffe !

Aime la terre. Elle est ta mère. Épouse-la. Fais corps avec elle. Ouvre-toi, elle s'ouvrira.

Laisse monter en toi son souffle chaud...

4.

(Il est toujours couché sur le dos. Elle s'est éloignée de lui. Il se redresse lentement. S'assied.)

LUI. – Mon corps est lourd du silence de la terre. Je n'ai pas de mots pour dire la pesanteur. Je peux seulement dire que *je fus*, un instant, la pesanteur absolue. Tout mon être est passé par cet instant-là.

ELLE. – L'instant d'éternité qui *fait trou* salutaire dans une existence.

LUI. – J'y ai perdu ma peur de mourir. Je m'exhume lentement du temps immémorial où je faisais corps avec le corps infiniment lourd de la terre. Je me déterre. Je me débourbe. Je viens à la vie.

Je m'arrive... Je nous arrive. Avec un tel retard ! Ou une telle avance ! Je ne sais pas...

ELLE. – Au regard de l'éternité, tu arrives à *l'heure juste*...

LUI, *son regard fait le tour de la scène*. – Tout ce que je découvre autour de moi est étrange et pourtant familier...

ELLE. – C'est ton regard qui a changé.

(Il se redresse. Repasse lentement de l'horizontale à la verticale.)

LUI. – Je devrais être mort de peur... Et je m'éveille debout.

Présent à moi-même en même temps qu'à toi.

ELLE. – Je suis témoin de ta naissance. Bienvenue dans la communauté solaire !

LUI. – OUI.

OUI OUI OUI... Des OUI se pressent à ma gorge comme les anneaux déroulés d'un chant qui monte des entrailles de la terre. Je n'ai plus que ce mot-là à la bouche.

ELLE. – Il n'y a pas d'autre mot que OUI pour répondre à l'appel de la vie.

LUI. – Je m'entends répondre OUI à la vie comme des religieuses répondirent OUI à Dieu. Irrévocablement.

ELLE. – Le mot magique qui ouvre un homme les contient tous ! Il n'y a plus qu'à les laisser s'engendrer les uns des autres.

LUI. – Et maintenant, que vais-je faire de cette enfance retrouvée ?

ELLE. – La vivre ! Le dragon qui remuait dans ton cerveau maudit a retrouvé ses couleurs, et les ailes qu'on lui avait coupées. Il rampe dans tes galeries souterraines mais il peut t'élever à hauteur du soleil. La bête a perdu ses maléfices parce que tu l'aimes. Tes anges et tes démons deviendront les plus puissants alliés de ta raison trouée. Leurs croisements engendreront des générations d'êtres hybrides qui n'eurent jamais lieu d'exister sur terre : les monstres que craignait ta raison stérile...

Leur étrangeté réenchantera ta vie !

LUI. – L'étranger xénophobe est devenu xénophile... Je suis un homme solaire !

ELLE. – Ton occident a retrouvé son orient. L'impasse historique est surmontée.

À travers nous, une nouvelle humanité est en voie d'apparition.

En rupture définitive avec les structures patriarcales de la parenté. Où les enfants-soleils se multiplient à l'infini, la courbe de la surpopulation s'inverse.

Avec le retour de la joie sur terre, la misère humaine décroît à vue d'œil.

L'insoluble problème de l'écologie planétaire se pose en termes absolument neufs.

LUI. – Je ris. Je pleure. L'irrésistible envie me prend de tout faire, de tout dire en même temps... Tout ce que je n'ai jamais osé faire, tout ce que je n'ai jamais osé dire !

Tout ce que la Vie veut de moi, je le veux.

Et, merveille des merveilles, je sais d'avance que je le peux !

ELLE. – De multiples voies inconnues s'ouvrent devant toi, mais c'est Elle qui t'oriente !

Nous avons cessé d'errer. Ayant retrouvé notre *flair*, nous ne sommes plus des âmes en peine.

LUI, *il la prend dans ses bras.* – Danse avec moi...

(Il l'entraîne dans une danse où s'allient divinement la grâce et la pesanteur. Il s'arrête, la regarde.)

La joie déchaînée monte dans mes entrailles, elle se communique à toute la tubulure de mon corps et de mon cerveau. Je sens battre le

pouls de la vie elle-même dans mes veines et dans mes artères. J'entends battre mon cœur au rythme de la terre, tam-tam assourdi de mes forêts anciennes. Délivré de ses fantasmes guerriers, mon corps se remet à vibrer de toutes ses fibres.

ELLE. – Les grandes orgues... La Vie nous fait la fête. La grande fête de l'adoration du soleil.

Elle nous érotise des pieds à la tête et de la tête aux pieds !

LUI. – J'accouche d'elle en même temps qu'elle m'enfante !

La Vie et moi sommes à jamais mariés. Je suis un homme solaire. Un homme troué de part en part et prodigieusement heureux de l'être !

ELLE, *elle lui prend le visage entre les mains.* – Tu es mon amour depuis toujours et pour toujours. Beau comme un soleil tout neuf naissant du fond de la mer !

LUI, *il lui prend aussi le visage entre les mains.* – Laisse-moi plonger mon regard au fond du tien. Je ne crains plus de m'y noyer. Je nous aime si profondément que cet amour-là franchit allègrement tous les seuils de la mémoire.

Il fait le tour du monde entre deux battements de mon cœur.

J'aime, j'aime, j'aime... J'aime comme je respire.

Au-delà de la dévorante soif d'être aimé, je découvre émerveillé que j'aime aimer.

Pour l'amour de l'amour perdu et retrouvé.

Affranchi du besoin de s'assouvir, mon désir est souverain !

ELLE. – C'est le désir qu'il fallait libérer de ses chaînes.

Des servitudes que la civilisation multiplie pour mieux l'éteindre !

LUI. – Le mien n'a plus que des objets et des habits troués. Il va pieds nus.

Perdue la peur de me perdre, que le diable m'emporte où il veut !

La Vie m'a gagné tout entier ! J'ai trouvé mon grand souffle !

Libre libre libre. Je suis libre !

Et maintenant, que se déploient toutes grandes les ailes de mon désir ! Il est sauvé des eaux.

(Il ouvre largement les bras et se met à danser seul comme s'il avait aussi des ailes aux pieds.

Tandis qu'il entraîne la femme dans sa danse, se murmurent entre eux des mots qu'ils sont seuls à entendre.)

Une constellation poétique

Communication de Mme Liliane WOUTERS
à la séance mensuelle du 12 février 2005

Voir disparaître, peu à peu, ses parents, ses amis est peut-être une des pires souffrances de l'âge. Les survivants, un jour, se retrouvent sans témoins. Si, Dieu merci, je n'en suis pas encore arrivée là, j'ai cependant vu s'éclaircir mon entourage. Des proches en sont sortis, avec lesquels je fis un temps la route, des proches dont quelques-uns mais surtout quelques-unes étaient poètes. Si leur absence se fait sentir dans ma vie quotidienne, je mesure tout autant le vide laissé dans nos Lettres.

Des critiques l'ont depuis longtemps souligné ; en Belgique francophone, le vingtième siècle a vu jaillir une abondance de voix féminines. C'est tellement vrai qu'Yves Namur et moi-même avons réuni celles-ci dans une anthologie intitulée *Le Siècle des femmes*. De Marie Nizet à Gwennaëlle Stubbe, en passant par Hélène du Bois, Marianne Van Hirtum, Claire Lejeune ou Madeleine Biefnot, évoquer les dizaines de poétesses rassemblées dans ce livre était impossible. J'aurais pu choisir les plus anciennes, les plus récentes, les plus connues, les méconnues, les inconnues... Je ne parlerai ici que des disparues avec qui j'avais noué des liens d'amitié. Hommage à leur talent, certes, mais surtout à leur personne. Je m'attacherai donc davantage à l'être qu'à son œuvre, au souvenir laissé par une présence qu'à l'évocation de livres qui pourraient rappeler celle-ci.

Narcissique et généreuse, attachante et irritante, jouant d'une naïveté qui pouvait passer pour de la rouerie — à moins que ce ne fût l'inverse — affichant une assurance qui cachait parfois de vraies angoisses, rassemblant autour d'elle des fans certes moins nombreuses mais tout aussi surexcitées que celles d'une chanteuse

de variétés, le verbe haut, le geste théâtral, Andrée Sodenkamp était un tissu de contradictions. Ses goûts bohêmes, réels, s'accommodaient sans peine d'une petite vie étriquée. Les aléas de la poésie ne la troublaient guère, son aura personnelle et celle de ses proches lui donnant une illusion de gloire. Gembloux était à coup sûr le centre du monde, les saluts des voisins lui faisaient une haie d'honneur, quelques centaines de livres vendus valaient tous les records des best-sellers.

Elle allait donc, de cette démarche inimitable, avec cet air de toujours s'avancer à la conquête de quelque chose ou de quelqu'un. N'était-elle pas sacrée prêtresse de l'amour ? Certes, elle l'était, mais plus Diane que Vénus, chasserresse dans l'âme, guerrière toujours, chantant la volupté jusque dans un âge très avancé — et faisant plus que la chanter. Il est d'ailleurs remarquable de voir l'aisance avec laquelle, dans ses derniers poèmes, elle change radicalement de ton, remplaçant ses somptueux alexandrins par des vers libres plus propices à la confiance. Si l'accent passionné s'y perçoit toujours, les aveux se font plus discrets, presque douloureux. La fin n'est plus tellement lointaine et l'auteur ne le sait que trop :

J'attends mon suaire de minuit
 mon velours d'heures noires
 ma désertion.
 [...]

 Je n'ai plus d'âge
 rien que des matins morts
 où floconnent les fleurs
 des vergers anciens

Ou encore :

Sois loué d'avoir pesé si peu
 dernier effarement du cœur
 ultime lueur
 prudence heureuse

Prudence. Le mot, chez Sodenkamp, surprend. Ses recueils du bel âge n'en témoignaient guère. Sauf peut-être dans le domaine des attachements plus discrets, ceux auxquels elle fait quelquefois allusion dans certains poèmes, *Nausicaa*, par exemple, ou encore *L'Interdite* :

D'où viens-tu ma Casquée,
 ma Minerve sans sagesse,
 ma Belle tombée sur moi comme le feu,
 pour me faire une guerre de tendresse ?

Oui, cette extravertie avait ses zones d'ombre, cette femme affranchie ses conformismes, cette âme carnassière ses gibiers secrets.

Pour l'avoir, pendant près d'un demi-siècle, écoutée, approuvée, contredite, rassurée, querellée ou consolée, je peux mettre un visage, un lieu ou une date sur chacun des poèmes d'Andrée Sodenkamp. Ils ne m'en paraissent que plus proches. Mais ils ne remplaceront jamais une femme dont l'entourage est unanime à rappeler qu'avec ses humeurs, ses ardeurs, ses enthousiasmes, ses caprices, ses excès, elle était la vie même.

Elle vouait une particulière affection à Jeanine Moulin. Sans doute parce que les contraires s'attirent. L'une ne pouvait garder un secret, l'autre savait admirablement se taire. L'une s'affirmait impérieuse, vindicative, excentrique, l'autre se montrait conciliante, pacifique, raisonnable. L'une fonçait dans les tâches à remplir, sans souci de perfectionnisme, l'autre s'inquiétait du moindre détail. L'une aimait attirer les regards, l'autre avait tendance à les éviter. L'une ne vibrait que dans un climat d'exaltation, l'autre paraissait la sérénité même. Les potins ne l'excitaient pas, les trompettes de la renommée ne la troublaient guère, les grandes convulsions du cœur n'étaient pas pour elle. Et pourtant... sans laisser entrevoir quelque abîme, ses poèmes étaient peut-être moins sages qu'on ne le croyait.

J'avoue avoir mis longtemps à y « entrer » et je remercie notre confrère Yves Namur de m'en avoir donné la clef. Grâce à lui, j'ai découvert que sous une apparence prosaïque se cachait une aimable loufoquerie, un sens aigu de l'absurde, un humour bon enfant. Qu'en évoquant des objets, Jeanine leur prêtait son âme. Que ses confidences les plus hardies se faisaient par le truchement d'ustensiles familiers : l'eau captive d'une bouteille ne demande qu'à devenir une évaporée, les coffres sont pleins de projets en l'air, le doux désordre de l'armoire est enivré de lui-même, le seul piédestal est l'épaisseur de nos semelles.

Elle se plaisait à recevoir, dans sa maison proche des étangs d'Ixelles dont le salon, bizarrement, s'ornait d'un moucharabieh. Elle eut même l'honneur d'y présenter quelques écrivains au roi Baudouin et à la reine Fabiola. Rien de mondain pourtant chez elle, rien d'affecté. Une gentillesse réelle d'hôtesse prévenante qui sait mettre en valeur ses invités, comme elle sut faire valoir ses consœurs poètes dans la solide anthologie parue chez Pierre Seghers.

J'avais l'habitude de passer la prendre et la ramener chez elle lors de nos séances à l'Académie. Je l'accompagnais à Paris quand nous devions y décerner le prix Louise Labé. Jamais je ne l'entendis se plaindre ou médire, même pas de ceux qui l'avaient blessée, elle l'était cependant pour peu de chose et elle en souffrait plus que de

raison, mais sans rancune, sans aigreur. Comme aussi elle était touchée par des riens, le moindre compliment, le plus léger sourire, le plus infime témoignage d'amitié. Elle s'employait alors à manifester sa gratitude. Je l'ai vue, dans des élections ou des jurys, défendre ses candidats avec une discrétion qui n'avait d'égale que son opiniâtreté. Elle écrivit, pour les éditions de l'Académie, une préface aux poèmes de Louis-Philippe Kammans, son ancien condisciple à l'université de Bruxelles. Ce devait être son dernier travail. Elle nous quitta ensuite sans bruit, comme elle avait vécu.

Je regrette encore ces trajets en train ou en voiture pendant lesquels je pouvais lui faire des confidences que, pour rien au monde, elle n'eût répétées. Je regrette cette présence attentive et paisible. Dans un ensemble de portraits humoristiques, je l'ai, un jour, comparée à une abeille. Je la voyais butinant ses mots, faisant son miel. Où qu'elle soit aujourd'hui, j'imagine qu'elle s'active encore, attentive à faire son travail, de son mieux.

Tout aussi discrète mais sans doute plus fragile était Anne-Marie Kegels. Venue du Sud-Ouest de la France, et bien que son œuvre révélât, à maintes reprises, la nostalgie du soleil méridional, elle n'avait pourtant rien d'une fille du Midi. Aucune faconde, nul excès, le geste accompagnant rarement la parole, une ombre de mélancolie toujours mêlée au sourire. Et ses pommettes vite rosies suggéraient une sensibilité à fleur de peau. Tout chez elle était en demi-teintes, en allusions, en suggestions. Son œuvre musicale et rigoureuse en a-t-elle souffert ? Il faut la lire de très près pour voir la profondeur des déchirures, la douceur de la chair vite émue, les cicatrices des brûlures secrètes. Cette poésie a quelque chose de cristallin. Comme les verres dont Anne-Marie faisait collection, elle vibre longtemps, doucement, ne touchant que les zones les plus friables, répondant parfaitement à ce que souhaitait son auteur :

Ne me demandez pas les flammes les plus hautes
Le feu que j'ai choisi demeurera caché.

Pour parler de ce qui la tourmentait, Jeanine Moulin, prêtait sa voix aux objets. Anne-Marie Kegels, elle, s'identifiait à la nature. Quelque chose de végétal paraissait l'habiter, des tendresses d'herbes abritant le souffle d'un oiseau chanteur. Réfugiée au fond de sa sylvie ardennaise, elle la célébrait avec ferveur mais sans exaltation. Avec sensualité, aussi, une sensualité raffinée qui ne se révèle pas au premier regard mais reste présente et vibrante entre les lignes, dans le bruit des sources et le frémissement des feuillages. Partout, elle cherchait la vie. Elle la retrouvait même dans le passé des choses mortes. Ainsi dans un de ses poèmes les plus connus

La Chaise

La chaise qui fut branche, résonance
d'ailes à venir
et qui maintenant n'a que le silence
pour se souvenir,
la chaise hantée de volante neige,
de vent, de soleil,
s'étonnant d'avoir été prise au piège,
d'un fixe sommeil,
cherche à s'éveiller, à fuir de la chambre.
– Je l'entends, la nuit,
gémir à tâtons et toute se tendre
vers l'ancien pays.

Tout exilé, même par amour, n'est pas sans ressentir un manque. Avec la poésie, la nostalgie du pays natal était sans doute la pierre d'angle de l'amitié qui liait Anne-Marie Kegels à Lucienne Desnoux. Leur patrie les unissait en profondeur, même si l'une était devenue belge, tandis que l'autre se voulait farouchement et à jamais française. Mais un même contexte avait marqué leurs premières années. La France terrienne, le gigot du dimanche, l'école de la République, les textes des manuels scolaires (de la jeunesse du général Drouot à la mort de Bara, en passant par les poules de Poil de Carotte et la chèvre de monsieur Seguin), la liste des départements et les quatorze juillet tricolores... Exilées, sans doute mais combien adoptées. Avec quelle affection et quelle fierté.

Faut-il rappeler combien la récente disparition de Lucienne Desnoux a touché ses amis ? Ils ont perdu une présence aussi fidèle que lointaine. Et ceux qui ne l'ont pas connue savent sûrement quel poète nous manque désormais.

J'étais encore élève à l'école normale quand un article du *Soir* m'apprit la sortie de son premier livre *Jardin délivré*. Peut-être est-ce le même article qui décida un certain Jean Mogin, fils du poète Norge, et lui-même poète, à se rendre à Paris pour y faire la connaissance de cette surprenante jeune femme dont le joli sourire éclairait une coupure de presse ? En fait, c'était dans le dessein secret de l'épouser. Ce qu'il fit aussitôt. Non, ce n'est pas une légende, leurs deux filles viennent encore de le confirmer. Et c'est ainsi que dans nos Lettres se forma l'inoubliable trinité du père, du fils et de la bru poètes.

J'avais été très frappée par les quelques vers de *Jardin délivré* qui accompagnaient l'article du *Soir*. Adolescente en mal d'écriture, combien j'aurais voulu rencontrer cette Lucienne Desnoux préfacée par Vildrac, remarquée par Colette et qui devait son pseudonyme à son grand-oncle, le forgeron du *Grand Meaulnes*. Je n'imaginai pas, quelques années plus tard, être souvent reçue chez elle. Assise à

sa table, je réalisai que le chantre des fruits de la terre et des obscures tâches humaines était une maîtresse de maison inspirée. Composait-elle ses menus comme ses poèmes ? Les uns étaient aussi roboratifs que les autres Je savourais l'ensemble tout en admirant la fraîcheur du visage de l'hôtesse, lumineux, rayonnant, et comme auréolé d'une soie neigeuse, visage devant lequel Cocteau aurait pu dire : les cheveux blancs, quand jeunesse les porte...

Nous parlions surtout du travail poétique. Non de l'inspiration, qui n'est qu'un choc, la cristallisation d'un long mûrissement, un minéral brut à tailler, à polir et à repolir, mais de ce que nous appelions la belle ouvrage, le plaisir des mots, l'entraînement du rythme, le choix, le contrôle et le serrage de la rime. Car nous rimions, allégrement, sans souci de la mode et de ses diktats. Lucienne se voulait un artisan du verbe, elle y apportait une ferveur digne de celle des compagnons du Tour de France. Comme eux, d'ailleurs, et dans le sens qu'ils lui donnaient, elle visait au chef-d'œuvre. Aujourd'hui encore, je ne pourrais choisir parmi ses livres, Lucienne Desnoues étant à mes yeux de ces rares écrivains à n'avoir laissé nul déchet. Faut-il ajouter que les Trissotin de notre époque ne voient pas la surprenante et savante texture qui sous-tend cette œuvre ? Que son écriture d'apparence si simple est hautement sophistiquée ? Qu'elle fait preuve d'une étonnante virtuosité ? Qu'on y trouve des bonheurs de langage éblouissants ? Ainsi l'ouverture du *Repassage* :

Quand la terre soudain très pâle
écoute s'avancer son mâle
L'orage longtemps continent...

Parce qu'elle chante les poings de sa mère, l'arrivée triomphale d'une jeune bru, le cyprès qu'elle a fait planter devant sa maison provençale, les cerises de Montmorency, l'herbe des talus ou la violette, certains ne voient en elle qu'un auteur panthéiste que n'effleure pas la métaphysique. C'est oublier que sous la jubilation de la vie, Lucienne Desnoues nous rappelle souvent l'angoisse de notre fin. Elle va même plus loin, et le poème qui suit pourrait être placé dans la bouche d'Horatio :

Un crâne
Sous ces voûtes ont habité
La raison et les frénésies,
L'espérance, la charité.
Les dieux y furent inventés.
Est-ce Lascaux ou Les Eyzies,
Cet antre si désaffecté
Où le vice eut ses élevages,
La haine ses repas sauvages,
L'amour ses grands feux agités,

Ses longs échos l'éternité,
Le langage ses fourmilières,
L'horreur ses voltigements noirs ?
En ce troglodyte manoir
Des voix chantèrent, supplièrent,
Mystérieuses, familières.

Ces lieux ignorent leur passé.
Les occupants n'ont rien laissé.

Sur vos parois bien dénudées,
Occipital et temporaux,
Nul faon, nul mammoth, nul taureau.
Les resplendissantes idées,
Les sombres principes moraux,
Dans cette caverne calcaire
N'ont gravé ni chiffres, ni mots,
Ni beaux symboles animaux.
Tous les engins de Jules Verne
Et tous les oiseaux de Rameau,
L'ardente faune de Shakespeare,
De Rodin et du Tintoret
Avec les elfes des forêts
Et les anges et les vampires
Ont hanté ce rupestre empire.

Et de tant d'hôtes repartis,
Rien. Pas le moindre graffiti.

Vers le milieu du siècle précédent, et bien qu'elles ne fussent pas de la même génération — mais leurs débuts avaient été parallèles — les quatre femmes dont je viens de parler formaient une sorte d'entité, j'aimerais dire de constellation, on les citait ensemble, un nom appelant toujours l'autre. Et ce sont, par hasard, celles que j'ai le mieux connues. Mais je m'en voudrais de ne pas en évoquer d'autres, des étoiles plus lointaines ou plus solitaires, que j'entrevis parfois, Renée Brock, par exemple, chère à Marcel Thiry, et qui nous a laissé quelques beaux textes d'amour maternel (ce qui, chez les poètes féminins est moins fréquent qu'on ne le croirait) ou Marie-Claire d'Orbaix, dont les derniers poèmes, écrits, « en connaissance de mort » témoignent non seulement d'un extraordinaire courage moral mais aussi d'une belle avancée dans une œuvre jusque-là plus ténue, ou encore Claire Mousset, dont les vigoureux poèmes quasiment ignorés, valent pourtant le détour, ou enfin Françoise Wanson, toujours entre deux psychanalystes, deux orientations amoureuses, deux dépressions. J'attendais autant qu'elle le poème qui aurait peut-être pu la sauver, elle ne lui laissa pas le temps de mûrir, ni à elle-même celui de vivre.

Pour l'avoir croisée un certain temps dans notre Compagnie, je devrais sans doute citer Louis Dubrau. Mais nos rapports ont été si rares... Je tiens cependant à relater un fait caractéristique où ceux

qui la fréquentèrent reconnaîtront à la fois son humour et son panache. En 1976, bien avant de la rencontrer ici, j'avais fait publier ma première anthologie. Louis Dubrau n'y figurait pas. D'autres poètes se trouvaient dans le même cas, dont certains m'envoyèrent des reproches ou des lamentations, voire des injures. Louis Dubrau, elle, me fit parvenir une gerbe de fleurs. Avec une simple carte portant ces mots : « Pour vous rappeler que j'existe. »

J'ai aussi fort bien connu Hélène Prigogine. Ses débuts aux éditions GLM avaient été remarquables :

On fait acte de présence, d'ordonnateur

Jusqu'à l'os, jusqu'à ne plus savoir

On est l'ombre du vrai, le chant du Seigneur...

D'une intelligence aiguë, elle s'adonnait malheureusement trop à l'autocritique, apportant une sorte de masochisme à fustiger ses élans et à prendre des détours intellectuels. Elle était aussi de ces écorchées dont la sensibilité est tellement vive que leur abord en devient abrupt. Je m'en aperçus dès notre première rencontre. Elle s'avança vers moi, bille en tête : « Mieux vaut vous l'annoncer tout de suite, je n'aime pas vos poèmes. » Et moi, du tac au tac : « Quel dommage, Madame, j'aime beaucoup les vôtres. » Inutile d'ajouter que nous devînmes de grandes amies. Et que, sortie de sa carapace, Hélène se révélait des plus agréables, s'inquiétant ou se réjouissant à votre sujet, témoignant d'attentions délicates, vous soutenant, vous aidant. Elle me raconta un jour une délicieuse anecdote, à propos de son premier mari, le prix Nobel Ilya Prigogine : « Quand je l'ai présenté pour la première fois à mon père, je demandai ensuite à ce dernier : Alors ? Que penses-tu de lui, Papa ? Et mon père de répondre : Gentil garçon, très sympathique. Mais il n'arrivera jamais à rien ! »

Je garde aussi un grand souvenir du seul déjeuner partagé avec Mimy Kinet, poète encore mal connu mais d'une importance indiscutable. Faut-il lui chercher une référence ? Je frapperai fort, carrément du côté d'Emily Dickinson.

Ce vide qui t'affole, ne le crains pas :

ce n'est que toi

qui traverses un oiseau

Je n'ai vu que deux fois Jeanine Couvreur, tragiquement morte à vingt-quatre ans, après nous avoir donné *Feuille ou Marbre*, son unique recueil, préfacé par Paul Éluard. Comme pour Mimy Kinet, comme pour d'autres poètes trop tôt disparus, j'aurai peut-être l'occasion de parler d'elle un jour. Elle avait été la meilleure amie de Françoise Delcarte qui me loua souvent sa gentillesse et son talent.

Françoise Delcarte... Ceux qui l'ont connue savent l'acharnement qu'elle apportait à se détruire. Treize années de vie partagées avec elle me permettraient d'en dire long à son sujet. Mais ce serait trop, ou trop peu. J'aimerais pourtant rappeler sa mémoire grâce au poème que j'écrivis après ses obsèques. Oserai-je l'avouer ? Il me traversa l'esprit à l'église, le rituel de la cérémonie y alternant d'ailleurs avec les souvenirs. (Eh oui, nous sommes ainsi faits que même la mort d'un être cher nous pousse à l'écriture.) Vous me permettrez donc de terminer sur des fragments de ce poème intitulé *Tombeau*, dans le sens donné autrefois à ce mot :

Tombeau de Françoise Delcarte

Éteints le bruit et la fureur, éteint
le feu des grands discours incendiaires.
Celle qui traversa nos jours
comme un courant parcourt la mer
changeant la couleur de ses eaux
transformant sa teneur en sel
modifiant sa chaleur solaire
celle qui n'a fait que passer
a rendu son âme épuisée

Dans cette franciscaine église
où derrière toi nous entrons,
le portrait du Pauvre d'Assise,
celui dont tu portais le nom.
Et pauvre aussi la faible flamme
du cierge unique devant quoi
ton corps dépouillé de son âme
attend dans son fourreau de bois

Il fut un arbre aux branches habitées
qui bourdonnait d'insectes et d'oiseaux
comme ton front bourdonnait de poèmes.
L'un fut livré aux scies, aux marteaux,
l'autre torturé par lui-même.

Arbre tout frissonnant de feuilles
sous lequel tu parlais d'amour
sans y voir l'ombre du cercueil
qu'il deviendrait peut-être un jour,
arbre aux bourgeons gonflés de sève
dont frémissait chaque rameau
à présent mort comme tes rêves,
aussi rigide que ta peau.

Les six planches de bois font leur office.
l'arbre, le corps, l'un portant l'autre, l'un
cachant ce qu'est devenu l'autre.

Que reste-t-il encor de toi ? Si peu.
Partie en d'autres temps, vers d'autres lieux
pour — enfin — retrouver ta vie.

Ta vie que tu jetais aux chiens
espérant qu'ils en rongent les déchets
que sous leurs dents n'en reste rien,
ta vie qui n'en finissait pas
de mourir, ta vie dérisoire.

La voix du prêtre, le fatras des lieux communs
où quelquefois affleure une lueur,
où le chagrin se lénifie.

Le ciel était encore si limpide.
Tes jours te précédaient encore si nombreux
(pensions-nous). Tu les as jetés au feu,
un à la fois, puis de plus en plus vite.

Toutes les choses que tu n'as pas faites
Qui pourra les faire à ta place ? Qui
boira le vin de la vendange d'après toi ?

Quelque chose n'a pas été écrit.
Peut-être un jour le ferai-je à ta place.
Moi seule ai su le nombre de tes plaies,
la profondeur des eaux où tu marchais,
la hauteur du ciel étoilé.

Au son d'un harmonium acide les amis
emboîtent le pas aux porteurs.
"In paradisum deducant te Angeli..."

Françoise, le soleil sur nos épaules.
Il ne brillait pas très souvent.
Je ne veux penser qu'à ces aubes
où le jour s'annonçait vivant.

Quelque part, les patientes pluies
commencent à polir tes os.

Découvrons Monsieur Van Grippenbergh

Communication de M. Jean-Baptiste BARONIAN
à la séance mensuelle du 5 mars 2005

Comme nous sommes dans l'année Jules Verne et, en même temps, dans l'année au cours de laquelle on célèbre les 175 ans de la Belgique, j'ai eu l'idée de vous entretenir d'un curieux livre complètement méconnu où il est à la fois question d'anticipation à la Jules Verne et du destin de notre pays.

Il s'agit d'un roman de Gaston Dumestre intitulé *Monsieur Van Grippenbergh*. Il a été publié en 1909 à Ostende, à l'enseigne de l'Imprimerie centrale Albert Bouchery, 56 rue de l'Ouest, avant d'être repris l'année suivante, avec une couverture de relais, à la Librairie du XX^e siècle, 25 rue Serpente à Paris. Il est sous-titré « roman éventuel », une expression énigmatique qui aurait dû faire mouche à l'époque et séduire des auteurs tels que J.-H. Rosny Aîné, Gustave Le Rouge, Albert Robida ou Maurice Renard, voire Herbert George Wells, de l'autre côté de la Manche. Tout indique qu'il n'en a rien été. Le titre choisi par Gaston Dumestre y est, me semble-t-il pour quelque chose. Il ne sonne pas très bien et, vous en conviendrez, il n'est guère attirant. Je crois beaucoup à la magie des titres. Je crois qu'elle contribue pour une bonne part à la notoriété et au succès d'un ouvrage, et sans doute plus dans le domaine des littératures dites de genre que dans d'autres domaines.

Est-ce là aussi une des principales raisons pour lesquelles *Monsieur Van Grippenbergh* n'a suscité aucun écho ? Dans sa monumentale *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*¹, Pierre Versins en

1/ Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972.

tout cas ne l'évoque ni ne le cite nulle part, très certainement parce qu'il n'a jamais eu l'occasion de le lire et qu'aucun rat de bibliothèque, aucun chercheur émérite, ne lui en a révélé l'existence. Sans quoi, il en aurait parlé — et il lui aurait même, j'en suis sûr, consacré un article de son ouvrage, tant ce livre constitue un excellent et surprenant exemple de « conjecture romanesque rationnelle », pour reprendre ses propres termes.

Monsieur Van Grippenbergh s'ouvre sur un bref avant-propos qui est daté du 15 juin 1953 et où un narrateur anonyme dit qu'il va raconter l'histoire d'un homme souffrant au début des années trente d'une « maladie déconcertante et absurde dont notre temps, préciset-il, n'a plus guère le loisir de s'occuper ». Il s'agit de l'amour considéré comme « un cas pathologique ».

Le premier chapitre du roman, « L'ermite de la rue des deux Braine », commence le 21 septembre 1930. On est à Bruxelles, ou plutôt dans un riche quartier de la « vieille cité brabançonne », à Nivelles qu'on vient d'annexer à la capitale, à la rue des deux Braine, c'est-à-dire l'artère reliant Braine-l'Alleud et Braine-le-Comte, desservie par une station de la Pneumatic Railways Company. Dans un renforcement, se cache une sombre maison entourée d'un haut mur que les riverains connaissent bien car, depuis des années, on n'y voit jamais personne, si ce n'est, sur le seuil d'une petite porte dérobée, le matin à huit heures tapantes, la vague silhouette d'un vieux domestique réceptionnant quelques maigres provisions. En réalité, la maison est le refuge d'un excentrique, Henri Van Grippenbergh, lequel s'y est cloîtré depuis 1905, sans jamais plus mettre le nez dehors, sans plus avoir un seul contact avec quiconque et, surtout, sans s'être rendu compte que dans l'intervalle le monde, le monde entier, a connu d'incroyables, d'irréversibles bouleversements.

Cet argument de base sur lequel se fonde le livre n'est pas des plus crédibles mais on doit s'y accommoder, l'auteur, Gaston Dumestre n'étant pas très disert sur ce point et n'ayant pas d'ailleurs, tout au long de son roman, le souci de la stricte vraisemblance romanesque.

Mais voilà que Van Grippenbergh décide de sortir de chez lui, pour se rendre au cœur de Bruxelles, sans qu'on sache trop pourquoi. Tous ceux qui le voient alors quitter son repaire sont stupéfaits de découvrir un homme portant une redingote de soie dont l'usage est depuis longtemps abandonné et n'ayant plus aucun cheveu sur le crâne, puisque aussi bien, depuis 1910, « à la suite des recherches du savant docteur liégeois Philippe Gaspar sur la régénération des bulbes pileux », plus aucun homme n'est atteint de calvitie. Lui-même, au reste, est tout perdu : il s'aperçoit que les trottoirs, de part

et d'autre des rues, sont à présent roulants et que, pour effectuer un long trajet, les gens utilisent de préférence des « aérocabs », savoir une sorte d'hélicoptère individuel, un taxi en quelque sorte, qui dispose d'un « disque supérieur » tournant autour de son axe « à une vitesse de 4.700 tours à la minute » et pouvant atterrir sur le toit plat de n'importe quel immeuble, en un temps record.

Quoique décontenancé, il en prend un et se retrouve bientôt en plein ciel d'où la Belgique entière s'étale à ses yeux — l'occasion de constater que les villes se joignent presque, seulement séparées par d'étroites bandes de verdure. « On comprend, lit-on, l'énorme vitalité de ce pays au spectacle de ces cités pléthoriques dont les faubourgs des unes touchaient aux faubourgs des autres, et l'on pressentait déjà le moment où, toutes les villes fondues, agglomérées en une seule, la Belgique, terre de commerce et d'industrie, n'offrirait plus aux yeux du voyageur que l'aspect d'une unique et gigantesque cité, de la cité définitive, bâtie, entretenue, habitée par toutes les forces vives d'une nation. » Et l'occasion également de s'apercevoir que Bruxelles et Anvers ne sont plus espacés que par une rivière, le Ruppel.

Juste avant que son aérocab ne se pose, Henri Van Grippenbergh remarque avec le plus grand étonnement que le centre de Bruxelles est maintenant « un flot de palais, de monuments, de banques, de musées, de maisons particulières », et que le Palais de Justice lui-même, place Poelaert, naguère encore un « colosse de l'architecture moderne », est écrasé par le voisinage de monuments gigantesques, dont « le merveilleux palais des Téléphones, bâti en 1917, après le mémorable incendie » ayant détruit l'ancienne Poste de la place de la Monnaie.

Le chapitre II, « Correspondance amoureuse de M. Van Grippenbergh », n'offre qu'un seul intérêt : nous apprendre, par le truchement d'une quinzaine de lettres, que notre héros s'est retiré du monde, en 1905, à la suite d'une malheureuse et lamentable déception amoureuse.

Vingt pages plus loin, nous arrivons au chapitre III baptisé « Le dernier combattant de 1830 », sans conteste un des plus extravagants du livre de Gaston Dumestre. Alors qu'il vient de quitter les parages de la place de Brouckère et de l'ancien théâtre de l'Alhambra, « dernier vestige des drames populaires dont le dix-neuvième siècle fit si grande consommation », qui a laissé la place « aux luxueux locaux de la Compagnie Anonyme de Chauffage et d'Éclairage par le Radium », Monsieur Van Grippenbergh tombe sur un énorme et bruyant cortège se dirigeant vers la place de la Monnaie. La foule qui le compose est costumée — à la mode

ancienne, est-il mentionné, « à la mode à lui ». Et dans cette foule, il reconnaît soudain un de ses anciens amis vêtu d'un uniforme militaire d'apparat, un certain Jan Hellemans. Lequel, après les effusions d'usage, lui dit que tous ces gens, le sosie de Charlier-Jambe-de-Bois à leur tête, participent à une reconstitution de la révolution de 1830, à une « reconstitution artistique des mœurs bruxelloises au siècle dernier », à la glorification d'une épopée qui, aujourd'hui, paraît « un peu dédorée, presque éteinte ». Surtout, ajoute-t-il, depuis « le désarmement ». Et d'ajouter que ce désarmement date de 1912, « après l'écrasement des Jaunes à Lemberg ».

Là-dessus, un orchestre invisible attaque l'ouverture de *La Muette* — un vieil opéra, constate Jan Hellemans, aggravé d'un « livret préhistorique », plein de mélodies surannées et si différentes des chefs-d'œuvre modernes. Puis, juste après, l'échevin des beaux-arts se lance dans un vibrant discours à travers lequel il évoque les grands faits de 1830 sous les applaudissements frénétiques de l'assistance. Jusqu'à ce qu'un spectateur, enflammé, réclame *La Brabançonne*. On constate alors que plus personne ne la connaît et que la bibliothèque du théâtre n'en possède même pas la partition. Quant à savoir où se niche le manuscrit original de Van Campenhout...

Dans ce même chapitre III, survient un entracte qui permet à Henri Van Grippenbergh d'aller prendre un rafraîchissement au foyer de la Monnaie et d'être présenté à une des relations de Jan Hellemans, Monsieur Éphraïm. Comme son nom l'indique cet homme est juif. Et c'est au cours de leur conversation qu'on est tout surpris d'apprendre qu'Israël « n'est plus une religion errante, mais un pays libre, heureux et riche » et qu'« aujourd'hui que les juifs ont racheté leur patrie et l'habitent, on constate qu'ils ont rapporté chez eux un peu de toutes les races occidentales avec lesquelles ils ont vécu ». « Ah ! s'exclame Monsieur Éphraïm, la mise en page est difficile pour nous qui avons vécu toujours en marge des autres peuples. Il y a là un phénomène de désorbitation compréhensible si l'on songe que nous avons gravité bien longtemps en satellites autour de vous. Cependant, avec le temps, nous finirons bien par être nous-mêmes. Notre race a trop de ressort, d'individualité latente pour que nous n'aboutissions pas relativement vite à une désassilimation [*sic*] complète de ce que nous vous avons emprunté. » Sur quoi l'ingénu Henri Van Grippenbergh demande où est situé ce pays « bien à eux » et obtient la réponse suivante : « En Asie mineure, mon ami. C'est l'ancienne Judée qu'ils ont rachetée à la Turquie. »

Au chapitre suivant, « Une soirée à Bruxelles en 1930 », notre héros a droit à d'autres stupéfiantes révélations. Ainsi, le testament, « vestige de l'ancestrale erreur sociale », a vécu et « la fortune des

défunts, selon la loi très logique de 1927, retourne à la propriété nationale, dont l'excédent disponible se répartit équitablement chaque année entre tous les habitants du pays au prorata de leur âge et des services qu'ils ont rendus à la communauté ». Le Métropole est devenu un « restaurant automatique » : chaque table dispose d'une partie centrale et d'une « bordure » qui disparaissent « dans les dessous après chaque service pour remonter bientôt, chargées du service suivant et des couverts renouvelés ». « Le catalogue des mets et des vins était à droite de chaque convive. Il n'y avait qu'à presser un bouton en regard du plat choisi pour que ce plat arrivât des sous-sols. L'addition se réglait par le même procédé, s'effectuant automatiquement sur un tableau spécial au fur et à mesure que le dîneur sonnait pour obtenir un nouvel article. / Ce système de service, dont la complication n'était qu'apparente, avait l'avantage de supprimer complètement garçons et maîtres d'hôtel. »

En outre, en divers endroits de la salle, mais visibles de partout, des tableaux de l'« Agence téléphonique cinématographique mondiale » donnent, dans le temps même où ils se produisent, « le détail et l'illustration animée des événements sensationnels ». « C'est ainsi qu'au dessert, écrit Gaston Dumestre, et durant que Jan Hellemans débouchait une bouteille de champagne peroxydé, les dîneurs attablés dans la grande salle de l'Automatique Métropole eurent les résultats et la reproduction exacte du grand prix des aviateurs volé [...] de Melbourne à Sydney et remporté par le jeune et audacieux George Farman. »

À la fin du repas, Henri Van Grippenbergh découvre par ailleurs que les hommes « voyagent comme des bolides » et qu'un « Express pneumatique sous-marin » relie directement Marseille à l'ancienne Judée, que les villes, depuis 1923, sont éclairées au radium, que les magasins restent ouverts jour et nuit et que les gens ne se couchent quasiment plus car il existe une pilule qui permet de dormir une seconde et deux cinquièmes, l'équivalent de huit heures complètes de sommeil. « Rien n'est moins rare, peut-on lire, que de voir, au milieu d'une conversation, au café, dans un salon, en aéronef, un des interlocuteurs s'arrêter de parler le temps d'avaler une pilule de sommeil ; une seconde après, cet homme est prêt à soutenir dix heures de travail, d'existence active, de veille laborieuse. » Ce qui, bien entendu, rend les chambres à coucher obsolètes. Et quand Henri Van Grippenbergh est ensuite invité au domicile de Jan Hellemans, il découvre aussi sur un mur d'un élégant fumoir un « théâtroscope » sur lequel viennent se reproduire, durant qu'un phonographe en restitue l'accent, « les gestes et les jeux de scène des principaux artistes de Paris, de Bruxelles, de Londres et de Berlin ».

Comme le chapitre s'achève, on sait enfin pour quelle raison précise Henri Van Grippenbergh est sorti de sa maison de Nivelles, au terme d'une retraite de vingt-cinq ans : la femme dont il était amoureux autrefois, Blanche de Stas, vient de lui adresser une lettre de Cannes où les circonstances de la vie l'ont conduite. Elle y confesse qu'elle a vécu toutes ces années dans la contrainte et le chagrin mais qu'à présent elle est libre et qu'elle désire ardemment renouer avec lui. Sous les conseils de Jan Hellemans, Henri Van Grippenbergh prend du coup la décision de gagner la Côte d'Azur. Non sans accepter au préalable de passer par « l'Institut Capillophile du docteur Coppez » où, après « deux ou trois applications du courant électro-radiumique qui régénérera » ses « bulbes pileux actuellement endormis », il sera possesseur d'une chevelure, blanche il est vrai, mais « intacte comme celle de tous les hommes d'aujourd'hui ».

Le chapitre suivant, le cinquième, est une espèce d'intermède. On y retrouve le valet de Monsieur Van Grippenbergh dont le prénom est Basile et qui, à son tour, constate que le paysage alentour a bien changé. Il découvre notamment que des gens se déplacent en « moto-patins », des engins montés sur quatre roues et pourvu d'un « moteur bijou » dissimulé dans la semelle d'une de leurs chaussures. Ses réactions dans la rue sont telles qu'il est très vite pris pour un fou, avec ses vêtements d'un autre âge, et conduit en aérocab de Bruxelles à Virton, en dix minutes à peine, dans un institut « spécialement affecté au traitement des maladies mentales » et où « les plus célèbres professeurs de thérapie psychique » viennent chaque jour, de tous les coins de l'Europe, « donner leurs soins aux malheureux aliénés ». Basile est examiné par le professeur Touvenel qui voit en lui un « insane rétrospectif », vu qu'il ne parle que du passé. Ensuite, il ne tarde pas à être opéré par des spécialistes de la « crânioscopie », particulièrement ravis d'avoir affaire à un spécimen peu commun.

À partir du chapitre VI, ce n'est plus qu'une avalanche de nouveautés : une demi-heure suffit pour rallier Paris en Pneumatic Railway de n'importe quelle localité de la Belgique, le journal parlé relatant les informations est réellement parlé, c'est-à-dire qu'il est lu en permanence à haute voix, et on a également inventé « le phonoreuter », un appareil de la taille d'un médaillon qu'on tient entre le pouce et l'index, qu'on applique à l'oreille, qui est « réglé synchroniquement sur un centre permanent d'émissions d'ondes sonores » et grâce auquel, où qu'on soit dans le monde, on a la possibilité d'entendre la relation d'un événement venant de se produire. Cet appareil est la propriété de l'Agence d'informations Reuter-Havas-Wolff-Stéphani et Cie. Laquelle promet la

suppression prochaine du journalisme, « cette puissance tyrannique, odieuse, absurde et barbare ». « Plus de ces canards indigestes dont la lecture vous volait trois heures par jour ; plus de ces affreuses gazettes en lesquelles des folliculaires insupportablement abondants et dégoûtamment fielleux vous imposaient à coups de solécismes leurs opinions particulières et leur manière de voir sur toutes choses. »

Parmi les autres grandes nouveautés, il convient aussi de remarquer le « Neutra », un engin inouï circulant à plus de 1.300 kilomètres à l'heure et permettant de se rendre d'Europe en Amérique du Nord, à travers un tunnel creusé sous l'océan, ou encore l'IDRPLRDM. C'est le sigle de l'Institut de recherches pour la résurrection des morts fondé par l'éminent docteur Mullendorf, l'inventeur de « l'existence prolongeable », et réunissant 800 élèves.

Et puis, en cette mémorable année 1930, les États-Unis d'Europe sont devenus une réalité politique et Paris n'est plus la capitale de la futilité, des plaisirs faciles, des litanies d'*articles* qui ont fait son renom : « le vin de Bercy, les discours de Jaurès, les gravelures de Dranem, les rugissements de Mounet-Sully, les extases de Sarah Bernhardt, les cravates de Le Bargy, les calembours de Clemenceau, la littérature de Félicien Champsaur, les critiques somnifères de cet Adolphe de Brisson, le linge sale de Madame Steinheil, les rengaines de M. Botrel, la sveltesse de Polaire, la psychologie de Paul Bourget, les fausses nouvelles du *Matin*, les élégances d'Arthur Meyer »... Sans oublier le navrant humour des cabarets de Montmartre, les fureurs de Léon Bloy, les gants noirs et le toupet jaune de Mme Yvette Guilbert, ni les imageries obscènes d'Albert Guillaume. « À force d'ineptie, d'abjection et d'infamie, tous les pitres et les sous-pitres, qui représentaient en le déshonorant l'esprit français aux yeux de l'étranger, ayant été vomis par le dégoût unanime de leurs contemporains, Paris redevint une cité parfaitement habitable. » Ce n'est pas tout. Après d'interminables essais infructueux, les Martiens répondent aux messages que leur envoient les Terriens. Grâce aux premiers « radiogrammes » reçus en 1923, on sait maintenant que sur Mars on a vaincu la mort depuis un millier d'années et que la planète se compose d'innombrables canaux amenant aux contrées les plus déshéritées l'eau vivifiante. Par ailleurs, au printemps 1912, les quartiers chinois de New York et de San Francisco se sont subitement vidés de leurs habitants qui ont rejoint la terre de leurs ancêtres, avant que ne se déclenche l'invasion jaune et que, l'Oural franchi, elle ne se soit arrêtée en Pologne — en fait à cause de puissantes radiations hertziennes mises au point par un savant italien et pulvérisant les armées ennemies venues conquérir

l'Occident. « Chaque fantassin vit sa cartouchière devenir le centre d'une pluie d'étincelles pénétrant à travers le cuir jusqu'aux cartouches qui explosèrent, crevant les ventres, ouvrant les crânes, broyant les membres. / Les fontes des cavaliers, les ceintures garnies de balles des Tartares, les magasins des mitrailleuses eurent le même sort, et ce fut dans le matin glacé un long cri d'horreur fait de cent mille clameurs si terriblement, si épouvantablement angoissées qu'un frisson de mort tomba sur la foule immense des envahisseurs. »

Je passe sur toute une série d'autres faits curieux et d'autres innovations, importants ou futiles, graves ou comiques, ingénieux ou saugrenus, ne serait-ce que la suppression des critiques dramatiques, l'interdiction de la fabrication et de la vente de l'absinthe ou l'installation dans tous les bâtiments publics et les restaurants de ventilateurs parfumés. Et je ne vous dis rien des retrouvailles finales d'Henri Van Grippenbergh et de Blanche de Stas, sinon qu'elles sont assez mièvres et semblent appartenir à un médiocre roman à l'eau de rose².

Publié en 1909, je le rappelle, *Monsieur Van Grippenbergh* se présente de la sorte comme un roman prémonitoire, bourré d'idées originales et d'inventions hardies, presque comme un catalogue condensé de la littérature d'anticipation de l'époque — et même de la littérature de science-fiction puisqu'il y est question d'intelligences extraterrestres et de messages échangés entre les Martiens et les Terriens. C'est en cela essentiellement qu'il mérite d'être pris en considération, quoiqu'il soit mal fichu, mal construit, qu'il contienne de nombreuses digressions inutiles et des pages dénuées de tout intérêt.

Compte tenu du titre, du fait que le roman se déroule en grande partie en Belgique, j'ai longtemps cru que Gaston Dumestre était de nationalité belge. En réalité, il est français. Il est né en 1875 à Tarbes, la ville où Théophile Gautier a vu le jour, et il est mort à Nice en 1949. Attiré très tôt par le cabaret, il a été engagé en 1893 par Rodolphe Salis au Chat noir, avant de collaborer avec Xavier Privas à *La Veine* puis avec Jacques Ferny et Jehan Rictus à *La Truie qui file*. Il y a d'ailleurs diverses allusions à ce sujet, çà et là dans *Monsieur Van Grippenbergh*, comme le montrent les quelques extraits sur la vie parisienne que j'ai cités plus haut. Tout en se produisant comme chansonnier à Montmartre, Gaston Dumestre a

2/ L'épilogue du roman nous apprend qu'ils sont réunis depuis trois ans et qu'ils ont un enfant depuis deux. « Lui passe à peine la cinquantaine. Elle a un peu plus de quarante-cinq ans. »

exercé un tas de métiers : imprimeur, coureur cycliste, chauffeur de camion, conférencier, marchand de vins de Champagne, directeur de revue, critique dramatique...

En 1902, il a été nommé directeur des éditions musicales Francis Salabert pour la Belgique et la Hollande et il s'est fixé à Bruxelles jusqu'à la première guerre mondiale. Durant ce long séjour chez nous, il a fait représenter des ouvrages lyriques et des opérettes. On comprend dès lors pourquoi *Monsieur Van Grippenbergh* a d'abord été édité à Ostende, fort probablement à compte d'auteur, et pourquoi certaines singularités de la Belgique et le souvenir de quelques grandes pages de son histoire, surtout dans les premiers chapitres du roman, sont fort bien rendus.

Gaston Dumestre, du reste, est lui-même l'auteur de plusieurs livrets d'opérettes, dont quatre sur des musiques du compositeur polonais Joseph-Zygmund Szulc (il faut, paraît-il, prononcer « Choultz »), notamment *Flup* qui a connu un gros succès à l'Alhambra de Bruxelles en 1913³, ou *Vivette*, créée au Forum de Liège en 1924⁴. Il a aussi écrit des poèmes, les paroles de quelques chansons (*Les Inquiets*, en particulier, dont on connaît une version interprétée par Damia), ainsi que d'autres romans que *Monsieur Van Grippenbergh*.

J'ai réussi un jour à mettre la main sur l'un d'entre eux : *La Puce ou le Jeune Homme à la Simcacing* (*Simcacing* en un seul mot et en toutes lettres), sous-titré « roman gai » et publié conjointement à Paris et à Biarritz en 1937⁵. J'ignore comment Gaston Dumestre entendait le mot « gai » mais, en lisant ce livre plein d'avatars automobiles, financiers, touristiques, gastronomiques et musicaux, je n'ai pas souri, je vous l'avoue, une seule fois.

En revanche, je peux vous garantir que le sous-titre de *Monsieur Van Grippenbergh*, « roman éventuel », n'est pas du tout usurpé. D'ailleurs, en ayant eu la patience de m'écouter jusqu'ici, vous n'avez pas manqué, je pense, de vous apercevoir que les multiples éventualités imaginées par Gaston Dumestre valaient bien que je leur consacre une petite communication.

3/ L'opérette sera reprise aux Célestins de Lyon en 1917 puis au Bataclan à Paris en 1920.

4/ Les deux autres opérettes nées de la collaboration entre Gaston Dumestre et Joseph-Zygmund Szulc (1873-1956) s'intitulent *Titin* (1920) et *La Victoire de Samothrace* (1923).

5/ Aux éditions Publiromans [sic].

Autour de Paul Vanderborght

Communication de M. Roger FOULON
à la séance mensuelle du 9 avril 2005

Jaillissant du purgatoire où nombre de poètes disparus attendent une hypothétique résurrection, des amers surgissent parfois guidant les regards des voyageurs que nous sommes. Ces points de repère apparaissent souvent par hasard soit à l'occasion de la réédition d'une œuvre, soit d'un anniversaire, soit encore d'une commémoration.

Tel est le cas de Paul Vanderborght qui, après la première guerre mondiale connut son heure de gloire et de qui, André Doms, en 2000, à l'enseigne de L'Arbre à paroles, a publié un fort volume de deux cents pages reprenant l'essentiel de ce poète et faisant précéder ce choix d'une « lecture » dans laquelle il présente non seulement l'auteur, mais une analyse de ses différents recueils.

J'ai bien connu Paul Vanderborght durant la seconde guerre mondiale, de 1941 à 1944. Il était alors professeur de français à l'athénée de Mons et, dans le tramway qui, à l'époque, reliait péniblement Charleroi à Mons, il se mêlait volontiers à quelques jeunes s'intéressant à la poésie et essayant de traduire leurs premiers émois d'une manière assez malhabile. Bientôt, Vanderborght devint leur mentor. Dès lors, certains soirs, il les conviait à des rencontres littéraires, chez lui, à Waudrez-lez-Binche, sous l'église du Cercle des Jeunes poètes binchois qu'il avait créé. Je faisais partie de cette petite troupe en compagnie, notamment, de Gérard Prévôt et de Claude Evrard (ce dernier anima longtemps une émission quotidienne à la radio, sous le pseudonyme de Claude Vignon).

C'était l'occasion, pour les néophytes que nous étions alors, de lire à notre aîné nos premiers essais, d'entendre aussi son jeune fils,

Jean-Paul, tapoter un peu sur le piano familial. Plus tard, ce fils, passionné de jazz, créera son propre ensemble sous l'appellation de « Jean-Lou et son bastringue ». Il présentera d'ailleurs durant des années des récitals ou spectacles voués au « modern-jazz » et à des rétrospectives intitulées « swing nostalgie ». Il suivra, entre autres, à la piste Robert Goffin qui fut, on le sait, un des premiers écrivains à s'intéresser et à jouer du jazz.

Le plus doué des novices que nous étions alors était, sans conteste, Gérard Prévôt. Nous étions émerveillés qu'il eût, dès 1941, à l'âge de vingt ans, publié son premier recueil aux éditions Wellens-Pay, à Bruxelles. Son titre, *La Première Symphonie*, imprimé en lettres de feu, couvre une vingtaine de poèmes que le jeune poète introduit, avec un certain pompiérisme, en affirmant : « Le symbole de la Première symphonie est, en quelque sorte, l'apothéose de l'amour... La tristesse de la jeune âme à l'aurore de la Vie se change, au contact de l'amour sincère et fort, en une magnifique certitude... »

Les règles classiques régissent ces premières confidences, somme toute assez mièvres. D'ailleurs, leur auteur les bannira plus tard de sa bibliographie.

À l'époque, Vanderborght joue volontiers au censeur repérant aussitôt toute erreur de versification, tout manque de musicalité, toute image archaïque. Pourtant, bien qu'il soit praticien, dans ses premiers écrits, du vers régulier, il est bientôt devenu, au temps de sa jeunesse, un laudateur de tendances plus actuelles.

C'est Robert Vivier qui, dans un long chapitre consacré à la poésie, texte paru en 1958 dans *l'Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, souligne cette libération de l'écriture. « Les années 1920 à 1925, écrit-il, furent pour la poésie en Belgique des années de désordre actif et joyeux, pendant lesquelles on eut l'impression que, dans l'oubli ou le dédain un peu hâtivement décidé des anciennes valeurs, quelque chose de frais était en train de naître... » Et Vivier continue : « Il ne faudrait pas négliger le prestige qu'exerçait alors l'unanimité humanitaire des Romains, des Vildrac, des Chennevière. On pourrait rattacher à l'unanimité un Habaru, un Bob Claessens, un Plisnier à ses débuts... C'est du côté du surréalisme que grandirent un Michaux, un Goemans, un Moerman, peut-être Chavée. Apollinaire hantait Robert Goffin et Paul Vanderborght. »

En 1920, ce dernier n'a guère plus de vingt ans. Il est né à Frasnes-lez-Gosselies, non loin de Charleroi, le 21 octobre 1899. Son père, instituteur, ayant été nommé à Manage, près de La Louvière, le petit Paul passe là son enfance avant d'entreprendre des études secondaires à l'athénée de Charleroi qu'il termine lorsque prend fin la

grande boucherie. Dès 1918, il suit les cours de la faculté de philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles. Passionné de littérature et de poésie, il s'adonne déjà à l'écriture. En 1920, il rassemble une vingtaine de poèmes dans un premier recueil, *Les Souffles libres* paru aux éditions Fischlin, à Bruxelles. Cela n'a guère laissé de trace bien qu'il soit préfacé par Léopold Rosy, alors directeur de la revue *Le Thyrsé*.

Paul Vanderborght est alors un jeune homme ardent et fougueux. Mille idées et projets bouillonnent et se pressent en lui. Il rencontre des jeunes épris, comme lui, de poésie. Il anime bientôt un organe estudiantin, *Un chant dans la cité* ainsi que d'autres publications qui réservent leurs pages à des écrits d'étudiants de l'ULB. Ainsi va naître une revue que Plisnier, dit-on, baptisa du nom de *La Lanterne sourde*. Durant une dizaine d'années, elle va jouer un rôle important dans la vie littéraire et artistique de notre pays.

Le premier numéro de *La Lanterne sourde* est daté de novembre-décembre-Noël 1921. Outre son appellation, elle porte la mention « Université de Bruxelles. Art et Littérature ». Un dessin d'Armand Massonet l'illustre. Il représente un étudiant coiffé d'une casquette à longue visière (toujours d'actualité). De sa main droite, il lève haut une lanterne. Le comité d'action de cette publication est animé par son directeur-fondateur Paul Vanderborght qui habite alors au 19 rue Lanfray à Ixelles. Tout de go, un éditorial annonce la couleur... « Nous voulons faire valoir le patrimoine littéraire, trop ignoré, de notre chère université libre ; rattacher ses jeunes poètes et prosateurs aux anciens disséminés de par la vie bourgeoise, rappeler ceux-ci dans le cadre estudiantin de leur temps, faire connaître ceux-là dans notre milieu actuel. » Et le clairon continue de sonner, avec prudence cependant : « Étudiants, dans l'acceptation totale du mot, nous n'aurons pas le vain orgueil de pontifier sous l'égide exclusive d'une école et de juger autrui d'après un critère proclamé définitif. Relativement indépendants, nous refusons de nous inféoder, pour l'instant, à une secte quelle qu'elle soit, sans toutefois renier nos maîtres et nous targuer de créer du neuf au mépris des règles immuables de l'évolution. » Et cela se termine par ces mots : « Nous n'estimerons pas notre tentative vaine si, plus tard, en des temps nouveaux que nous espérons meilleurs et éclairés, les cadets qui nous succéderont, avec plus d'ordre et de vive lumière, daignent évoquer, dans les futures bâtisses, l'archaïque maison de Verhaeghen où, basochiens falots, nous n'avons osé allumer qu'une lanterne sourde. » Après une telle déclaration, il suffit de fermer le ban et de feuilleter le premier numéro qui, à l'époque, se vend deux francs et présente 56 pages de format 14 sur 20,5 cm.

Au fil de ces pages, on lit la véridique histoire du *Roseau vert* par Eugène Cox ; une étude consacrée au poète René Purnal, signée P.V. (Paul Vanderborght à n'en pas douter), étude enrichie de quelques poèmes de l'auteur de *Cocktails*, en préparation à l'époque. Paul Vanderborght lui-même confie à ce premier numéro deux poèmes intitulés *Marines*, douze quatrains d'alexandrins bien rimés où, déjà, le poète se souvient des mondes antiques qu'il célébrera par la suite...

Devant ce gonflement de voilures sereines
Héroïsant pour toi le vol d'un alcyon,
De loin, je t'ai sacrée, ô Femme, sœur d'Hélène,
Pour ta beauté poussant des nerfs sur Ilion.

Au sommaire encore, toujours sous les initiales de P.V., une présentation du prosateur Charles Lecocq, précédant un de ses textes assez court ; puis, une nouvelle intitulée *Anniversaire*, de Georges Bohy qui, plus tard, deviendra parlementaire, vice-président du Conseil de l'Europe de 1949 à 1968. On trouve aussi dans cette livraison un poème de Herman Frenay-Cid extrait d'*Un Cahier retrouvé* avec une présentation de plusieurs pages signées Théo Fleischman, le futur homme de radio. In fine, on apprend que l'association dont est issue la revue ne se contente pas de publier quelques textes, elle organise aussi les « Juedis de la Lanterne sourde ». Le premier de ceux-ci a lieu le 24 novembre 1921. Après une introduction musicale, Paul Vanderborght, toujours sur la brèche, présente l'orateur du jour, Albert Guislain qui parlera du mouvement littéraire d'avant-guerre. La soirée qui se déroule à la Maison des étudiants, au Palais d'Egmont, se termine par d'autres pages musicales de Debussy, Ravel, Granados. Le texte d'Albert Guislain paraît d'ailleurs dans les deuxième et troisième numéros de *La Lanterne sourde*, datés de février et de mars-avril 1922.

Dans cette publication, Georges Ramaekers évoque la vie et l'œuvre de Prosper-Henri Devos, disparu en 1914. On y trouve aussi des pages de Lucien Corremans, Ernest Moerman, Léon Chenoy ainsi que des *Propos sur le théâtre* par Robert Goffin. La revue annonce encore les prochaines manifestations publiques, notamment un gala littéraire et musical en l'honneur des Poètes de l'Yser ainsi qu'un concert donné avec le concours du Cercle musical universitaire. Mais l'événement sera la venue de Jules Romains qui, le 27 février 1922 parle de l'Université, de l'esprit poétique des temps nouveaux, sans oublier d'évoquer l'unanimité qui prône un accord profond du créateur avec le sentiment du collectif. Le texte de cet exposé paraîtra dans le quatrième numéro de *La Lanterne*. Vraiment, les animateurs de la revue sont infatigables. Ils annoncent bientôt la sortie de presse de deux recueils de

poèmes : *La Joie douloureuse* de Paul Vanderborgh et *Jazz-Band*, de Robert Goffin, ce dernier préfacé par Jules Romains. Ils vont paraître coup sur coup en 1922. En prélude, *La Lanterne sourde* en publie des extraits. *La Joie douloureuse* constitue d'ailleurs, en 1922, un numéro double de la revue. C'est un ensemble placé sous l'invocation de Charles Vildrac de qui un quatrain apparaît sur la couverture :

La chanson que je me chante
Elle est triste et gaie.
La vieille peine y sourit
Et la joie y pleure.

Cinq parties se partagent les quelque soixante pages du recueil. Une lithographie de P.-A. Masui-Castricque intitulée *L'Effort* enrichit l'ouvrage. Sur cette litho, on voit un monde voué à l'industrie, avec ses grues, ses ponts, ses usines, ses fumées. Vanderborgh semble avoir abandonné complètement la poésie classique de ses débuts. Plus beaucoup de mètres habituels ni de rimes, mais un développement plus musical des rythmes nouveaux avec, pointant le nez, une certaine emphase, des tableautins ou des exaltations empreintes d'unanimité :

Nous cherchons la nouvelle foi
Guidant l'Homme vers la lumière ;
Car nous portons en nos poitrines
La jeune flamme du vieux monde.

Parmi les dédicataires repris dans ce recueil, on lit les noms de Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vildrac, Franz Hellens et Blaise Cendrars.

À l'époque, les animateurs de *La Lanterne sourde* et leurs nombreux amis se retrouvent souvent dans un établissement sis au boulevard de Waterloo. Il s'agit du *Rallye*.

André Doms a évoqué ces rencontres estudiantines : « Peut-être, écrit-il, Vanderborgh était-il aussi sensible que Jules Romains à ces hauts de la ville d'où, bon unanimiste, il contemplait une concentration urbaine dont il croyait partager, jusqu'à s'y noyer la vie diurne ou nocturne. » Mais, au cours de ces rencontres où l'on discute ferme, où « l'on s'exalte et dispute entre initiés de l'Art », Paul Vanderborgh va trouver inspiration pour composer un petit ensemble de textes où sont évoqués les moments les plus exaltants de ces rendez-vous en ce lieu que le poète décrit de la sorte : « Rallye, rose pourpre de la Porte de Namur, rose imbibée de parfum, en ton lisse calice nichent de jeunes carabes dorés de poésie, de vieux pucerons et des coccinelles de luxe. »

L'ensemble, titré *Images du Rallye*, paraît en 1923, grâce à la générosité des patrons de la taverne. Le livre est illustré par trois dessins de James Ensor. Comme il se doit, dans un texte liminaire, Vanderborght encense Ensor qui, dit-il, « fait au soleil de grands gestes naïvement désinvoltes et (sème) dans (sa) barbe des marguerites blanches ». Deux de ces dessins représentent des masques, le troisième est le portrait d'une jeune femme, la compagne de René Verboom.

Les pages en prose d'*Images du Rallye*, bien qu'empreintes de fantaisie montrent pourtant un auteur déjà maître de son style qui parvient à rassembler dans une fresque amusante les noms de Cendras, Odilon-Jean Périer, René Purnal, Robert Goffin, René Verboom. Amitiés juvéniles de la part de Vanderborght qui se décrit comme suit : « J'ai deux francs en poche, un grand feutre noir, beaucoup d'ignorances » et qui parle de ses amis en clamant : « Nous sommes les plus heureux jeunes gens de la Terre ; nous sommes les plus illustres poètes du vieux continent ; et Bruxelles, notre ville, est la plus douce des villes. »

Cet humour transparaît encore dans le pseudonyme que se choisit alors Vanderborght. Il s'appellera désormais Paul Chandail. On l'explique dans une note parue dans le quatrième numéro de *La Lanterne sourde*. « Paul Chandail, de prime abord, est encore inconnu ! C'est que la mutation est récente. Après avoir écrit, sous le nom de P. Loteur, la revue théâtrale et estudiantine *Les Bleus ont soif* ; après avoir été, en lettres de Basoche, Ruteboeuf et Diogène, le camarade Vanderborght allumeur de *La Lanterne*, séduit probablement par un modeste vêtement de femme, adopte pour signer désormais ses poèmes, le pseudonyme de Paul Chandail... Variations allotropiques, disait le professeur de chimie ; nécessité linguistique assurait un français incapable de prononcer correctement le nom flamand porté par le franc Wallon ; fantaisie, ajoutons-nous en serrant cordialement la large main du nouveau-né. »

Ce canular fera cependant long feu sauf dans le quatrième numéro de *La Lanterne* où Paul Chandail signe un billet relatif à Blaise Cendrars, invité comme beaucoup d'autres à la tribune créée par la revue.

Pourtant, *La Lanterne sourde* paraît faiblir. Son quatrième numéro a changé, non de format, mais d'aspect. Le dessin de la couverture a disparu et le titre se complète par la mention « Groupement et revue d'art contemporain ». L'équipe dirigeante a muté, elle aussi, car on ne trouve plus trace du comité directeur dirigé jusqu'ici par Paul Vanderborght. Dans cette publication, on remarque quatre

similigravures, un bois gravé de Jean-Jacques Gaillard représentant Blaise Cendrars ainsi qu'un sonnet d'André Fontainas. Le nom de Pierre Bourgeois apparaît également.

Néanmoins, Vanderborght reste très actif puisque, en 1924, à l'enseigne de *La Lanterne sourde*, il fait paraître une anthologie qui va beaucoup secouer le monde littéraire de l'époque. Elle s'intitule *Poètes belges d'esprit nouveau*. Dans sa préface, Vanderborght qui fait suivre son nom de la mention « directeur de *La Lanterne sourde* », définit sa position de poète... « Les poètes au nom de qui je peux dire *nous* estiment comme leur aîné Franz Hellens qu'il faut achever de supprimer entre la Belgique et la France toute cloison hermétique. » Mais il tempère aussitôt ses propos en affirmant qu'il faut proposer, en Belgique, « d'assister à quelque première récolte faite sur nos terres et de nos seules mains ». D'où le choix proposé dans ce fort volume de 250 pages, de textes allant, alphabétiquement, de Pierre Bourgeois à Robert Vivier.

À l'époque, Pierre Bourgeois va s'efforcer de réaliser une association entre *La Lanterne sourde* et *Le Disque vert* créé en 1922 par Franz Hellens. Ainsi, dès novembre 1922, une revue commune est baptisée *Écrits du Nord*. Sur la couverture du premier numéro gratifié de la mention 2^e série, n° 1 apparaissent les noms de deux directeurs : Franz Hellens et Paul Vanderborght. Cependant, aucune explication n'est donnée à propos de cette mutation. En novembre, le deuxième numéro de cette 2^e série des *Écrits du Nord* semble s'en référer à ce qui suscita la création de *La Lanterne sourde*. En effet, sur la couverture, on trouve en caractères gras la mention : « Université de Bruxelles. » cela réapparaît sur le numéro 3. Mais *Écrits du Nord* disparaît fin 1922 pour retrouver, au cours du premier trimestre de 1923 son titre initial de *Disque vert*. Le nom de Vanderborght a disparu et seul règne en maître Franz Hellens. Ici non plus, aucune explication. Mais à son tour, durant une dizaine d'années, *Le Disque vert* cesse de paraître. Il revient à la surface en 1934 sous la haute houlette encore de Hellens. Il s'agit d'un fort numéro de près de 300 pages rassemblant une trentaine d'auteurs. Dans la préface du titre ressuscité, Mélot du Dy, en termes assez sibyllins tente d'expliquer la querelle ayant conduit à l'éviction de Paul Vanderborght. « Franz Hellens, écrit-il, fit alors alliance avec un groupe d'étudiants bruxellois bien actifs, sympathiques, épris de littérature. Les conditions qui avaient présidé à la naissance de la revue se modifièrent ; elle se transforma, augmenta de volume et sans doute aussi d'intérêt, prit le nom de *Écrits du Nord*, ce qui ne manquait pas de sérieux. Trois numéros parurent. Après quoi, l'administration nouvelle n'ayant pas donné toutes les satisfactions attendues, la revue reprit son ancien nom. Telle était, du moins pour

moi, l'interprétation la plus claire de ce mariage suivi d'un prompt divorce. Mais, dans ce genre d'opérations sentimentales, rien n'est jamais très simple... » La vérité sur ce divorce, Mélot du Dy l'explique cependant aussitôt. « Il me faut mettre à l'actif d'Hellens, dit-il, la découverte d'Henri Michaux. Le vrai talent de ce dernier ne fut pas compris par le directeur de *La Lanterne sourde*. Il craignait que la prose folle de Michaux ne fit injure aux belles lettres. Ce fut une cause de malentendu. Je suis persuadé que Vanderborght entend mieux maintenant les rapports scandaleux de la folie et du style et qu'aussi bien la première, depuis Lautréamont, ne tire plus à conséquence. »

Entre-temps, Paul Vanderborght a obtenu son diplôme de docteur en philosophie et lettres. Il s'est marié. Il part au Caire où il va demeurer de 1925 à 1929. Ce séjour va beaucoup marquer le poète. Il se souvient cependant encore de ses activités antérieures puisque, dès 1926, il lance, sur les bords du Nil, *La Lanterne sourde d'Égypte*. Là-bas, il compose en vers libres un gros recueil de 172 pages, *Messengeries d'Orient* qui paraît en 1927 à l'enseigne des Écrivains réunis, à Paris. Vanderborght dédie « ces images des pays lointains et sa pensée de voyageur » à son père et à sa mère. Robert De Troz qui dirige alors la *Revue de Genève* préface l'ensemble. « Le poète, dit-il, ne se borne pas à peindre une suite de petites images mahométones : à travers elles, il se révèle à lui-même. » Le recueil est cependant une espèce de carnet de bord qui comprend neuf parties, depuis les instantanés liés aux sillages du départ, jusqu'aux pages évoquant la « présence de l'Europe » ainsi que l'Acropole menacée par ce qu'il appelle le « chaos du siècle XX ». Dans son « imagerie arabe », dans ses « paysages » et les évocations de la « plaine de fellahs » ou de la « terre promise », il décrit le monde qu'il découvre avec une exaltation lyrique teintée parfois d'exotisme et de pitié pour le peuple astreint aux tâches les plus rudes :

Les mulets ont, au cou, leurs colliers de verroterie
 Qui détournent le mauvais Œil.
 Bénis les hommes bruns dans leur labeur plastique,
 Pour leur face d'idole et pour les oiselets tatoués sur leurs
 tempes...

Un autre long poème se clôt de la sorte : « J'écoute encore, ici, l'oracle, sibyllin de la vie et du sang. » Le livre se termine par des images captées en Grèce.

En Égypte, outre l'écriture, Paul Vanderborght, animateur-né retrouve son besoin d'action. Il veut rendre un hommage mérité à Rupert Brooke, poète anglais, mort à vingt-huit ans, en 1915 dans les combats des Dardanelles, à bord d'un transport de guerre

français. Le militaire a été inhumé à Skyros, une île de l'archipel égéen. Vanderborght va remuer ciel et terre pour arriver à ses fins et obtenir les aides officielles indispensables. Fondateur et secrétaire général du comité international constitué à cet effet, Vanderborght met sur pied des sections en Angleterre, France, Grèce et Belgique. Des hautes personnalités de ces pays s'intéressent bientôt au projet grâce aux incessantes démarches du promoteur. Le 5 avril 1931, beaucoup de sympathisants et de représentants officiels sont à Skyros pour assister à l'inauguration du monument érigé en mémoire de Rupert Brooke. C'est une œuvre du sculpteur athénien Michel Tombros. Sommant une stèle dans laquelle est scellée un médaillon représentant le profil du disparu flanqué d'une citation en grec : « J'ai vu la Terre sacrée de l'Attique et maintenant, je peux mourir », s'élève un homme nu, image dont Charles Bernard, parlant au nom du comité belge dira : « Il appartenait au sculpteur Michel Tombros de donner à la haute pensée qui nous rassemble en même temps que la pérennité du bronze un visage qui la rendit sensible aux hommes »... De nombreuses allocutions seront prononcées, notamment par Louis Piérard, député à la Chambre belge, par des représentants de la Grèce, de l'Angleterre et de la France ainsi que par M^{gr} Pantéléimon, évêque de Karystos et de Skyros. Tous évoquèrent la vie et l'œuvre de Rupert Brooke. Un pâtre grec lut un poème de sa composition tandis que tintaient partout les sonnailles des troupeaux. On dégusta aussi, sous les oliviers, du lait et du fromage de chèvre. À la suite de cette journée, Paul Vanderborght sera élu citoyen de Skyros. Une publication parue en 1931 évoque, non seulement par le texte des allocutions et des messages divers, mais également par l'image, ces heures fastes ayant rendu hommage à un poète représentant la jeunesse anglaise.

Cette inlassable activité n'empêche pourtant pas Vanderborght de s'intéresser à la poésie. Dès 1929, paraît une édition de luxe de son recueil *Plaine*, titre complété par la mention « Poèmes du Nord ». Il sera repris en édition courante en 1932 par les éditions Labor. Dédiées à sa femme, ces 224 pages marquent un net retour à une poésie néoclassique. À l'exception de quelques textes en vers libres, voire en versets, la plupart des autres sont écrits en vers réguliers et rimés. L'auteur a cru bon de s'expliquer, in fine, dans ses « notes sur la technique ». « C'est au Caire, dit-il, que se précisa ce retour à la rime et aux mètres consacrés. L'atmosphère orientale n'y fut peut-être pas étrangère... L'Égypte me fit entendre la voix de ses poètes arabes, poètes foncièrement traditionalistes qui berçaient et faisaient gémir les foules en chantant leurs vers, savamment orfévres selon les rigoureuses lois d'une versification compliquée. J'entendis de ces poèmes portés par un rythme unique et par une seule rime obsédante. Et sans en comprendre le sens, je me

laissai gagner, moi aussi, par leur magie musicale, par le charme de la monotonie rythmique, la puissance suggestive de la mélodie. »

Que trouve-t-on dans ce recueil *Plaine* qui lui vaudra, en 1933, le Prix Polak décerné par notre Académie ? Quelques dernières images d'Égypte, mais surtout des évocations de la Campine, de l'Yser ayant connu des années atroces, de la mer du Nord, de l'Ardenne, bref du pays qui paraît manquer beaucoup à Vanderborght. Cette nostalgie se devine dans un poème tel que *Paroles du retour*. En voici quelques vers :

Et que ce soit ainsi le retour un peu triste
Vers le Nord et la ville où chantent mes amis...
Cher mirage du cœur qui m'attire et persiste
Quand meurt celui d'un ciel pour qui j'ai tant frémi...

Pourtant, je vais à vous, je recherche ma route,
Ville de mes amis qui ne m'attendent pas.
Jeunesse au loin... Brabant... Souvenirs que j'écoute
Évoquer sourdement la saison des lilas...

Parmi les nombreux dédicataires apparaissant au fil des pages, citons, entre autres, Georges Virrès, Charles Vildrac, Maurice Gauchez, Pierre Bourgeois, Henry de Montherlant, Jean Tousseul, Hubert Krains, Franz Hellens.

Rentré en Europe, Paul Vanderborght est désigné comme professeur de français à l'athénée de Chimay. Dès 1933, il exercera les mêmes fonctions à l'athénée de Mons.

Sa passion pour la Grèce qui transparait dans ses recueils antérieurs va le conduire à entreprendre une croisière dans les îles qui forment un chapelet de beauté dans les eaux égéennes. Des poèmes de cette époque (1933-1937) vont être bientôt réunis sous le titre *Hellade*. Ils seront préfacés par Maurice Bedel et paraissent en 1938 aux éditions Labor. Le volume comprend deux parties, la première est écrite en vers réguliers ; l'autre, en prose. À l'exception de trois poèmes, en fin de volume, rappelant l'Égypte, le reste évoque l'Hellade, Delphes, le Péloponnèse, les îles et, bien sûr, Athènes où naquit Jean Moréas ici sacralisé par des strophes très classiques. En voici une :

Il chanta, comme au temps de la fière Pléiade,
La destinée humaine et l'orgueil de l'amour.
Le grand pays du Nord fut son plus cher séjour ;
Mais il n'oubliait pas le charme de l'Hellade.

Ce recueil vaudra à son auteur le Prix de Grèce décerné par un jury que présidait Paul Valéry. Dès lors, s'étant fixé à Waudrez-lez-Binche, Vanderborght va cesser de publier, mais il continue cependant d'écrire. C'est alors que la seconde guerre mondiale éclate avec son lot d'horreurs et de misères.

Après la tourmente, son goût pour l'action le conduit à prononcer plusieurs conférences, à fonder le Cercle d'art binchois, à signer quelques pièces radiophoniques et plusieurs essais folkloriques. L'anthologie dont j'ai parlé et qu'a rassemblée André Doms comporte notamment une série de poèmes écrits de 1939 à 1970. Qu'elles soient en prose ou en vers, ces pages s'inspirent du jazz, du carnaval, de l'âge qui vient et de la mort proche. Le poète, en effet, est atteint d'un cancer qui, peu à peu, va ruiner sa santé. Il mourra le 27 novembre 1971. Un de ses derniers poèmes est prémonitoire. Il commence de la sorte :

Les poètes s'en vont avec les hirondelles,
Quand vient le vent d'automne et s'annonce l'hiver.
Ne les oubliez pas mais soyez-leur fidèles.
Faites leur connaissance ou relisez leurs vers.

C'est un peu pour obéir à ce souhait que j'ai voulu évoquer dans cette communication la vie et l'œuvre de Paul Vanderborght.

J. P. G. Viennet : les romantiques au tribunal du dernier des classiques

Communication de M. Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 14 mai 2005

On ne se souvient plus aujourd'hui de Viennet davantage que de Legouvé, Ancelot, Étienne, Andrieux, Jouy, Arnault, Delavigne, Brifaut, Picard, Lemer cier, Hoffman, Bonjour, Ponsard et quelques autres, ses contemporains qui, comme lui, avaient aspiré à l'immortalité et qui, comme lui, ont fait jouer leurs tragédies, drames et comédies sur la scène de la Comédie-Française ou de l'Odéon. La grande vague romantique contre laquelle ils ont désespérément lutté, les a tous, et pour toujours, recouverts de son écume.

Fils d'un ancien officier du Languedoc-Dragons et Conventionnel qui refusa de voter la mort du roi, Jean-Pons-Guillaume Viennet est né à Béziers, le 18 novembre 1777¹. À vingt ans, lieutenant dans l'artillerie de marine, il se retrouve, pendant sept mois, prisonnier sur les pontons de l'ennemi à Plymouth. Échangé avec ses camarades contre des prisonniers anglais, il reprit son service. Lorsqu'il a enfin l'occasion de venir à Paris, en 1812, il a dans sa malle des épîtres, les premiers chants d'un poème épique et deux tragédies, *Alexandre* et *Clovis*. Le rêve du jeune homme n'est pas de devenir général, mais auteur dramatique. Son *Clovis* est reçu, moyennant corrections, par les comédiens du Théâtre-Français.

1/ Pour les données biographiques : P. Jourda, *Un ennemi du romantisme, Viennet*, Toulouse, Privat, 1935. Voir encore une brève « Notice biographique » de A. Depréaux en tête de la première partie des mémoires, cités plus bas. Voir aussi la longue notice « Viennet » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse (t. XV, p. 1.020-21).

Hélas, repris par ses obligations militaires, Viennet fut contraint de faire la campagne de Saxe et se battit à Lutzen et à Bautzen, pour se retrouver encore une fois prisonnier au soir de Leipzig.

Quand il rentre en France, l'Empire touche à sa fin. En 1815, il ne se rallie pas à Napoléon, saluant au contraire, l'année suivante, Louis XVIII et la Charte, garante de paix et de liberté, ce qui lui vaut d'être traité de jacobin par les ultras. Attiré par la politique, il est député de l'Hérault en 1823, réélu en 1831 et 1834², lieutenant-colonel enfin cette même année. Il avait aussi été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1813, officier en 1831, commandeur en 1836 et était titulaire, depuis 1819, de la croix de Saint-Louis. Tout cela ne l'avait pas rendu plus riche, car il ne dispose au moment de sa retraite que d'une maigre pension.

Rendu à la vie civile, Viennet a désormais tout le loisir de se consacrer à sa véritable vocation. Son *Clovis* est enfin joué, non sans succès, au Théâtre-Français, le 19 octobre 1820, mais *Alexandre*, accepté pourtant par les acteurs, ne sera jamais représenté. Le 17 juillet 1820, il avait aussi donné à l'Académie de musique un opéra en un acte, *Aspasie et Périclès*, mis en musique par un élève de Méhul, mais deux autres opéras, *Le Tournoi* et *Sardanapale*, confiés à Rossini, n'ont jamais vu le jour et il dut garder dans ses cartons quatre tragédies en cinq actes aux titres peu engageants, *Achille*, *Sigismond de Bourgogne*, *Les Péruviens* et *Arbogaste*. La dernière, consacrée à un héros mérovingien dont Viennet s'étonnait avec candeur que son nom fût peu connu du public, connaîtra les feux de la rampe — pas pour son bien — le 20 novembre 1841. Du moins la pièce portait-elle bien des espoirs, car Viennet ajoute : « Ma folie ou mon rêve était de donner une douzaine de tragédies au Théâtre-Français [...] et de voir mon buste sur un piédestal dans la galerie du foyer³. »

On s'essoufflerait à énumérer ses ouvrages, tous appartenant à des genres fourbus et sortis d'une plume infatigable que ne désarment ni les critiques ni les sarcasmes : des épîtres, souvent satiriques, en grand nombre, des dialogues des morts, une revue biographique en prose et en vers intitulée *Promenade philosophique au cimetière du Père-Lachaise*, *Le Siège de Damas*, en cinq chants, *Sédim*, en trois chants seulement, une *Histoire des guerres de la Révolution* ou encore la *Philippide*, vingt-quatre chants à la gloire de Philippe-Auguste.

2/ *Dictionnaire des parlementaires*, t. V, p. 517.

3/ *Arbogaste*. Tragédie en 5 actes par M. Viennet de l'Académie française. Représentée en 1841. Paris, Ledoyen, 1859, p. 8.

Parallèlement, Viennet poursuivait sa carrière politique, satisfait de voir disparaître l'étouffante Restauration, le régime bourbonien et les jésuites qu'il avait souvent poursuivis de ses satires, et partisan d'un Louis-Philippe — seule alternative à la république — qu'il escorte, sans grand panache, le 31 juillet 1830, sur le chemin de l'Hôtel de Ville. C'est Viennet qui, au terme de cette peu glorieuse promenade, lut au peuple la proclamation du duc d'Orléans comme lieutenant-général du royaume. L'ex-militaire se rallia donc avec dévouement à la cause de la monarchie bourgeoise, pourfendant les républicains à la Chambre et bientôt cible favorite du *Charivari* ou de *La Caricature*. Le 18 novembre 1830, l'Académie française, bastion classique, l'élut, contre Benjamin Constant, au fauteuil du comte de Ségur. Un moment, il put croire ses rêves réalisés. *Michel Bremond*, drame en vers, tenta, Dieu sait pourquoi, Frédéric Lemaître, qui donna à la pièce, en 1846, l'éclat qu'elle n'aurait pas eu sans lui et l'Odéon, encouragé, monta l'année suivante *La Course à l'héritage*, comédie en vers, puis une *Migraine*, qui gagna bientôt les spectateurs. Après un purgatoire de douze années, le doyen des dramaturges parvint à faire jouer, non pas un *Jugurtha* qui resta mort-né dans ses tiroirs ni un *Artaxercès* qui eut le même sort, mais un drame « tartare » en un acte en vers, *Selma*, qui fit long feu. Son grand âge ne lui avait rien ôté de son énergie. Renonçant à une scène qui s'obstinait à ignorer son génie, il publie en 1863 *La Franciade*, une épopée classique et, trois ans plus tard, une *Histoire de la puissance pontificale* où, grand maître du rite écossais et anticlérical, sinon antireligieux, il condamne le pouvoir temporel du pape. Il ne lui manquait, pour avoir épuisé tous les genres, que de s'improviser romancier, ce qui était chose faite depuis *La Tour de Montlhéry*, roman du douzième siècle paru en 1833⁴, et *Le Château Saint-Ange*, publié onze ans plus tard. L'intarissable académicien s'éteignit à Paris, classique comme au premier jour, le 10 juillet 1868. Né sous Louis XVI, soldat de la Révolution et de l'Empire, député sous la Restauration, pair de France et académicien sous Louis-Philippe, bien vu de Napoléon III, Viennet avait ainsi traversé neuf décennies et presque autant de régimes politiques.

Nul n'ouvre plus de nos jours les six volumes de ses œuvres, non plus que son *Arbogaste* ou sa *Promenade philosophique*. En revanche, on a publié en 1929, dans une revue confidentielle, les *Souvenirs de la vie militaire de Jean-Pons-Guillaume Viennet*, récit

4/ Viennet note dans son journal, le 21 janvier 1833 : « Le livre a déjà beaucoup de succès. On m'a fait l'honneur de me comparer à Walter Scott. » Respectant seulement les « grands » genres, il ajoute cependant qu'il n'aurait pas versé dans le roman « s'il n'y avait pas eu de l'argent au bout » : « Je crois déroger. »

de sa formation et de ses campagnes, et surtout, en 1955, des extraits de son *Journal* pour la période 1817-1848, où Viennet se révèle bon témoin de son temps⁵.

Viennet était d'un siècle où surabondaient les pièces « à l'antique », grecques ou romaines, l'époque révolutionnaire multipliant les allusions à l'expulsion des Tarquins, à la mort de César, à héroïsme de Brutus, à l'inflexibilité de Lycurgue, au sacrifice de Léonidas, et applaudissant les Marius, les Caton, les Coriolan et les Cincinnatus impavides. C'était le temps de Chénier, de Laya, d'Arnault, de Legouvé, de Lemercier, de Raynouard, de Luce de Lancival, de Collet d'Herbois.

Malheureusement, ce qui pouvait être au goût du jour dans sa jeunesse ne l'était plus déjà vers la fin de l'Empire. Entre 1810 et 1814 ont paru, sous la plume de Schlegel ou de Madame de Staël, des ouvrages qui sapent l'hégémonie classique. Tout bougeait. Dès 1809, dans la préface de *Wallstein*, Constant prêche un système dramatique plus libre : pas d'unité de temps ni de lieu, des incidents et des épisodes accessoires, de nombreux rôles secondaires, une langue moins raffinée et les théories romantiques allemandes commencent à s'infiltrer.

Si cette propagande romantique obtient peu de résultats sous l'Empire qui se méfie des doctrines étrangères, sa chute fait perdre au classicisme l'appui officiel du gouvernement et les tendances antagonistes — traditionalisme conservateur, libéralisme romantique — se trouvent opposées, les traditionalistes bénéficiant évidemment du retour à la monarchie. D'où un flottement : fallait-il maintenir une littérature d'ancien régime, traiter mythologie et antiquité dans le style de jadis ou aller vers un renouveau radical ? Dès 1814, le débat se fait houleux.

Les romantiques ont vite compris que le combat devait se livrer pour la possession de la scène, citadelle des classiques. Désormais, le public conservateur du Théâtre-Français s'ennuie avec dignité, mais les recettes baissent ; le public est clairsemé, sauf quand jouent les monstres sacrés, Talma ou Mademoiselle Mars, qui soutiennent de leur talent la faiblesse du répertoire, mais Talma disparaît en

5/ « Souvenirs de la vie militaire de Jean-Pons-Guillaume Viennet », *Carnet de la Sabretache*, 1929, p. 129-58, 235-45, 302-18, 339-67, 422-43, 466-511, pages réunies en volume avec un Avant-propos de P. Jourda et une Notice biographique de A. Depréaux. Le duc de La Force a publié le *Journal de Viennet pair de France, témoin de trois règnes*, Paris, Amiot-Dumont, 1955, qui couvre la période 1817-1848. Le reste du journal, de 1849 à la mort de Viennet, est toujours inédit.

1826, privant les classiques d'un irremplaçable appui. Si l'on joue toujours des sujets antiques, la vieille garde oppose vainement, d'année en année, une résistance désespérée aux révolutionnaires.

C'est dans son journal, où il écrit pour lui-même, mais qu'il destine bravement à la postérité, que Viennet dit le plus volontiers son opinion sur les fous qui montent à l'assaut du bon goût. Déjà le *Saül* d'Alexandre Soumet, en 1822, l'inquiète : « Le romantique usurpe la scène. MM. Ancelot, Delaville et moi, nous luttons encore contre cette manie, mais nous serons emportés par le torrent, et je ne sais si la postérité nous vengera » (10 novembre 1822, p. 65). Quelques années plus tard, le mouvement s'est accentué. En novembre 1829, Viennet est allé voir *Le More de Venise*, c'est-à-dire du « Shakespeare brut ». Une horreur : prosodie absurde, chevilles, enjambements. Tout se dégrade. Dans *Zaïre*, Voltaire avait donné sagement « l'*Othello* anglais purgé de ses niaiseries et de ses absurdités », Ducis avait renchéri, et aujourd'hui Vigny ne respecte plus rien. Feu de paille, espérons-le : « Il ne restera de ce Vigny qu'un sot et qu'un fat dont la postérité se moquera » (18 novembre 1829, p. 91). Six ans plus tard, hélas, le feu flambe toujours lorsque Viennet assiste au *Chatterton* de ce Vigny « dont une coterie ridicule a fait la réputation à propos d'un mauvais roman intitulé *Cinq-Mars* et d'un poème absurde baptisé du nom d'*Éloa ou la Sœur des anges* » et qui entasse dans « trois actes mortels » « toutes les niaiseries romantiques que puisse accumuler un cerveau malade » (24 mars 1835, p. 160).

Alexandre Dumas ne vaut pas mieux. En 1837, son *Caligula*, avec ses « fureurs de cannibale » confirme que la fin du monde est proche. Protester, siffler, huer ? Personne n'y songe et d'ailleurs la salle est pleine des partisans de l'auteur qui sont allés, à la première représentation, jusqu'au sacrilège : « La toile baissée, ils ont dansé autour de lui en se tenant la main et criant : *À bas Racine ! Enfoncé Racine !* La postérité ne croira jamais à tant de bêtise » (29 décembre 1837, p. 216-17). Viennet eut même, à la Société des Gens de lettres, un mot blessant à l'égard du « mulâtre », accusé de publier sous son nom des romans fabriqués par des collaborateurs anonymes. Dumas lui fit parvenir un cartel et Viennet, à qui un duel ne faisait pas peur, se présenta dans l'heure au domicile de l'auteur des *Trois mousquetaires* qui se garda bien de se montrer.

Les nouveaux venus sont partout, tapageurs, envahissants, impertinents, saccageurs et les poètes ne valent pas mieux que les dramaturges. Voyez Lamartine. Certes, il y avait du bon dans ses *Méditations*, parcourues par « une mélodie continue », mais quelle obscurité, quel galimatias, quelles niaiseries dans ses vers ! « N'importe ! Il faut tout admirer dans ce poète sous peine de passer

pour un sauvage, un envieux » (25 décembre 1829, p. 93). En 1836, rencontrant Viennet chez la duchesse de Broglie, Lamartine ne put s'empêcher de se plaindre de ses propos, qu'on lui a rapportés, sur son *Jocelyn*. Viennet n'a pas cillé et a maintenu ses critiques. Lamartine, que Viennet voudrait bien faire imaginer penaud, a fait ce qu'il a pu devant son Aristarque : « Il a défendu son poème : "J'ai voulu, m'a-t-il dit, être lu dans les boutiques. – C'est par la postérité qu'il faut être lu", ai-je répondu » (1^{er} avril 1836, p. 185). Pauvre Viennet, qui ne se doutait pas du comique de sa réponse.

Viennet en voulait particulièrement à Stendhal, à qui il ne fait l'honneur de l'asperger de vitriol qu'à l'occasion de sa mort, en 1842. Il avait contre celui qui ne lui avait pas épargné les brocards une rancune de longue date. Dans ses chroniques destinées au *New Monthly Magazine*, Stendhal avait écrit, en novembre 1825, que les tragédies de Viennet péchaient « par le fond des choses et des pensées ». En septembre déjà, il avait analysé pour le *London Magazine* son *Sigismond de Bourgogne*. La pièce, écrit sans pitié le journaliste, « a été reçue au Théâtre-Français par des bâillements unanimes qui ont empêché qu'on la siffle. Cette malheureuse tragédie est le résultat de la plate imitation de huit ou neuf tragédies de Voltaire et de Racine ». Pour faire bonne mesure, Stendhal ajoutait : « M. Viennet a en portefeuille environ quatorze tragédies toutes copiées de Racine et de Voltaire, et toutes aussi ennuyeuses que *Sigismond de Bourgogne*⁶. » Enfin, Stendhal avait écrit dans la préface des *Chroniques italiennes* qu'on ne voit pas en Italie « de ces faces inquiètes et maigres, transpercées par les anxiétés d'une vanité toujours souffrante, de ces visages à la Viennet ». Ces tirades suffirent à expliquer la hargne du « classique forcené », qui note dans son journal : « [...] un individu qui s'était fait une espèce de réputation à force d'intrigue et d'impudence. Cet individu, qui vient d'en finir avec la vie, se nommait Beyle. [...] Il a flairé le vent du jour et s'est donné tête et plume au comité directeur du romantisme. [...] Il se donna un nom d'emprunt et prit celui de Stendhal, dont la tournure germanique attestait la nature de la secte littéraire qui l'avait adopté. / Il finit par faire des livres ; celui qu'il intitula *La Chartreuse de Parme* lui fit une sorte de réputation dans le monde assez nombreux des médiocrités de la littérature contemporaine. Il me fit l'honneur de parler une fois de moi et d'écrire que je n'avais pas assez d'intelligence pour comprendre la révolution littéraire qui se faisait autour de ma petite personne. J'en ai eu assez pour prédire qu'elle n'irait pas loin. [...] Le Stendhal n'aura

6/ Voir Stendhal, *Chroniques pour l'Angleterre*, Grenoble, Ellug, 1980-1995, 8 vol., t. III, p. 188 ; t. V, p. 309, 329.

pas plus d'avenir [...] malgré l'admiration de la plèbe romantique, qui est l'espèce la plus crédule et la plus bête de toutes les cliques littéraires et dramatiques. [...] Une attaque d'apoplexie nous en a délivrés le 24 mars » (*Journal*, p. 260-61).

Les critiques de la coterie enfin ne valent pas mieux que les dramaturges et les poètes. Sainte-Beuve, l'un des pontifes du mouvement, n'a pas été tendre avec l'auteur d'*Arbogaste*. Pour la succession de Casimir Delavigne, à laquelle se présentait l'auteur des *Lundis*, Viennet n'a pas condescendu à « faire acte de générosité » et lui a refusé ses suffrages à l'Académie, préférant encore l'auteur d'*Éloa* : « J'ai donc voté pour M. de Vigny, dont les poésies sont bien loin de me plaire, mais c'est un romantique inoffensif, qui se contente de produire sans dire des injures à ceux qui versifient autrement que lui. Nous n'avons pu lui donner que sept voix. Sainte-Beuve en a réuni vingt et une au second tour et il a été proclamé. Je m'en console, et son esprit me le fera peut-être aimer un jour » (14 mars 1844, p. 274). Ce ne sera pas le cas⁷ et l'hostilité, de part et d'autre, sera tenace, en dépit de quelques échanges courtois. Mais à la suite, sans doute, de quelque roserie du critique, Sainte-Beuve écrit à une amie, à propos de Viennet : « Brave homme, le plus crâne des poètes ; mais quand sa poésie veut être sérieuse, elle est bien terne et retombe dans les lieux communs. [...] Ce n'a jamais été en poésie qu'un lieutenant-colonel, et encore il n'y est arrivé que par ancienneté⁸. »

Dans un de ses articles, Sainte-Beuve feignit de prendre Viennet à témoin : « Allons, disais-je l'autre jour à mon cher et spirituel confrère Viennet, qu'il y a toujours plaisir à lutiner, parce qu'il est en fonds de riposte et qu'il a plus d'une corde à son arc ; allons ! il faut en prendre son parti ; la tragédie se meurt, la tragédie est morte. Il y a des genres qui s'en vont : la mer ne s'est-elle pas retirée d'Aigues-Mortes⁹ ? » Atteint dans ce qu'il avait de plus cher, l'octogénaire répliqua par une lettre touchante où il répétait sa confiance dans le retour des vraies valeurs : « Non, mon cher confrère, non de par tous les diables, la tragédie n'est pas morte, mais il y a une centaine d'auteurs qui ont intérêt à le dire, qui, ne pouvant arriver à ce diapason poétique, [...] ne veulent pas d'une

7/ Le 24 août 1865, Viennet écrit au comte de Circourt : « Sainte-Beuve a dit un jour de moi que je laisserais des traces de mon passage. C'est le seul mot élogieux qu'il m'a donné en compensation des sottises qu'il m'a dites. Ce n'en est pas moins un homme de talent comme vous le pensez, il est arrivé à ce style si remarquable par des efforts inouïs » (cité par le duc de La Force, *Journal de Viennet*, p. 318).

8/ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, t. XI, 1961, p. 624, 24 octobre 1860.

9/ Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Paris, M. Lévy, 1865, t. III, p. 354.

concurrence qui déprécierait un peu leur marchandise. [...] Votre éloquence ne fera jamais croire que le Français soit dégoûté du sublime, du grandiose, des beaux vers enfin. [...] La tragédie sommeille. Elle est, si vous voulez, en catalepsie, mais ce n'est pas la mort. Que le gouvernement le veuille et vous la verrez ressusciter. [...] À mon âge, je dois renoncer à voir jamais jouer mon *Achille*, mon *Alexandre* et autres malheureux enfants de mon intarissable veine, mais soyez sûr qu'après moi on en jouera bien d'autres. [...] Adieu, je m'en retourne à mon épopée. [...] Il y a cent ans, l'annonce seule eût mis toute la littérature en émoi. Aujourd'hui ce qui peut m'arriver de mieux, c'est qu'on n'en parle point. [...] Je serai forcé de me la relire, au coin de mon feu, et j'ai encore l'impertinence de crier sur les toits que j'y trouverai du plaisir¹⁰. »

Enfin, en juin 1867 — Viennet avait quatre-vingt-dix ans —, les deux hommes se seraient pris de querelle dans la commission du *Dictionnaire*, à propos de l'article « Âme ». Sainte-Beuve s'étant emporté brutalement contre la croyance en son immortalité, le vieux Viennet se fâcha, allant jusqu'à empoigner le critique par le collet de son paletot¹¹.

Sainte-Beuve devait cependant consacrer à la « vieille perruque » une manière d'oraison funèbre qui n'eût guère enchanté le défunt. Dès 1833, dans une étude sur Madame Desbordes-Valmore, il avait montré le « navire Argo » du romantisme laissant derrière lui « les prames et pataches classiques qui encombraient les mers » et n'avaient pas tardé à sombrer corps et biens, entraînant dans l'abîme Viennet et consorts. Dans une édition postérieure de ses *Portraits contemporains*, le critique ajouta une note véritablement féroce : « Voilà M. Viennet déclaré mort, et on dit pourtant qu'il a longtemps encore survécu. En réalité, je n'ai jamais pu me repentir de ce mot, dit une fois pour toutes, sur cet auteur qui n'avait que des boutades sans talent, sans style, et qui était surtout poète par la vanité. [...] Si j'avais à écrire un article sur lui, je ne pourrais m'empêcher de le commencer en ces termes : "Il faut avoir quelque esprit pour être parfaitement sot : Töpffer l'a dit et Viennet l'a

10/ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, t. XII, 1962, p. 450-51, 28 octobre 1862. Voir aussi Fleuriot de Langle, « Deux lettres de Viennet à Sainte-Beuve », *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à J. Bonnerot*, Paris, Nizet, 1954, p. 224-25.

11/ *Journal*, p. 320. Selon J. Bonnerot (*Corr. Générale*, t. XVI, 1970, p. 627), l'anecdote est pure invention. Les faits sont censés avoir eu lieu en juin 1867, alors que Sainte-Beuve n'a plus assisté aux séances de l'Académie après le 4 juin, et jusqu'à la fin de l'année. En outre, c'est en 1864, non en 1867, qu'on a discuté de l'article « Âme ».

prouvé.” Vers la fin de sa vie, il me disait en me parlant des poètes : “Je n’en reconnais que *huit* avant moi.” [...] Personne ne le prenait au sérieux, si ce n’est l’Institut en corps à la séance annuelle des quatre Académies. Avec son air rogue, sa voix rouillée, sa mèche en l’air, ses coups de boutoir usés et ses épigrammes communes, il avait le don de dérider dès les premiers mots la grave assemblée. La fête n’était pas complète sans lui¹². »

Pauvre Viennet, qui avait écrit à Sainte-Beuve, nombre d’années auparavant : « Je compt[e] bien sur quelques colonnes de votre main, après mon installation définitive dans les lugubres jardins du Père-Lachaise¹³. »

S’il eut maille à partir avec Sainte-Beuve qui l’avait souvent turlupiné, Viennet ne perdait pas de vue que, de tous les romantiques, le plus à redouter était évidemment Victor Hugo. C’est même Hugo qui, le premier, à dix-huit ans, ouvrit le feu contre son respectable aîné dans l’éphémère *Conservateur littéraire*. Le 17 juillet 1820, on avait donné *Aspasie*, l’opéra dont Viennet avait commis les paroles sur une musique de Daussoigne. Hugo trouva le sujet un peu mince, mais concéda quelques compliments et cita des vers : « Le spectacle a de l’éclat ; les scènes sont liées avec assez d’art, et le style ne manque pas d’élégance. [...] Il y a du naturel et de la grâce dans ces vers, où l’on voudrait toutefois effacer quelques expressions impropres¹⁴. » Cela se passa moins bien pour *Clovis*, joué le 19 octobre. C’est, écrivait nonchalamment le jeune homme, un « mélodrame long et pâle » dont le pathétique « fait incessamment bâiller ». Mais soit : la pièce a certain esprit patriotique, seul éloge que mérite « cet imbroglio tragique ». Pour le style, diffus, négligé, ni flexibilité ni verve et l’on ne saurait trop conseiller aux acteurs de dire correctement le texte, car « M. Viennet n’a pas besoin que l’on rende ses vers ridicules ». On n’est pas plus impertinent, surtout en concluant : « Ailleurs, Cloderic parle du *cimeterre*, *interprète des dieux* : le *cimeterre*, dans la bouche d’un Sicambre, est un petit

12/ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, Calmann Lévy, 1889, t. II, p. 94.

13/ Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, t. VIII, p. 254. Voir aussi Fleuriot de Langle, *op. cit.*, p. 223. Sainte-Beuve ne devait pas changer d’opinion sur son défunt confrère. Le 9 septembre 1768, il dit à Pongerville que Viennet était un « déiste pusillanime » qui a certifié à M^{gr} Dupanloup qu’il n’y avait que trois athées à l’Académie. Il ajoute : « Ce Viennet n’était qu’un faux brave en philosophie, en poésie et dans tout ce qui s’ensuit. Il flagornait les salons et faisait patte de velours aux évêques » (*Corr. Générale*, t. XVIII, p. 136).

14/ V. Hugo, *Œuvres complètes*, éd. chronologique publ. sous la dir. de J. Massin, Paris, Club Français du Livre, 1967-1970, 18 vol., t. I, p. 682-83. Viennet note le 18 juillet : « Le public en a paru satisfait et a applaudi d’un bout à l’autre » (*Journal*, p. 49).

défaut de costume que M. Viennet, à la vérité, pourra compenser dans l'une de ses prochaines tragédies, en mettant une francisque dans la main d'un Turc¹⁵. » Cela commençait mal.

Moins attentif à la poésie, Viennet ne dit rien des *Odes et ballades* ni des *Orientales*, ni d'ailleurs des recueils postérieurs. En revanche, passionné de théâtre, il verra toutes les pièces de Hugo. Pouvait-il manquer l'événement d'*Hernani*, claironné depuis deux mois, dit-il, par Nodier, Soulié et les gens du *Globe* ? Salle bondée, bureaux fermés. Peu importe, puisque tous les billets étaient donnés et la claque en place, la cabale montée pour faire applaudir à tout rompre ce qu'on eût sifflé au temps du bon goût. Un scandale : « Ce n'était rien que le sujet. C'est le style et les vers qu'il fallait entendre. Victor Hugo ne dit rien comme un autre. [...] Dès que le sublime se montre, la trivialité de l'expression le fait disparaître. [...] La postérité française sera bien étonnée d'apprendre qu'on ait fait dire tant de pauvretés à notre belle langue et qu'une de nos générations ait pris cela pour un chef-d'œuvre » (*Journal*, p. 96-97).

En novembre 1832, c'est *Le Roi s'amuse*, « rhapsodie horrible, dégoûtante », une pièce pour le Boulevard du crime, farcie de « vers grotesques ». Mais surtout, cette manière de traîner dans la boue le souverain et la noblesse, d'accuser les mères des Crillon et des Montmorency de s'être prostituées à leurs laquais ! À la bouffonnerie, M. Hugo, en bon démagogue, ajoute l'insulte : « Telle est la tendance de l'auteur. Il n'écrit que pour ravalier ce qui est grand, et pour grandir ce qui est bas et ignoble. [...] La politique de M. Hugo est aussi abominable que sa littérature. Le titre même de cette pièce est une insulte à la Royauté ; il flatte les plus viles passions pour être applaudi, ce ne sont pas des auditeurs ordinaires qui remplissent son parterre, ce sont des enthousiastes, des fous, des fanatiques qui insultent ceux qui n'applaudissent pas cette poésie barbare » (*Journal*, p. 134). Viennet ne se trompait pas : *Le Roi s'amuse* scandalisa le pouvoir et le ministre d'Argout suspendit les représentations.

Après la représentation de *Lucrèce Borgia*, en février 1833, Viennet n'a plus la force de pester. Même le Crébillon le plus barbare n'eût pas imaginé cette Lucrèce incestueuse et adultère, ce « monstre ». Tout au plus faut-il se féliciter que l'auteur dise moins d'absurdités en prose qu'en vers, quoique ce qu'il en reste suffise à justifier les sifflets. C'est décidément la fin : « Faites après cela des *Athalie* et

15/ *Œuvres complètes*, t. I, p. 738-43. Le 20 octobre 1820, Viennet étale au contraire une vaniteuse satisfaction : « Ma tragédie de *Clovis* a été applaudie jusqu'au bout et rien n'a contrarié mon triomphe. Mais je ne le dois qu'à Talma et à moi » (*Journal*, p. 53).

des *Mithridate*. Où sera dans dix ans le public qui admirait ces chefs-d'œuvre ? » (*Journal*, p. 138). En mars 1835, c'est *Angelo, tyran de Padoue*, qui réveille l'ire de Viennet. Comme d'habitude, la salle est prise d'assaut par les fidèles qui crient et trépignent et le Maître est servi par la Dorval et Mademoiselle Mars. Le Théâtre-Français mené par le baron Taylor, vendu aux romantiques, est en pleine décadence et Viennet voit la victoire des novateurs comme un putsch littéraire, le coup de main d'une poignée de fanatiques : « Hugo est sans contredit le plus audacieux, le plus orgueilleux de la bande. On ne conçoit pas une pareille tyrannie. Il y a quelques centaines de séides qui l'ont élevé sur le pavois et qui ne souffriraient pas la moindre attaque à sa renommée. Le reste du public se composait de piliers d'estaminet ou de soldats de l'émeute ramassés on ne sait où » (*Journal*, p. 162).

Jusqu'ici, l'Académie avait su se préserver de cette peste, mais les romantiques ne doutaient de rien. Ce fut l'occasion d'une agréable revanche, puisqu'il fallait que le candidat passât sous les fourches caudines d'un Viennet intronisé depuis six ans déjà. Hugo fit donc au classique la visite de circonstance avec, dit Viennet, « une humilité, une modestie qui m'a confondu de surprise ». Hugo a poliment admis que l'Académie « renfermait les plus grandes intelligences de l'époque », ce qui, implicitement, incluait un Viennet à qui Hugo n'hésita pas à tendre la carotte : « Il est fâcheux, m'a-t-il dit, que le public soit privé de la représentation de mes ouvrages. Dumas, Vigny, tous ses amis, se feraient un plaisir et un honneur de me faire place et de m'applaudir. » Pas dupe, l'auteur d'*Arbogaste* s'offrit la satisfaction de ne pas retourner ses compliments à l'impé-trant, l'assurant, avec la superbe de l'homme en place, qu'il le croyait « capable de bien faire, qu'il se fourvoyait à dessein, par calcul, par système, et que, lorsqu'il le voudrait, il serait un de nos meilleurs écrivains. Ce futur conditionnel ne lui plaisait pas trop, mais il a dévoré la leçon en silence » (*Journal*, p. 178). Ce jour-là, 1^{er} février 1836, Viennet dut jubiler et, le 18, Hugo s'incliner devant Emmanuel Dupaty, moins génial sans doute mais davantage dans les normes.

Le poète eut tout de même un prix de consolation puisque le *Moniteur* du 17 juin 1837 annonça sa promotion au grade d'officier de la Légion d'honneur. C'était le bouquet ! Car Viennet l'avait depuis belle lurette, cette Légion d'honneur, et gagnée sur d'autres champs de bataille, et l'ex-lieutenant-colonel grogna haut et ferme, au point qu'il dut mettre publiquement les choses au point : « Je n'ai pas dit que je ne voulais pas porter la croix d'officier de la Légion d'honneur depuis qu'on l'avait donnée au chef de l'École romantique. En ôtant mon ruban de la boutonnière où

l'empereur l'avait placé j'ai suivi l'exemple de la plupart des généraux de la vieille armée qui trouvent plus facile de se faire remarquer en paraissant dans les rues sans décorations. Il ne s'agissait ni de romantiques ni de classiques. Il est tout naturel qu'un ministre romantique¹⁶ décore ses amis. Il serait cependant plus juste de donner la croix de chevalier à ceux qui auraient eu le courage de lire jusqu'au bout la prose ou les vers de ces messieurs et la croix d'officier à ceux qui les auraient compris¹⁷. »

Si Viennet déblatérerait contre Hugo et ses pareils, il n'eût pour rien au monde manqué une de ses pièces. N'ayant pas vu *Marion de Lorme* lors de la création en 1831, il se rattrapa en 1838. Ce fut le scandale habituel, tous les fauteuils distribués à « une centaine de jeunes étudiants imberbes dont pas un n'avait payé sa place ». Hugo maintenant ramassait les prostituées, les filles publiques pour en faire des héroïnes de théâtre ! Où étaient Phèdre, Athalie et Zaïre ! Cette fois, on touchait le fond. C'était bien simple : « Le général Lauriston, pair de France, auprès de qui j'étais placé, me disait qu'il n'osait plus mener sa fille au spectacle avant d'avoir vu les pièces lui-même » (*Journal*, p. 222).

Mauvaise année. Viennet avait vu *Marion* en mars. En novembre, il fut à *Ruy Blas*. La pièce, porta au comble l'indignation et le découragement de Viennet : « Je ne crois pas que l'extravagance puisse aller plus loin. Quelques amis de l'auteur en sont même indignés. [...] La plus grande preuve de la liberté dont on jouit à Paris, c'est qu'un fou pareil court les rues impunément. Il entend rire aux éclats dans le parterre, on y siffle, on crie, on fait des lazzis. Il prend cela pour du succès. [...] Je n'analyserai point son prétendu chef-d'œuvre, c'est un mélange de prétention et de niaiserie, une nouvelle insulte à la royauté, car c'est une reine à la main de laquelle ose aspirer son valet ; et le rôle est crié par Frédérick Lemaître à faire crouler la salle » (*Journal*, p. 230-31).

Deux ans plus tard, le « fou » allonge de nouveau un tentacule vers l'Académie. Le 19 décembre 1839, pour la succession de l'historien Michaud, l'assemblée procède, sans résultat, à sept tours de scrutin — Viennet ayant voté pour Casimir Bonjour (*Journal*,

16/ Il s'agissait du ministre Salvandy et les promotions étaient accordées à l'occasion du mariage du duc d'Orléans.

17/ *Journal des artistes*, XXII, 1837, p. 55, cité par J. Bonnerot, *Correspondance générale de Sainte-Beuve*, t. II, p. 199. Viennet déplorait déjà en 1825 la décoration accordée à Hugo : « Le vicomte Sosthène [...] a fait donner la croix d'honneur [...] à M. Victor Hugo, et la coterie romantique applaudit si fort qu'il y aurait du danger à protester. Il faut que ce poète use son temps » (*Journal*, p. 74, 6 mai 1825).

p. 21). Comme d'aucuns l'accusaient d'avoir refusé sa voix à Hugo, Viennet protesta le 22 janvier dans *Le Temps* : « J'ai constamment voté pour M. Hugo, malgré les satires que j'ai faites contre les romantiques et sans préjudice de celles que je pourrai faire encore. L'auteur des *Odes*, des *Orientales* [...] ne leur appartient pas : c'est un homme de génie tout à fait digne du fauteuil. [...] La majorité en a décidé autrement : ce n'est pas de ma faute¹⁸. » Il n'est pas certain que les compliments et protestations fussent bien sincères. L'élection fut remise au 20 février 1840, mais cette fois Pierre Flourens emporta la palme.

On ne pouvait renvoyer toujours l'auteur d'*Hernani* aux calendes grecques. Élu le 7 février 1841, il fut reçu le 3 juin. Grande affluence mais, à la surprise de Viennet qui s'attendait à la glorification du romantisme par son chef enfin couronné : « Pas un mot. » Le récipiendaire n'a parlé que du défunt Népomucène Lemercier, son prédécesseur, et de Napoléon. Une fois de plus, le pauvre classique a dû subir sans broncher les flots d'une éloquence où se bouscuaient métaphores et antithèses ahurissantes qui, pour comble, paraissaient ravir le public : « Dans ce flux de paroles pompeuses, élevées, enthousiastes, que d'incohérences, de concetti, de pensées fausses, alambiquées, que d'images ridicules ! Il nous a appris que "le style était la conviction qui ouvrait ou fermait aux écrivains la porte de l'avenir ; que le génie était une couronne faite de lumière ; qu'après avoir été l'étoile de la nation, Bonaparte en était devenu le soleil ; que les batailles n'étaient pas plus des plaies faites au genre humain que les sillons n'étaient des plaies faites à la terre ; que le génie était le flambeau du dehors et le caractère la lampe intérieure." Je n'en finirais pas si je voulais recueillir toutes ces émanations d'un esprit malade, d'une imagination désordonnée. Sa prose est comme sa poésie. On passe à chaque instant d'une idée sublime à une image fantastique ou burlesque ; et ce qui m'agace les nerfs, c'est que le public de nos jours s'engoue de ces phrases sans nom, et qu'il n'en cherche le sens qu'après les avoir applaudies. J'ai cru que la salle allait crouler au bruit des bravos... » (4 juin 1841, p. 256).

Il était donc écrit que Victor Hugo ne connaîtrait que des succès ? La chute des *Burgraves*, en 1843, dut mettre un peu de baume au cœur de Viennet, qui put y voir un retour aux vraies valeurs et aux sujets antiques, puisque Paris maintenant, grâce à François Ponsard, faisait fête, non plus à la Lucrece Borgia mais, selon la meilleure tradition, à celle de Rome et des Tarquins. Hugo avait pourtant,

18/ Cité par J. Bonnerot, *Correspondance générale de Sainte-Beuve*, t. III, p. 204.

comme d'habitude, mis ses séides en bonne place et en nombre. La pièce ne plut pas et, lors de la quatrième représentation, il fallut même faire tomber le rideau avant la fin. Le 22 avril, on donna *Les Burgraves* devant une salle presque vide tandis la création de *Lucrèce* faisait fureur. Le commentaire de Viennet sent l'oraison funèbre : « Applaudissez, si vous le voulez, ce tissu d'invéraisemblances et de niaiseries. Quant au style, c'est toujours celui d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, quelques grandes pensées bizarrement exprimées, de grands mots bien sonores dont on cherche le sublime qu'ils affectent, de la trivialité qu'on nous donne pour du naturel, des métaphores absurdes pour décrire des sites ou des physiologies et, en général, de la prose originale parfaitement bien rimée. Tout cela durera tant que la cabale ne se lassera point de le soutenir, mais le théâtre de ce poète ne sera regardé par nos neveux que comme un des scandales de notre siècle littéraire » (10 mars 1843, p. 268).

Les deux hommes se côtoyant régulièrement, il devaient bien en venir à aborder le sujet. Le 30 mars, Hugo sortit avec Viennet de l'Académie en dissimulant sa déception : « Il prend, dit Viennet, les sifflets pour le jeu d'une cabale systématiquement organisée contre son génie » et prétend que la comète attire les curieux et nuit au spectacle : « Dieu lui-même, ajoutait-il, me fait concurrence. » Magnanime, Viennet préféra ne pas abuser de la situation : « J'en convins par politesse, et je n'osai pas le désoler en observant, à propos de la malice céleste, que *Phèdre* et *Rachel* n'en faisaient pas moins six mille francs de recette, tandis que la salle dont il disposait ne pouvait être remplie que par des billets donnés » (30 mars 1843, p. 269-270). De son côté, Hugo rapporte un entretien avec Viennet à l'Académie pendant les répétitions de *Lucrèce*. Comme Hugo lui demandait si la pièce de Ponsard valait la *Zaïre* de Voltaire, le classique s'exclama : « Oh ! non ! Oh ! comme vous y allez ! Diable ! *Zaïre* ! Non, cela ne vaut pas *Zaïre*¹⁹ », le romantique aurait répliqué : « C'est que c'est bien mauvais, *Zaïre*. » Du moins Viennet eut-il la satisfaction qu'aucune nouvelle pièce hugolienne ne vînt souiller le temple de la tragédie.

En février 1845, Sainte-Beuve, reçu à l'Académie, fit de Casimir Delavigne un éloge repris ensuite par Hugo lui-même. Viennet nota dans le secret de son journal : « Je ne sais s'il y aura encore des hugolâtres quand ces *Mémoires* paraîtront ; mais, fussent-ils assez nombreux pour m'étouffer, je dirai hautement que, si j'avais à choisir entre les deux renommées, ce n'est pas celle de l'auteur

d'*Hernani* que je préférerais ; je donnerais tout son théâtre pour *Les Vêpres siciliennes* et pour *Les Enfants d'Édouard*» (27 février 1845, p. 281).

Tout les séparait décidément, Viennet continuant de pester contre les romantiques, Hugo observant du coin de l'œil un Viennet grotesque et sentencieux qui a déclaré, le 4 octobre 1849 : « Je pense en bronze. » L'auteur d'*Arbogaste* apparaîtra une dernière fois sous la plume de Hugo, dans les *Châtiments*, lorsqu'il assure qu'il se soucie peu de ses lilliputiens ennemis : « Je m'abonne / À ne mettre jamais le pied à la Sorbonne ; / Être excommunié, marqué du signe noir / Par Viennet, j'y souscris... » On n'eût pu mieux dire qu'il le tenait pour quantité négligeable.

Le temps faisant justice de tout, la renommée de Viennet est partie en fumée et de son œuvre abondante ne subsiste que ses mémoires militaires et son journal, riches en informations sur son époque. Ernest Legouvé, fils d'un dramaturge contemporain de Viennet qui l'admirait beaucoup, dit dans *Soixante ans de souvenirs* : « M. Viennet avait de l'esprit, du talent, une grande loyauté, une brusquerie bourrue qui ressemblait à de la bonhomie, le tout accompagné d'un amour-propre justifié sans doute par son mérite ; mais seulement son mérite et son amour-propre n'allaient pas du même côté. Il était un poète satirique très applaudi et il se croyait un grand génie tragique. » Rien de plus juste : Viennet trouvait dans ses épîtres et ses satires l'emploi d'un tour d'esprit voltairien, mais sa poésie dramatique, monotone et incolore, n'était qu'un cadavre embaumé. Son orgueil et son conservatisme n'avaient d'égal que son aveuglement littéraire et ses jugements sur les nouveaux littérateurs et leur avenir ne font guère honneur à la clairvoyance d'un homme qui attendait encore patiemment, en décembre 1837, que les romantiques abjurent leurs erreurs et « en reviennent aux doctrines du Grand Siècle ». C'est dire à quelles aberrations le parti pris entêté peut mener un écrivain qui n'était pourtant pas dépourvu d'esprit et dont les contemporains ont souvent observé l'intelligence et la pénétration, tant qu'il n'était pas question de ces « faquins » de romantiques. C'est dire aussi quelles tenaces résistances les faquins avaient eu à vaincre.

La marquise sortit à cinq heures. Libres et vagabonds propos sur André Gide, Arthur Cravan, Lafcadio, Simon Leys et quelques autres

Communication de M. Alain BOSQUET DE THORAN
à la séance mensuelle du 18 juin 2005

Pourquoi ce titre, vous êtes-vous probablement demandé ? Tout simplement, car cette heure de la journée occupe une place singulière dans la littérature, depuis que Valéry exprima son mépris du roman par cette phrase qu'il s'interdisait d'écrire. Pour avoir le loisir, entre quatre et six heures du matin, de se livrer à son exercice quotidien d'écriture de ses précieux carnets.

Cinq heures, c'est aussi une heure clé dans la journée, qui possède même une dimension sociale. C'est l'heure moyenne de la fin du travail quotidien, du loisir retrouvé, de la convivialité, celle de la partie de belote, de la « pintje » au café du Commerce, et de la cérémonie du thé. Et c'était, comme par hasard, l'heure à laquelle Valéry quittait son bureau du ministère de la Guerre, où il est employé de 1897 à 1900, en tant que commis rédacteur, au 2^e bureau de la 3^e direction, artillerie et équipages, au contentieux de la section « bâtiments et machines ». Et c'est l'heure enfin à laquelle, d'après l'horloge florale de Linné, s'ouvre la « belle de nuit ».

Le chiffre cinq est à lui seul emblématique, comme les cinq doigts de la main, ce banal et merveilleux outil qui transmue la pensée en écriture. Et n'importe quelle encyclopédie des symboles nous rappelle la Thora et les cinq livres de Moïse, les cinq stigmates de Jésus, le miracle de la multiplication des cinq pains. Les Japonais, de leur côté, ont leurs dieux du bonheur.

Pour les Chinois, le chiffre cinq, ou « wu », était sacré, en raison des cinq points cardinaux, le cinquième étant le centre. Ils avaient aussi les cinq livres classiques : le livre de l'histoire, le livre des odes, le

livre des transformations, le livre des rites et le livre de la musique. Notons encore, pour nous rapprocher de notre littérature, le *Quint Livre* de Rabelais.

Et enfin c'est l'heure à laquelle on rend visite, comme la marquise sans doute, et comme Arthur Cravan se rendant chez André Gide, un après-midi, entre 1912 et 1914, selon la légende. Précisément, je me souvins d'une interview de Raoul Vaneigem par François Bott, parue dans *Le Monde des livres*, en septembre 2003 dans laquelle il citait la question qu'Arthur Cravan avait posée à André Gide : « Où en êtes-vous avec le temps ? » Gide aurait consulté sa montre et asséné la fameuse réponse : « Il est cinq heures », coupant ainsi court à toute conversation sur son opinion relative à une notion d'ordre métaphysique du temps. Cette anecdote m'a toujours laissé une impression de malaise. En effet, qui la rapportait ? Un témoin inconnu ? Impensable. Alors, Gide ou Cravan ? Certainement pas Gide. Quant à moi, je privilégiais l'image de Gide restant à quia un long moment, et Cravan se retirant, ravi d'avoir cloué le bec de l'un des papes des lettres du moment.

Alors me vint l'idée de vous faire cette communication à la recherche de la vérité, car j'ai de plus en plus souvent le sentiment, en lisant ces à-côtés littéraires, qu'ils sont faussés, à mesure qu'augmentent le temps qui nous en sépare et les bouche-à-oreille répétés.

Et je commençai mon enquête, qui ne tarda pas à livrer des révélations inattendues.

Je consultai en premier lieu l'index des noms cités du *Journal* de Gide dans l'édition de la Pléiade, convaincu d'y trouver le nom de Cravan, avec la date exacte de leur rencontre. Première surprise : il n'en fait aucune mention. Or Cravan a forcé la porte de Gide, ce qui n'était pas évident. Pour obtenir son rendez-vous, il mit en avant sa parenté avec Oscar Wilde, dont il prétendait être le neveu. On est dès lors en droit de penser que Gide aurait dû le consigner dans son *Journal*. En effet, ce n'était pas un rendez-vous banal, compte tenu de son intérêt pour tout ce qui avait trait à Wilde.

Je cherchai donc une autre piste, et me souvins alors que je possédais la réédition de la revue *Maintenant*, entièrement rédigée et diffusée par Cravan, de 1912 à 1915. Voici ce qu'en dit entre autres André Breton dans la revue *La Terre n'est pas une vallée de larmes*, publiée en 1945 par Marcel Mariën, texte qu'il reprit plus tard dans son *Anthologie de l'humour noir* :

D'avril 1912 à avril 1915 paraissent et disparaissent les cinq numéros, — toujours notre chiffre cinq ! — aujourd'hui introuvables, de la petite revue *Maintenant*, dirigée par Arthur Cravan... En

haine des librairies, Cravan pousse devant lui le stock de *Maintenant* dans une voiture de marchand des quatre saisons : le numéro vingt-cinq centimes ! L'entreprise très courte, très limitée dont il s'agit semble, à distance, avoir présenté une vertu décongestionnante de premier ordre. Il est impossible de ne pas y découvrir les signes avant-coureurs de Dada...

Mais revenons à la revue, et à l'un de ses plus sulfureux articles : le récit de sa rencontre avec Gide. En voici quelques extraits :

Comme je rêvais fébrilement... à devenir très riche... et que je m'échauffais progressivement à la pensée d'atteindre malhonnêtement à la fortune, et d'une manière inattendue, par la poésie — j'ai toujours essayé de considérer l'art comme un moyen et non comme un but — je me dis gaiement : « Je devrais aller voir Gide, il est millionnaire. Non, quelle rigolade, je vais rouler ce vieux littérateur ! »... J'écrivais un mot à Gide, me recommandant de ma parenté avec Oscar Wilde ; Gide me recevait. Je lui étais un étonnement par ma taille, mes épaules, ma beauté, mes excentricités, mes mots. Gide raffolait de moi, je l'avais pour agréable. Déjà nous filions vers l'Algérie, il refaisait le voyage de Biskra, et j'allais bientôt jusqu'aux Côtes de Somalie... Et Gide payait les coupés de première classe, les nobles montures, les palaces, les amours... etc.

Premières parenthèse : Cravan se campe en personnage séduisant qui peut rappeler Lafcadio. Bernard Delvaille, préfacier de la réédition de *Maintenant* chez Éric Losfeld en 1957, ne prétend-il pas, je le cite : « À Paris, Arthur Cravan rencontre Gide qui s'inspira de lui pour son Lafcadio. » Or Gide parle pour la première fois de son héros dans son *Journal* du 2 avril 1906, en ces termes : « Par trois fois, aujourd'hui, causant avec Leclerc, le bouquiniste, j'ai cédé à des impulsions de vanité, à ces mouvements de parade pour les moindres desquels Lafcadio se serait enfoncé la lame de son canif dans la cuisse. » On le voit, Lafcadio, qu'il décrit dans *Les Caves* comme un « beau jeune homme blond », sans plus de détails, était dès le début doté d'un de ses traits caractéristiques. Gide termine *Les Caves* en novembre 1913, les publie en mai 1914. On imagine mal qu'il ait modifié son personnage à la dernière minute et à ce point, sans en faire allusion dans son *Journal* et citer le nom de Cravan.

Refermons la parenthèse et reprenons le récit de Cravan dans ses principaux passages :

J'allai donc voir M. Gide. Une bonne vint m'ouvrir... On me fit monter au premier et l'on me pria d'attendre dans une sorte de petite cellule qu'assurait un corridor tournant à angle droit. En passant, je jetais un coup d'œil curieux dans différentes pièces, cherchant par avance quelques renseignements sur les chambres d'amis. Maintenant, j'étais assis dans mon petit coin. Des vitraux, que je trouvais toc, laissaient tomber le jour sur un écritoire où

s'ouvraient des feuillets fraîchement mouillés d'encre. Naturellement, je ne fis pas faute de commettre la petite indiscretion que vous devinez. C'est ainsi que je puis vous apprendre que M. Gide châtié terriblement sa prose et qu'il ne doit guère livrer aux typographes que le quatrième jet. La bonne vint me reprendre pour me conduire au rez-de-chaussée. Au moment d'entrer dans le salon, de turbulents roquets jetèrent quelques aboiements. Cela allait-il manquer de distinction ?

Mais M. Gide allait venir... Enfin, l'homme parut. (Ce qui me frappa le plus depuis cette minute, c'est qu'il ne m'offrit absolument rien, si ce n'est une chaise, alors que sur les quatre heures de l'après-midi une tasse de thé, si l'on prise l'économie, ou mieux encore quelques liqueurs et le tabac d'Orient passent avec raison, dans la société européenne, pour donner cette disposition indispensable qui lui permet d'être parfois étourdissante.)

– Monsieur Gide, commençai-je, je me suis permis de venir à vous, et cependant je crois devoir vous déclarer tout de go que je préfère de beaucoup, par exemple, la boxe à la littérature.

– La littérature est pourtant le seul point sur lequel nous puissions nous rencontrer, me répondit assez sèchement mon interlocuteur.

Je pensais : ce grand vivant ! Nous parlâmes donc littérature, et comme il fallait me poser une question qui devait lui être particulièrement chère : Qu'avez-vous lu de moi ? J'articulai sans sourciller, en longeant le plus de fidélité possible dans mon regard : J'ai peur de vous lire. [Ce qui, entre parenthèses, était faux : l'allusion à Biskra montre qu'il connaissait les *Nourritures Terrestres*, comme tous les jeunes gens férus de littérature de l'époque.] J'arrivai alors petit à petit à placer mes fameuses phrases, que tout à l'heure je me récitais encore, pensant que le romancier me saurait gré de pouvoir, après l'oncle, utiliser le neveu. Je jetai d'abord négligemment : *La Bible* est le plus grand succès de librairie.

Un moment plus tard comme il montrait assez de bonté pour s'intéresser à mes parents : Ma mère et moi, dis-je assez drôlement, nous ne sommes pas nés pour nous comprendre. La littérature revenant sur le tapis, j'en profitais pour dire du mal d'au moins deux cents auteurs vivants, des écrivains juifs, et de Charles-Henri Hirsch, en particulier, et d'ajouter : Heine est le Christ des écrivains juifs modernes. Je jetais de temps à autres de discrets et malicieux coups d'œil à mon hôte, qui me récompensait de rires étouffés, etc. ? etc. : je vous fais grâce d'une dizaine de lignes encore pour en arriver au fait.

Sur le point de me retirer, d'un ton très fatigué et très vieux, je priais : Monsieur Gide, où en sommes-nous avec le temps ? Apprenant qu'il était six heures moins le quart, je me levais, serrais affectueusement la main de l'artiste, et partais en emportant dans ma tête le portrait d'un des plus notoires contemporains, portrait que je vais resquisser [*sic*] ici, si mes chers lecteurs veulent bien m'accorder encore un instant, leur bienveillante attention.

M. Gide n'a pas l'air d'un enfant d'amour, ni d'un éléphant, ni de plusieurs hommes ; il a l'air d'un artiste ; et je lui ferai ce seul compliment, au reste désagréable, que sa petite pluralité provient de ce fait qu'il pourrait très aisément être pris pour un cabotin. Son ossature n'a rien de remarquable, ses mains sont celles d'un fainéant, très blanches ma foi ! Dans l'ensemble c'est une toute

petite nature. (M. Gide doit peser dans les 55 kilos et mesurer 1,65 m environ.) Sa marche trahit un prosateur qui ne pourra jamais faire un vers. Avec ça, l'artiste montre un visage maladif, d'où se détachent, vers les tempes, de petites feuilles de peau plus grandes que des pellicules, inconvénient dont le peuple donne une explication, en disant vulgairement de quelqu'un : il pèle.

Bref Cravan décrit, entre autres amabilités, l'image d'un vieillard chétif alors que Gide à l'époque avait quarante-cinq ans et mesurait au moins 1 mètre 74, et avait le teint clair comme l'atteste un passeport établi en 1936, reproduit dans le n° 2 de la revue d'études gidiennes *Prétextes*. Pour terminer son récit, Cravan affirme :

Je ne vis M. Gide qu'une fois dans la rue ; il sortait de chez moi. Il n'avait que quelques pas à faire avant de tourner la rue, de disparaître à mes yeux... Depuis, M. Gide m'écrivit une fois, et je ne le revis jamais.

Et il termine par cette dernière vacherie, dans un renvoi en bas de page :

La lettre autographe de M. Gide est à enlever à nos bureaux au prix de 0 fr. 15.

Cet amas de rosseries, dont Gide eut certainement connaissance, ne serait-ce par Cravan lui-même, lui envoyant la revue, expliquerait son mutisme. Quant à cette prétendue visite chez Cravan, et cette lettre, vous conviendrez avec moi qu'elles sont plus que suspectes. J'en verrais d'abord la preuve à contrario qu'une lettre autographe de Gide valait certainement plus que 15 centimes, et que ce chenapan de Cravan en aurait tiré le maximum d'argent.

Toujours est-il que voilà deux points d'élucidés : Lafcadio n'est pas Arthur Cravan, le fameux « il est cinq heures » est une légende.

Mais souvenons-nous qu'Arthur Cravan, grand bourlingueur de par le monde, bûcheron dans les forêts canadiennes, grande gueule à New York et à la Closerie des Lilas, déserteur en France puis aux États-Unis, boxeur partout, disparu dans le Golfe du Mexique à trente ans, était aussi, ou surtout, poète. Voici un court poème justement :

Langueur d'éléphant

J'avais de la grandeur, ô cher Mississipi !
Par mépris des poètes, gastéropode amer,
Je partais, mais quel amour dans les gares et quel sport sur la mer !
Record ! J'avais six ans (aurore des ventres et fraîcheur du pipi !)
Et ce matin à dix heures dix le rapide
Qui flottait sur les rails croisait des trains limpides
Et me jetait en l'air, toboggan en plongeon,
C'était le cent à l'heure et malgré la rumeur,

Le charme des journaux enivrait les fumeurs,
 Et bien que le convoi fût ainsi lancé,
 Entraîneur aimantant albatros et pigeons,
 À cette allure folle l'express m'avait bercé,
 Mes idées bondissaient, les blés étaient superbes,
 Les herbivores broutaient dans le vert voyou des prés,
 J'étais fou d'être boxeur en souriant à l'herbe.

Oui, il y a en lui un peu de Rimbaud, qu'il admirait, un zeste de Cendrars, du Barnabooth avant la lettre, du Lafcadio même, pourquoi pas ? Souvenons-nous que Gide a emprunté ce nom à l'écrivain anglophone Lafcadio Hearn, qui lui-même était né en 1850 sur une petite île grecque, Leucadia, dont le nom vient du verbe grec « errer ». Et la vie de Cravan n'est-elle pas essentiellement errante ? Et de plus, ne peut-on voir de l'acte gratuit dans des gestes de sa vie, comme se déshabiller en public lors d'une conférence, et traiter publiquement Apollinaire de sale juif et Suzanne Valadon de vieille salope ?

Voilà pour Arthur Cravan, dont j'ai finalement du mal à ne pas croire qu'il servit malgré tout de modèle à Gide pour Lafcadio, par une sorte d'osmose magique, faisant fi du temps, précisément.

Et que vient faire notre distingué collègue Simon Leys dans tout cela ? Pour la raison que dans son récent et passionnant *Protée et autres essais*, dont celui qu'il consacre à Gide, il parle de deux traits particuliers de l'écrivain qui m'ont éclairé sur deux passages de la fameuse entrevue.

Le premier est son antisémitisme, supposé, relatif et ambigu, qui expliquerait les « rires étouffés » que provoque Cravan chez son hôte en étalant son propre antisémitisme littéraire, citant en exergue Charles-Henry Hirsch, critique fielleux au *Mercur de France* que Gide ne portait pas dans son cœur. Le second est celui-ci, je cite : « La chaleur instantanée de son accueil n'avait d'égale que la soudaineté avec laquelle il pouvait congédier l'infortuné visiteur qui avait cessé de l'intéresser. » On peut raisonnablement penser que c'est ainsi que s'est terminée l'entrevue, dès que Cravan se fut enquis de l'heure. Son article serait tout simplement une vengeance.

Autre chose m'a étonné d'autre part dans l'essai de Leys : le fait qu'il passe sous silence ce que je tiens pour deux livres majeurs de Gide, minces mais denses, et situés aux deux extrémités de son œuvre : *Paludes* et *Thésée*. On se souvient que c'est de *Paludes* qu'il disait en introduction : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. » Et il disait aussi, comme le rapporte l'un de ses secrétaires, Gaston Criel, toujours dans la revue *Prétextes* : « Les gens qui préfèrent les *Caves* sont

mes amis “paludiques”. » Quant à *Thésée*, dont l’admirable et ultime phrase, est : « J’ai vécu » n’est-ce pas son testament spirituel ? Quels gidiens ne portent-ils pas ces ouvrages dans leur cœur ? Avec son *Journal*, qui est peut-être son chef-d’œuvre absolu, hors littérature. Or, il se fait encore qu’en y recherchant dans les notes et variantes les feuillets qu’il avait consacrés à un voyage en Algérie, de Biskra à Touggourt, ayant toujours en tête le texte de Cravan, voici ce que je trouvai, non sans une certaine jubilation. On sait que Gide tint son *Journal* de façon irrégulière. Ainsi l’année 1900 représente quelques pages seulement, dont celles-ci, page 291 dans l’édition de *La Pléiade* :

Dimanche 11 février : vers 5 heures du soir je sors — retrouve X.
pour lui dire que je suis malade.

Page 294, datant le début du récit du voyage :

Mardi, 5 heures.
Dans l’oasis encore — Une clarté douce, si pâle que la clarté déjà paraît ombre et l’ombre semble profondeur...

Page 299 :

Mercredi, 5 heures.
Nous sommes en vue de Touggourt... le ciel est uniquement bleu,
d’un bleu qui sur les bords se colore...

Dans la suite de son *Journal*, il ne précisa plus jamais l’heure de sa rédaction. Y a-t-il une conclusion à en tirer ? Pas encore...

Rouvrons plutôt *Paludes* à la première page :

Mardi
Vers cinq heures, le temps fraîchit ; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire. À six heures entra mon grand ami Hubert : il revenait du manège.
Il dit : Tiens ! tu travailles ?
Je répondis : J’écris *Paludes*.
– Qu’est-ce que c’est ? – Un livre.
– Pour moi ? – Non.
– Trop savant ? ... – Ennuyeux.
– Pourquoi l’écrire alors ? – Sinon qui l’écrirait ?

Ainsi, en relisant une fois de plus *Paludes*, je me plus à croire qu’il suffisait de remplacer « mon grand ami Hubert » par : « mon grand ami Paul », pour avoir la réponse du berger, avec sa célèbre cape et son grand chapeau noir, à la malicieuse marquise.

Jean de Boschère : le refus

Communication de M. Georges THINÈS
à la séance mensuelle du 10 septembre 2005

Dressé actif j'attends, titre que donna Jean de Boschère à une plaquette d'une soixantaine de pages publiée hors commerce en 1936 par les soins de quelques amis. Titre laconique mais qui résume dans sa brièveté le caractère à la fois abrupt et méditatif d'une œuvre animée par une sensibilité aiguë et une pensée impitoyable. Aucune autre formule ne pouvait mieux convenir pour qualifier ce présent choix de poèmes, et souligner l'importance d'une œuvre poétique capitale mais étrangement méconnue. Phénomène étrange sans doute mais nullement étonnant. Jean de Boschère appartient à la race des poètes maudits qu'aucune culture de surface, aucune prétention littéraire ne pouvait aborder sous le travesti du faux-semblant. Il ne fut connu et apprécié, pour cette raison, que d'un cercle limité d'admirateurs fervents. Cet isolement, Boschère l'a connu tout au long de son existence d'écrivain et d'artiste et l'on peut se demander si ce sort, immérité sous le rapport de la qualité et de la diffusion de l'œuvre, n'est pas également l'effet d'une composante profonde de sa personnalité. Aristocrate de l'esprit facilement porté au mépris, ce *rebelle solitaire*, comme il se qualifie lui-même, est au départ, l'ennemi de toute compromission. Il existe, indubitablement un lien, souvent mal perçu par le créateur, entre l'exigence de qualité et l'agressivité : ce radicalisme intransigeant de Jean de Boschère n'est pas sans rappeler celui de William Blake et le parallèle se justifie d'autant plus que l'un et l'autre se révélèrent graphistes autant que poètes et furent en maintes occasions illustrateurs de leurs propres textes. Un autre aspect commun aux deux artistes — le mot couvrant ici, rappelons-le, une volonté affirmée de fusionner texte et image — est leur refus de tout dogmatisme et de toute croyance

imposée de l'extérieur. La fréquentation des imagistes anglais pendant les quelque dix années que Boschère passa à Londres où la guerre le fit émigrer en 1914 le mit en contact avec des artistes tels que Aubrey Beardsley et William Morris et des poètes parmi lesquels figurent entre autres Ezra Pound, Hilda Doolittle, Aldous Huxley et T. S. Eliot. Quelle influence cette expérience imagiste londonienne a-t-elle exercée sur la poétique propre de Jean de Boschère ? Deux composantes se dégagent de l'examen de cette première période de la création du poète : une tendance à pratiquer ce que l'on a appelé l'*écriture artiste* d'une part, une concentration sur ce que l'on pourrait appeler l'absoluité de l'objet, d'autre part¹. L'*écriture artiste* se caractérise par un maniérisme frisant souvent l'affectation. Nul doute que cette tendance esthétisante de l'influence imagiste fut héritée de Beardsley et de Morris. Elle est manifeste dans *Dolorine et les ombres* et dans *Béale-Gryne*. Il s'agit de deux poèmes en prose illustrés par l'auteur qui parurent à Londres après avoir été traduits en anglais en 1909 et 1911 respectivement. À la période anglaise appartiennent également les deux recueils de poèmes intitulés *The closed door* et *Job le pauvre* qui paraîtront en traduction anglaise en 1917 et 1922 et qui seront repris en version française sous le titre de *Ulysse bâtit son lit* par les soins de Michel Desbruères aux éditions Granit en 1977. La production poétique de Jean de Boschère, au total peu abondante, comporte en outre deux autres titres importants *Héritiers de l'abîme* (1950) et *Le Paria couronné* (1956).

Dans plus d'un cas, les poèmes de Jean de Boschère ont connu plusieurs éditions partielles successives avec l'une ou l'autre variante minime. Comme le note Christian Berg : « Les *Derniers poèmes de l'obscur* et *Héritiers de l'abîme* sont, au même titre qu'*Élans d'ivresse* et *Dressé actif j'attends*, des recueils-anthologies. Le premier de ces volumes réunit en 1948 trente-deux poèmes mais ne comporta en fait que six poèmes inédits. *Héritiers de l'abîme* est constitué, lui aussi, d'une majorité de pièces anciennes, mais fait toutefois une large place aux poèmes des années 1948 et 1949. *Le Paria couronné* constitué exclusivement par les dix-sept derniers poèmes est lui, entièrement homogène². » Ce qui m'a guidé dans la présente sélection tient à la qualité particulière des pièces retenues en rapport avec leur incidence sur le questionnement métaphysique qui traverse toute l'œuvre du poète. Ce choix

1/ Pour ces aspects comme pour d'autres non moins importants de l'œuvre de Jean de Boschère, le lecteur consultera l'ouvrage fondamental de Christian Berg, *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1978.

2/ *Ibid.*, p. 327-328.

n'a pas été aisé. Dans certains poèmes, des passages très significatifs alternent avec d'autres moins marquants. Ailleurs, au contraire, un ton élevé de réflexion se maintient du premier vers au dernier. Dans d'autres encore, à une première partie librement versifiée succède un long développement en prose, lequel assez curieusement, ne nuit pas à l'unité de l'ensemble.

La poésie de Jean de Boschère procède calmement à la dénonciation de l'imperfection du monde et de l'existence humaine. Sans violence et sans inutile vacarme, le poète dresse le constat de l'inacceptable de notre condition. Il le fait avec un détachement et une ironie tels que l'on est presque tenté de reprocher à ce grand lyrique un certain déni d'émotion qui semble exclure tout abandon. Rien de sec cependant dans ces poèmes marqués de gravité. C'est qu'ici l'émotion est contenue et appelle un mouvement analytique comme son complément nécessaire. Apparemment cette fusion de l'émotion contenue et de la lucidité confère à l'œuvre poétique dans son ensemble un ton impitoyable caractéristique, car ce que dénonce Boschère est à la fois clamé et argumenté sans que jamais, toutefois, la composante analytique vire au prosaïsme.

Cette technique d'écriture poétique se révèle beaucoup plus efficace que toute forme de vitupération : elle montre les êtres et les choses dans toute leur nudité sans recourir à aucun artifice. On est donc fondé de dire que la poésie boschérienne est, en ce sens, une poésie *objective*. Il y avait incontestablement là un pari d'expression extrêmement périlleux, la volonté d'exprimer le monde à la fois avec fidélité et sans illusion, étant en effet, dans tous les sens du terme, un *défi*. Ce défi, Boschère l'a gagné dans la rigueur et le détachement le plus total. André Suarès, qui fut avec Max Elskamp et Antonin Artaud, l'un des écrivains les plus proches de Boschère, note à ce propos : « Entre tous les hommes que j'ai connus, Boschère est l'un des seuls en qui j'ai aimé la pensée la plus rare, le don le plus vrai de comprendre le monde à sa manière et le plus beau courage. *Il en faut pour être soi-même à ce point.* » Être soi-même, c'est-à-dire être une conscience attentive à la réalité et pour cette raison même, perpétuellement à l'affût d'un sens des choses qu'elle est seule à pouvoir formuler. C'est là, somme toute, la définition de tout vrai poète, car c'est en lui qu'opère la fusion signifiante de l'intériorité et de l'extériorité, de l'objectivité et de la subjectivité, du monde et de la conscience. *Dressé actif j'attends* exprime bien cette attitude fondamentale.

Le monde qui motive et justifie l'affût permanent de la conscience se présente dans la poésie boschérienne sous deux espèces apparemment antinomiques, l'une vouée à l'admiration et à la célébration de la beauté naturelle, d'une part ; l'autre vouée à la

dénonciation et à la démystification des croyances et des idéologies ainsi que des vices et des carences du monde institutionnel. La première de ces deux orientations est représentée par les cinq livres de nature qu'écrivit le poète, dont trois sont consacrés au monde animal et deux aux plantes. Nous y reviendrons plus loin. À cette même veine se rattachent de nombreux essais sur l'art, la quarantaine de volumes qu'il a illustrés et quelques poèmes en prose dont *Le Bourg*, sous-titré *Nos sœurs les choses* également illustré par l'auteur³. On pourrait s'étonner de la dualité d'attitude que l'on découvre chez Boschère selon que l'on s'attache à ses livres de nature ou aux textes poétiques, lesquels sont souvent alimentés par une verve coléreuse et amère. C'est l'homme avec sa bêtise, sa vulgarité et son omniprésente perversité qui donne aux seconds ce ton d'étonnement scandalisé et de condamnation permanente. Le ton des livres de nature est celui du botaniste, de l'entomologiste et de l'ornithologue qui peut donner libre cours à toute sa ferveur admirative pour des êtres que ne vient pas souiller l'intervention humaine.

C'est donc bien toute l'indignité qui motive la révolte du poète contre la laideur et le désordre qu'elle engendre dans le mensonge de l'apparence :

À peine ivre

Pulvériser l'ordre, cet ordre-ci
renverser l'ordre des séries, des hiérarchies,
plus de vifs amputés aux couteaux des morts
plus de chants patriarcaux
les pères poussés au bûcher
leurs fils y versent des huiles

Le thème de l'abjection se répète dans maint poème :

Bien des années

Je n'ai rien que cet univers étroit et borgne,
Que je traîne comme un condamné,
Comme un prisonnier qui avancerait avec sa geôle !

Un impitoyable regard débusque toutes les formes de l'imposture individuelle et sociale :

Quand les sirops...

Quand les sirops des écoles gluent encore les doigts
Et que le maître n'a pas fini de croire
Aux arts
Libéraux, aux pasteurs aigus et aux généreux
Et aux Dieux...

L'examen des deux catégories d'œuvres n'aboutit pourtant pas à un manichéisme tranché de la vision du naturaliste et de celle du contempteur des échecs de la société humaine. L'une et l'autre, souvenons-nous, en relèvent de l'objectivité particulière du poète à laquelle il a été fait allusion plus haut : la splendeur du monde naturel *donné* et la laideur du monde institutionnel *fabriqué* témoignent l'une et l'autre du regard acéré d'un homme avide de perfection, qui conclut par l'admiration ou par la condamnation selon le cas. L'ambiguïté qui en résulte est fort bien exprimée dans un des poèmes les plus explicites mais aussi les plus désabusés de *Dressé actif j'attends*.

Il est pénible d'être privé d'ubiquité
apanage de dieu et de la gale — d'appartenir
pour toujours au même lieu
circonscrit par ses propres découvertes
— de n'être pas le sorcier omnipotent
de toutes les tribus du monde — de
ne pouvoir aimer qu'une seule femme
quand il y a tant d'amour.

À la finitude du temps subjectif reconnu par la réflexion existentielle, vient s'ajouter ici une contrainte spatiale, une finitude locale symbolisée par l'inclusion fictive dans un mollusque marin (l'Haliotide) et par la dissection de la tête humaine, lieu physique de la pensée. Cependant les deux opérations imaginaires se soldent l'une et l'autre par une paradoxale libération de l'esprit.

« Les valves nacrées vous posséderont tendrement, écrit-il, sans aucune obligation économique ni restriction morale. » Façon elliptique de dénoncer à la fois l'illusion des idéologies et le diktat des religions et de prôner avec une indubitable élégance le retour à l'heureuse condition naturelle, à l'accueillant séjour dans la coquille de l'Haliotide. « Pendant l'analyse qui succède à l'opération... conclut-il, on trouve pourtant des essences très normales, celles du repos, de l'optimisme, du sommeil, de la bave, de la paresse, toutes fiches d'une noble biographie. » Le semblant de sagesse que découvre ici Boschère s'assortit d'une ironie tranchante (dissectrice, on l'a vu) qui lui fait retrouver — et restituer par la création même du poème, acte instaurateur essentiel — un équilibre et une joie d'être capables de faire pièce à l'« univers étroit et borgne » et aux conformismes des « sirops des écoles » dénoncés plus haut. Les deux mouvements conjoints de la poésie boschérienne déterminent de la sorte une authentique dialectique de la création poétique, générée par les inévitables extrêmes de la négation et de l'instauration positive. Le *Journal d'un rebelle solitaire* y fait une allusion explicite dans une note du 13 avril 1950 : « Claudel, de la Tour du Pin ne sont pas d'aussi grands

poètes que Villon, Kafka, Reverdy, Michaux, etc. C'est de la poésie sans refus ni redressement. Chaque fois que vous ne refusez pas, vous ne faites qu'ajouter une mimique, une parole à d'autres semblables ; et déjà le monde sonne de tant de paroles !⁴ »

J'ai souligné, plus haut, l'isolement de Jean de Boschère, et son intransigeance, celle-ci s'assortit à un mépris clairement affiché pour toute la poésie — chansonnette vide d'expérience et de pensée. Un poème clé tiré de *Dressé actif j'attends* nous éclaire sur ce que Boschère attend et n'attend pas de la poésie. Ce poème, intitulé *Il y a... c'est* est une sorte d'art poétique résumé. Son titre incertain montre bien que l'acte poétique est recherche, scrutation, avant d'être développement programmé :

En nous tous,
hommes tous,
je dis hommes
non pas pions ni marchands,
il y a un couteau poème

Tout exorde poétique est donc rupture. L'œuvre créatrice du rebelle s'amorce naturellement sur une négation. Le couteau-poème sépare et sélectionne, il rejette l'ivraie dans l'espérance du bon grain.

pas de vers de tambours – fifres
Il n'y a qu'un poème
[...]
c'est un poing de meurtre
un flambeau qui tue
[...]
le bond hors du chaos
dans le vide éternel sans voix

Il proclame dans *Le Détournement de la croix* :

Je veux de vérité des mots jouvenceaux éternels
et qu'ils ne soient jamais plus signes de chansons

Il avait fortement souligné dans le poème précédent que la poésie est le fait de l'homme qui survit à la mise entre parenthèses de l'enclave institutionnelle : « Je dis hommes / non pas pions », etc. Mais paradoxalement l'exigence même de retrouver dans la poésie l'homme authentique a, comme le souligne Gabriel Bounoure, quelque chose d'inhumain : « Boschère, écrit-il, hérétique parfait, rebelle absolu, est non seulement contre les dogmes, mais contre tout humanisme et toute police de la culture, étant parti à la découverte de l'essence suprêmement inhumaine de la poésie. »

Ce « coup de poing qui passe la limite / s'enfonce dans l'éternité aveugle / qui ne répond aucun son » apparaît chez ce grand poète parmi les plus grands, comme la violence nécessaire capable d'imposer silence à « plebs au nez de truie », comme il nomme le monde de l'extériorité alinéante⁵. Cependant, si le désaveu actif du monde est le pendant dialectique de l'émergence poétique, le monde *non humain*, celui de l'animal et de la plante, reste compatible avec l'entreprise d'une poésie qui se veut *inhumaine*. Nous découvrons ici le point de convergence des deux versants complémentaires de l'œuvre boschérienne : dénonciation de l'imbécillité bruyante de l'homme extérieur d'une part ; admiration du silence naturel des vivants non humains d'autre part. Pour le naturaliste émerveillé qu'est Jean de Boschère, l'animal et la fleur sont les images mêmes de la perfection. Et ce sentiment n'a rien d'étonnant chez un poète marqué par la leçon des imagistes, et d'Ezra Pound en particulier, lesquels entendaient exprimer la beauté des êtres et des choses en excluant toute enflure ornementale.

L'œuvre du rebelle nous apparaît comme la recherche permanente et passionnée d'une lumière intérieure au mépris du clinquant et de tous les éclairages factices du monde extérieur, y compris celui de la notoriété laquelle, soulignons-le, se montra toujours avare de louanges pour Boschère, même si elle fut compensée par les appréciations, combien plus enviables, d'un groupe d'écrivains et d'éditeurs intelligents.

Le refus, dans lequel Boschère voyait l'amorce de toute poésie essentielle, garantit au poète l'intégrité de sa vision et l'indispensable condition de sa fécondité dans sa poursuite du sens, mais elle a pour effet corrélatif son inévitable isolement, voire son exclusion. De *rebelle*, le solitaire se retrouve *paria*, pour reprendre les mots que Boschère s'applique à lui-même. De cette évolution, il a une conscience lucide. On lit dans le *Journal* daté de mai 1948 cette réflexion : « Tu entres tout armé dans la lice où l'on est seul : l'intrépide ne t'abandonne pas ni la désobéissance, instruments damnés qui presque seuls percent les murailles, dévoilent et révèlent⁶. » Il y insiste encore dans une remarque ultérieure du 16 octobre 1949 : « C'est notre richesse intérieure, notre généreuse abondance qui rendent possible, nécessaire (la) solitude... La solitude n'est fructifère et profonde que si elle se déroule dans la plénitude... Se vouer à cet isolement où chaque pensée peut s'épanouir jusqu'à l'extrême figure qu'il nous est possible de concevoir... l'obscurité est une vocation bénie comme la pauvreté⁷. »

5/ Cf. *Ulysse bâtit son lit*, Graust, 1957, p. 17.

6/ *Fragments du journal d'un rebelle solitaire*, op. cit., p. 151.

7/ *Ibid.*, p. 112-113.

Solitude et négation couplées définissent le satanisme souvent attribué à Boschère, mais dont le sens ne semble guère avoir été compris. Il ne s'agit pas, faut-il le dire, d'un goût pervers et décadent pour l'ange déchu de l'imagerie populaire, mais du recours aux puissances de création propres à l'esprit faustien et magnifiquement illustrées par Blake dans *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, où on lit que « Le bien est le passif qui obéit à la Raison. Le mal est l'actif qui sourd de l'énergie. Le bien c'est le ciel. Le mal, c'est l'enfer ». Boschère fait écho à ceci lorsqu'il note dans son *Journal* : « Satan, esprit de la négation et du néant ; il serait agent et partie même du néant... Quelles que soient les formes qu'on lui attribue, c'est lui qui éclaire nos plus chères perspectives, qui relève de l'infamie le "péché" et la morale dont il est le fondement, qui nous protège contre les lois destructrices que nous impose le triumvirat théologie, philosophie classique et politique, qui semble avoir décrété pour toujours ce que peut l'homme, quelles sont ses limites, ses droits, ses amours⁸. » Le satanisme de Boschère est la profession de foi du paria voué à la négation créatrice dans la solitude. Sa règle, on l'a vu, est l'insoumission⁹, le refus de l'aliénation génératrice de passivité, du « Bien », qui signe la stérilité du conformisme institutionnel. Tel est, en définitive, le sens de la révolte qui anime l'ensemble de l'œuvre.

De cette œuvre, *Héritiers de l'abîme* (1950) et *Le Paria couronné* (1956) constituent le mouvement final et, curieusement, celui-ci entonne une ode à la joie assez inattendue après tant de refus et tant de blasphèmes. Ce revirement — si c'en est vraiment un — fait songer à l'apothéose d'une longue expérience mystique. Vouée à l'exécration de l'insuffisance du monde, celle-ci apparaît plus comme la constante secrète dissimulée sous les refus et les condamnations et destinée à éclater dans la fulguration des derniers poèmes. La note bibliographique qui introduit aux *Héritiers de l'abîme* l'affirme sans équivoque : « Le poète a vécu, dans les ténèbres, dans la lumière, avec une rigoureuse ardeur. S'il lui est interdit de révéler ses croyances — nul homme ne peut dire avec des paroles sa foi — il n'a cessé depuis de longues années, d'exprimer ce qu'il entendait, l'espoir sur la route des béatitudes. Cette route est notre ciel sur terre. Voilà ce qui, pour ce Paria, est arrivé. »

Cette expérience mystique, vécue à la fois dans les ténèbres et la lumière, se déroule dans la subjectivité, elle n'est pas la quête d'un Dieu récupérée par le social et donc lui-même livré à l'aliénation.

8/ *Ibid.*, p. 40-41 ; 13 août 1948.

9/ Ce n'est pas un hasard si Jean-Louis Depierre cite, un long extrait du poème « il y a... C'est » en tête même de son essai *Tradition et insoumission dans la poésie française*, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p. 3.

Boschère l'affirme explicitement dans une lettre à Jean Cassou du 29 mai 1946 : « Quand j'ai découvert le Christ, philosophe génial et humain, et la morale chrétienne qu'est la nôtre et celle de nos lois, j'ai pu croire que cela me mènerait plus loin et correspondrait à ce que je cherchais. Il n'en fut rien. Le credo catholique ne peut être le mien. Ma foi dans le silence sera découverte par ceux qui ont rencontré la même lumière que moi¹⁰. » Il peut alors dire :

Requis dans son sang

Voici d'abord l'aube pour le poète épanoui
l'esprit de grâce parfumée qui soit
la fleur chérie des accomplissements d'hier
la fleur trempée dans l'estragon de la joie
les corolles de gratitudes maculées de bonheur

Si Boschère a atteint dans jubilation intime la foi qu'il recherchait, celle-ci ne se confond pas à ses yeux avec une croyance particulière. « La foi, écrit-il, est et se défend par son existence même. Les croyances forment et déforment ces aspects, d'ailleurs indicibles. Les religions ont toujours tort, puisqu'elles n'admettent pas le mouvement et que la loi universelle est le mouvement. L'ontologique aussi n'est bâti que sur l'état social et intellectuel de l'homme d'un certain moment¹¹. »

Comme Berg l'a profondément perçu dans son étude fondamentale, ce mouvement est celui de *l'attente*, celui d'une progression au sein d'une réalité que le poète entreprend de dépasser. Et loin de verser dans un manichéisme primaire, cette recherche constante tend vers la possession de valeurs simplement *absentes* du collectif mondain. Le poète sait qu'il est « pendant un demi-siècle, Satan parce qu'il tente un équilibre de perfection ; obscur parce qu'il repousse toutes les enseignes et qu'il exige plus de précision que n'en peuvent exprimer les clichés ». C'est parce qu'il accède enfin à l'illumination intérieure que le paria est couronné. L'*obscur*, on ne peut s'empêcher, en prononçant ce mot à propos de Boschère de songer que c'était ce même qualificatif dont on usait en d'autres temps à l'égard d'Empédocle (l'« obscur »), dressé lui aussi contre les mensonges sociaux. Les longs poèmes du *Paria couronné* célèbrent la « bienheureuse apostasie » du poète, l'« accueil du rebelle dans la lumière qui lui apparaît comme l'âme du monde » et « sa joie n'est pas une sérénité immobile, c'est la certitude brûlante de l'amour, c'est la flamme de ceux qui sont affamés de pureté, et qui voient¹² ».

10/ Cité par Christian Berg, *op. cit.*, p. 304.

11/ *Fragments du journal d'un rebelle solitaire II*, *op. cit.*, p. 97.

12/ Robert Guiette, Préface du *Paria couronné*, p. 10.

Bienheureuse apostasie

Non, plus de voiles sur ma bienheureuse apostasie
 Je les quitte, ces édits et commandements
 Ces lois, ces régimes mathématiques
 Ces routes défrichées plantées de bornes...

Mais le triomphe reste intérieur et pour le célébrer Boschère retrouve dans cet hymne terminal, le ton du naturaliste qui signe chez lui l'intense bonheur intime :

Accueil du rebelle

Je ne voyais pas l'apothéose, j'étais celle-ci
 Tout immergé dans sa chair, j'étais son germe suave
 Ses fulgurants rayons ses héliotropes et ses parfums
 J'étais au milieu comme le jeune scarabée
 Méditant sa physiologique métamorphose
 Dans une noix qu'enferme l'école hermétique
 J'étais la cétoine vibrante sur l'ombre d'azur...

Une dernière précision me paraît indispensable : elle concerne l'esprit et la nécessité de la poétique qui donne à toute l'œuvre son ton et sa force particulière. Refusant le discours théologique, Boschère est néanmoins, de son aveu fréquemment exprimé, à l'affût d'un Dieu dont il attend la révélation par une voie mystique entièrement libérée des enseignements traditionnels. Cette révélation, seule la poésie est capable de la lui garantir, et c'est à ce propos que l'on perçoit l'enracinement philosophique de cette œuvre marquée par une réflexion constante — une œuvre dans laquelle la quête de l'absolu est toujours, dans son essence, liée à la recherche du beau autant que du vrai. Rejetant toute théologie réifiante du fait qu'elle attribue à son mouvement métaphorique propre le sens d'une révélation et d'une fondation objective du « réel », Boschère opte pour une poétique dont la vertu est révélatrice de vérité parce qu'elle reconnaît au départ son essence métaphorique. Elle se prête dès lors à l'expression infiniment variée de la recherche intérieure. « En poésie, écrit-il, les mots apparaissent sans avoir terminé leurs métamorphoses. Le vortex est si violent... qu'il est rare que l'on comprenne absolument un poème. » Et il conclut : « Mais à chacun doit suffir sa récolte¹³. »

Tel est le message exigeant et superbe que Jean de Boschère adresse à ces héritiers de l'abîme, menacés par une dégénérescence multiforme, que sont nos contemporains.

Le prince de Ligne poète épicurien

Communication de M. Roland MORTIER
à la séance mensuelle du 8 octobre 2005

Une réflexion préalable s'impose si on veut aborder ce sujet sans prévention et sans anachronisme, c'est-à-dire en tenant compte de ce qu'était le statut de la poésie au dix-huitième siècle français. Elle est alors très largement un délassement, un amusement de société, parfois un exercice de virtuosité, toujours un jeu de l'esprit et de la langue. Ainsi s'explique l'abondance, au sein des recueils de l'époque, de charades, d'énigmes, de bouts rimés, de portraits, d'acrostiches, à côté de conceptions plus ambitieuses, qui ont en général fort mal vieilli.

Tout a changé avec le triomphe du romantisme. Il a ressuscité, avec Hugo, le concept renaissant du poète *vates*, et assigné à la poésie la mission d'exprimer les formes les plus profondes de la sensibilité et de l'émotion associées à une vision du monde. Puis est venu le déclin, et le discrédit, de la rime et des contraintes techniques, et avec Rimbaud, l'enterrement de la vieille poésie, suivi d'une libération quasi totale dans les directions les plus diverses.

Nous devons donc aujourd'hui faire un réel effort pour apprécier ce que fut cette poésie sans prétention, qui charmait les salons et occupait les loisirs, qu'on recueillait dans des *Jardins des Muses* ou des almanachs en vers, une poésie qui sonnait faux lorsqu'elle affichait de hautes ambitions, qu'on songe à la poésie philosophique de Voltaire, à son épopée *La Henriade*, à la poésie didactique de Louis Racine dans *La Religion*, ou encore à la poésie descriptive de Jacques Delille qui nous conduit jusqu'au-delà de la Révolution.

En somme, la poésie de circonstance a mieux vieilli, et celle du prince de Ligne en témoigne particulièrement, même si cette partie de sa production a été écartée de ses diverses rééditions. Il convient dès lors de recourir aux *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales* dont les 34 volumes ont été publiés entre 1795 et 1811 et où les poésies occupent une part importante des tomes XII et XIII publiés en 1796. Ces œuvres mineures nous disent cependant bien des choses sur sa personnalité, sur ses goûts, sur certaines de ses obsessions, sur son évolution intellectuelle, et plus précisément sur sa nature d'épicurien. C'est elle qui donne tout son sens à sa volonté de réhabiliter le plaisir, cette notion fondamentale de la pensée du dix-huitième siècle et de sa conception de la vie, contre laquelle le dix-neuvième s'acharnera obstinément.

La poésie d'amour en est l'expression favorite. Il ne s'agit pas, de toute évidence, de l'idée romantique de l'amour. Bien plutôt de ce que Stendhal appellera l'amour goût, qui n'est qu'une forme de l'amour de tête, ou tout simplement une expression de courtoisie qui n'engage à rien. Elle est un des éléments de cette vaste thématique du plaisir qui pénètre la sensibilité de l'époque et où l'érotisme se combine discrètement à une sorte d'élégance intellectuelle. Le prince de Ligne en fait profession dans une curieuse parodie de chanson. On notera à ce propos que le prince, en éditant ses poèmes, a coutume de ne pas leur donner de titre, mais d'informer le lecteur des circonstances qui ont suscité la création du poème. Il s'agit ici de son petit lever :

Tout en me levant je chante / Mon régime du matin, / Pour avoir l'âme contente, / Et prévenir le chagrin, / Puis je crie à gorge pleine : / C'est blesser toutes les lois / Que d'être inhumaine, / Et toujours sourde à ma voix.

Point de bonheur sur la terre / Pourrait égaler le mien, / Je ne voudrais plus la guerre, / Ici je serais trop bien. / De l'amour une couronne / Vaut mieux que celle d'un Roi. / En honneurs rien ne m'étonne : / Mais le plaisir est pour moi.

C'est un bonheur quand on aime, / Même sans s'attendre à rien. / Je me console moi-même, / Je me fais à moi du bien. / On trouve même à se plaindre / Une sorte de plaisir. / On ne craint pas de l'éteindre / Et l'on jouit sans jour. (XII, 78-79)

Comme quoi l'amour insatisfait peut être lui aussi une forme de jouissance qui réconcilierait le libertinage et les bonnes mœurs.

Dans un autre poème, il raconte comment il a résisté un jour à l'appel de Psyché :

Psyché parut. Je la laissai passer. / L'Amour en enrageait à se désespérer. / Comment pouvoir être insensible / À celle qui me rend sensible ? / ... / Sans lui dire pourquoi, je vais prier ma mère

/ De quitter un instant son île de Cythère. / Ah ! tu me le paieras.
Vite une passion. / [...] Je crus d'abord que ce n'était qu'un jeu ; /
Mais tout d'un coup je me sentis la flamme / Qui depuis ce
moment a consumé mon âme. / [...] Je m'écriai : fais-le durer sans
cesse, / Amour ! Je connais ta tendresse, / Amour ! je connais ton
pouvoir. / Lâche-moi, pour le coup je ferai mon devoir, / Et périsse
plutôt tout être qui respire / Que de vouloir d'Amour se soustraire
à l'empire. (XII, 98-99)

L'amour se décline aussi sur d'autres modes, entre autres dans
l'apostrophe, par exemple à une insensible dans un impromptu sur
l'air des « Trois Fermiers » :

Comment n'être pas attendrie / De l'état où vous me voyez ? / J'irai
traîner ma triste vie, / Aux climats les plus éloignés. / En quittant
ma triste patrie, / Et mon amour et ma douleur, / Je saurai peut-être,
en Russie / Parvenir à glacer mon cœur. (XII, 115)

Il peut s'agir également d'une innocente, « qui était dans le cas
d'accorder ce qu'on lui demandait » :

Une innocence à dix-neuf ans ! / Vous vous moquez, je crois, des
gens. / Pressez-vous de vous en défaire, / Chère Silvie, en ma
faveur, / Mais elle ne peut satisfaire, / Qu'à moins qu'on y joigne
son cœur. / Une innocence sans le cœur, / N'est point pour moi
parfait bonheur, / Mais le cœur sans cette innocence, / Est un peu
fade, selon moi. / L'un et l'autre, à ce que je pense, / Me rendraient
plus heureux qu'un roi. (XII, 116)

L'appel peut même être plus direct, quitte à demander grâce à des
« rigoristes aimables » et des « censeurs jolis et sévères », sur l'air
du « Vaudeville d'Épicure » d'ailleurs « encore désapprouvé » :

Viens ; cette nuit, ma chère Hortense, / Sera le plus beau de mes
jours. / La volupté, dans le silence, / Veut être ta dame d'atours ; /
Nous appellerons la décence, / Mais pour lui jouer mille tours : / Et
la pudeur, par complaisance, / Déshabillera les amours. (XIII, 181)

On observera, dans ce registre, une singulière attirance vers la
religieuse et l'attirance de la profanation. Il précise d'ailleurs dans
l'en-tête d'un poème traitant du sujet : « J'ai toujours eu dans la tête
une religieuse : je la cherche toujours, je ne la trouve jamais, mais
je l'aime à la folie. » En voici l'aveu explicite :

Charmante sœur que je ne connais pas, / De mon amour ces vers
seront le gage, / Déjà de vos divins appas, / Je me fais la plus vive
image, / C'est vous dont l'enfant de Cypris / Tous les matins vient
ajuster la guimpe. / De vos beautés lui-même épris, / Pour le
couvent, quitte, dit-on, l'Olympe. / Belle taille, grâces, fraîcheur,
/ Et le coloris d'une rose, / Un doux souris, peut-être un tendre
cœur, / Peut-être aussi ...mais dire plus je n'ose. / Tout enfin me
charmant en vous, / Au cloître fixant ma tendresse, / Je veux jurer
à vos genoux, / D'aimer ma recluse sans cesse. / Ah ! laissez-moi,

de grâce, entrer / Dans votre petite cellule, / Il est aisé d'y pénétrer / Lorsque du tendre amour on brûle. / Laissez-moi de Dame Prieur (sic) / Tromper la vieille vigilance. / Du *Pater*, du *Noster*, ma sœur, / Nous endormirons la prudence. / Sur vos autels ne brûlez plus d'encens ; / Quittez-les pour ceux de Cythère : / Grande Déesse, écoutez mes accents. / Pour ce culte que je révère, / Laissez cela, charmante sœur ; / Vous allez régner sur mon âme, / Vous allez posséder mon cœur. / Je renonce à toute autre flamme. / Las d'aimer à la Ville, au Théâtre, à la Cour, / Las des rigueurs, des injustices, / De la fidélité, des soupçons, des caprices, / D'avoir eu souvent trop, ou bien trop peu d'amour, / Et tant de petits torts qu'à peine on se pardonne, / Je veux passer mes plus beaux jours / Avec mon agréable Nonne, / Et charger un essaim d'Amours, / D'orner nos fronts d'une double couronne. (XII, 133-134)

Là où on pourrait ne voir qu'un jeu d'esprit provocant, mais sans conséquence, on décèle au contraire la fascination d'un tabou, que confirme une anecdote rapportée par la baronne d'Oberkirch dans ses passionnants *Mémoires*¹. Elle y raconte comment le prince n'a pas craint de se déguiser en chanoinesse pour assister à la prise de voile d'une jeune parente². Un autre mémorialiste, le vitrier parisien Ménétré, mettra moins de formes, de discrétion et de tact dans son *Journal de ma vie*, pour se vanter de ses succès auprès de certaines moniales, voire même de leur supérieure³. Ligne n'a jamais songé vraiment passer à l'acte, et il s'en explique dans l'en-tête d'un autre poème : « À une novice, qui ne voulait jamais prendre une petite déclaration. C'est un jeu d'esprit, car je respectais ses principes, auxquels en prose, j'encourage toujours. »

Le prince, on l'a dit, répugne à mettre un titre à ses poésies. Il les introduit à sa manière ironique et désinvolte. S'il adopte un titre, c'est pour le récuser aussitôt, comme dans cette ariette allemande intitulée *Ma conversion*, où il corrige à la ligne suivante : « Je crois que c'est un mensonge, ou je me suis peut-être encore gâté. Chassez le naturel, il revient au galop » (XII, 330-331).

1/ *Mémoires de la baronne d'Oberkirch*, Suzanne Burkard éd., Paris, Mercure de France, 1989, p. 324-326.

2/ Le prince a conclu son anecdote en ces termes : « Les gens les plus raisonnables ont, à leur insu, et malgré eux, un coin de roman dans leur vie... ce roman inévitable, c'est, pour moi, cette jeune religieuse qui languit au pied de l'autel comme un fleuve des tropiques loin des rayons du soleil... je ne la reverrai jamais, et ce n'est qu'un fantôme dans ma vie. Je vivrais cent ans que ce fantôme y tiendrait toujours sa place. »

3/ Ed. Montalba, 1982, texte établi et commenté par Daniel Roche. Ces souvenirs ont été rédigés entre 1764 et 1802. Sur ce sujet délicat, voir les pages 73, 146 (où il se dit « le rival du petit Jésus ») et 147.

Le charmeur connaît parfois des déboires. Il s'en plaint dans un poème laissé volontairement inachevé, comme il en fait la confiance dans son introduction : « Je l'avais bien dit. Cela n'a pas été long. Qui est-ce qui ose faire une confession générale ? C'est comme ceci, qui est encore un ouvrage à lacunes... Ce n'est qu'un fragment de l'histoire de mon cœur. Je n'aime pourtant pas les fragments. Je les trouve impatientants. » Ce qui ne manque pas de piquant de la part de l'auteur des *Fragments de l'histoire de ma vie*. Suit la confession :

J'aimai sans être aimé. Traité comme un enfant, / Si l'on m'aima, ce fut sans conséquence. / Ailleurs je fus heureux : ce ne fut qu'un moment. / L'on se rendit après six jours de résistance. / Je partis pour la guerre, et mes quartiers d'hiver / Étaient pour moi les champs de la victoire. / D'amant audacieux j'avais assez pris l'air : / Aux combats, en amour, l'art influe à la gloire. / Je m'avisai d'aimer de la meilleure foi / D'un traître italien l'épouse intéressante : / Un jour, il m'en souvient... toute livrée à moi, / Ce monstre nous trouva : Dieux ! qu'elle était touchante ! / Cause de ses malheurs, sur cet affreux tableau, / Puissé-je pour jamais, le repentir dans l'âme, / Passer l'éponge et tirer le rideau. / Je vis ouverts pour moi les bras d'une autre femme. / Dieux ! que je fus heureux ! Aux fêtes de la cour / De tous nos jeunes gens j'insultais à l'envie, / J'y paraissais couronné par l'amour, / Et je l'étais aussi par la folie. / La campagne s'ouvrit Fidèle à mon devoir, / Je cherchai les dangers pour plaire à ma maîtresse. / Les lauriers à la main, je comptais la revoir ; / J'attendais cent baisers pour prix de ma tendresse ; / En mon absence, un autre avait touché son cœur. / Je reposai le mien ; par vingt goûts de passage. / La paix rendit le calme à l'Europe, à mes sens ; / De mes transports je me rendis le maître. / Je voulus devenir l'exemple des amants. / Dans une passion cherchant un nouvel être, / Voyons, dis-je... (XII, p. 309-310)

Le récit s'arrête pile sur ces points de suspension.

Il arrive au prince d'écrire des poésies plus longues lorsque le sujet lui tient à cœur. Il en a composé une pour s'en prendre aux admirateurs fanatiques du siècle de Louis XIV, auxquels il oppose les mérites de la littérature de son temps. L'en-tête dit bien l'agacement qu'il ressent devant ces critiques bilieux et ces détracteurs obstinés : « On critique avant de lire ; on examine en lisant, de peur d'avoir trop de plaisir. On décompose, on s'arrête ; on dédaigne, on dénigre ; on croit avoir bien de l'esprit en se rendant bien difficile ; surtout au spectacle : au bonnet près, en docteur on s'assied. On juge au lieu de rire, on se retient au lieu de pleurer, on compare au lieu d'applaudir ; on dit du bien des morts, pour dire du mal des vivants ; on dispute, on discute, on raisonne toujours et l'on ne cause jamais. Oh ! c'est à ces gens-là que je veux en dire deux mots. » La mercuriale est en effet sévère. Qu'on en juge par ces extraits :

Détracteurs du siècle présent, / Venez avec votre amertume, / Nous convaincre que ce moment / Qui sans raison la bile vous allume, / Ne vaut pas le bon temps passé [...] Maintenant, j'en conviens, on est beaucoup trop sage / Pour souffrir qu'un Boileau, furibond bien titré / De tous nos amis dise rage. / Qu'un Pascal, fanatique outré, / Aille, dans ses Provinciales, / En style, quoique beau, d'un vieux pédant mitré, / Nous ennuyer de ses mercuriales. / [...] Vanteurs du siècle précédent, / Peut-être croyez-vous nous voler Fontenelle ? / Mais il nous quitte seulement⁴. / De Montesquieu la gloire est immortelle. / Crébillon, Marivaux, Destouches sont à nous. / Eh ! quel temps fut jamais plus fertile en miracles ? / Diderot, d'Alembert ! rendez tous vos oracles, / Et que près de Buffon on se mette à genoux. / Si vous comptez un Rousseau⁵ parmi vous / Le nôtre, quoiqu'un peu trop suisse, / Écrivait mieux français que lui. / Grand prosateur et sans aucun caprice, / Helvétius se distingue aujourd'hui. [...] Charmant conteur, aimable romancier, / Marmontel, à mon sens, n'a point de devancier. / O ! livre fastueux, titre tant imposant, / Ce n'est pas vous, vaine Encyclopédie, / Qui de ce que je dis est le plus sûr garant : / Mais l'esprit de philosophie / S'emparant de tous les écrits, / Prêchant à tous la bienfaisance, / L'humanité, la tolérance. / D'être si philosophe on est même surpris. / On l'est d'abord sans le savoir⁶, / On le reste par habitude / [...] Sans nous tuer à trouver tout mauvais, / Entendons mieux nos intérêts. / Et sans passer notre vie à médire, / À l'aide de Duni, Philidor, Monsigny, / Gluck, Piccini, Gossec et ce fameux Grétry, / Allons partout où nous aurons à rire. (XII, p. 244-250)

Ligne adore parodier, même en matière de poésie amoureuse. En voici un échantillon assez réussi, sur l'air de « Et allons vite, plantons le Mai ». Après quoi il confirme : « Réellement je me suis trouvé aimer comme cela. »

En voici quelques strophes :

De la charmante Sylvie / Savez-vous tous les défauts ? / En tout fort mal à propos / Elle me contrarie. / Eh allons vite, laissons-la là, / Eh vite allons chez une autre / Eh allons vite, laissons-la là / Plantons-la là pour une autre // Inconséquente et distraite, / Encore elle a de l'esprit, / Ne sachant ce qu'elle dit, / Sa bouche est si bien faite. / Mais allons vite etc. // [...] Elle dort lorsque je veille, / Et veille lorsque je dors. / Mais belle âme et joli corps / En font une merveille. / N'importe, vite etc. // Elle me dit sans m'entendre / Presque toujours que j'ai tort. / Je m'en fâcherais très fort, / Mais sa voix est si tendre. / N'importe, vite etc. // Elle me dit de me taire / D'un ton fort impérieux. / Tout aussi capricieux, / J'adore assez sa colère. / Mais allons vite etc. // [...] Pour elle j'écris sans cesse.

4/ Fontenelle mourut quasi centenaire en 1757. Le poème est donc une œuvre de la jeunesse du prince

5/ Jean-Baptiste Rousseau (1657-1747), considéré à l'époque comme un grand poète lyrique.

6/ Allusion à la comédie de Sedaine *Le philosophe sans le savoir* (1765).

/ Elle ne me lit jamais. / J'aime mieux, pour être en paix, / Accuser sa paresse / Et allons vite etc. // Pour elle toute ma vie / Se passe depuis trois ans. / Elle dit de temps en temps / C'est une fantaisie. : Et allons vite etc. // Je reprends : c'est frénésie. / Elle reprend : Roi des fous, / Vous ne m'aimez que pour vous. / Je vois bien votre envie. / Et allons vite etc. // Enfin je suis si las d'elle / Que je veux m'en dégager. / Ce qui me fait enrager, / C'est qu'on n'est pas plus belle / Mais allons vite etc. (XIII, p. 13-15)

La désinvolture du prince le conduit à bouleverser toutes les règles en insérant des calembours dans ses vers. C'est ainsi qu'il s'adresse à un officier suisse de cavalerie dont il admire les leçons quotidiennes de goût, de délicatesse et de... fourrage : « Adieu, mon cher Helvétien, / Un peu damné comme hérétique ; / En esprit, en honneur, excellent catholique, / Enfant du diable et de Calvin, / Par Monsieur Przychowskyble prêché toujours en vain. » Ce qu'il commente aussitôt en ces termes : « Quand je dis en vain, c'est en vin de Tokay que je veux dire, car je compte en boire avec vous chez ce savant prélat. Ah ! le détestable calembour ! Pardon : dans un village de Bohême, on se chatouille pour se faire rire. Adieu, cher baron, plus louable encore que les plus louables de vos louables cantons. »

Ligne est superbe dans ces jeux de l'esprit et du langage voués aux délices de la sociabilité, cette valeur privilégiée de l'âge des Lumières.

Le souvenir d'une demoiselle Levi, probablement berlinoise, le conduit à pasticher l'accent germanique : « Barlons plutôt tu pon cros prince / ... Nous chantions le pïen praffe Hallé / Et le cros héros vormidable Qui nous tonnait le pon tîné » XIII, 52). Le bon dîner offert par le gros héros formidable nous amène à parler d'une autre forme de l'épicurisme du prince : il s'agit des plaisirs de la table. Par amour du paradoxe, le prince l'a intitulé, dérogeant ainsi à ses habitudes, *Malade d'avoir trop mangé*⁷...

À mes péchés capitaux.

Grâce, charmants, chers péchés capitaux ! / Laissez-moi quelque temps encore sur la terre. / Ce n'est point à l'orgueil, avarice et colère / Que, craignant d'en sentir les maux, / J'adresse ici cette prière, / Mais dans Eden le bon péché gourmand, / À la mode déjà du temps du père Adam, / Fut depuis lors beaucoup plus en pratique. / Je dirai, sans vouloir en faire la critique, / Que jamais pour la pomme on ne m'eût vu me damner. / Mais lorsque l'on rencontre une excellente chère, / À devenir frugal peut-on se

7/ Cette poésie n'a pas été reprise dans les *MMLS*. On la trouvera dans une brochure de *Poésies dites et inédites du prince de Ligne* publiées par Ernest de Ganay et Charles-Adolphe Cantacuzène.

condamner ? / Chez le ministre d'Angleterre, / Ou des Russes
l'ambassadeur, / Ou des chanceliers le meilleur, / Vivre comme un
Anachorette (*sic*), / Et faire replier sa serviette, / Braver Lens,
Daniel Kervan, / Refuser un bon vol-au-vent ; / Filets de poularde
en suprême, / Des boudins à la Richelieu, / Civets, hachis,
Bechamelle que j'aime, / Truffes, beignets, pâtés sortant du feu, /
Émincés, fricandeaux, qu'un bon coulis arrose / De jus, carde⁸ à la
moelle, croustis au champignon, / Excellente purée aux fèves, à
l'oignon, / Ramequin, canapés avec d'ail une dose, / Farce, fondue,
aspic, salmis, gratin, canard / Aux éguilletes succulentes, / En
papillottes avec art / Des côtelettes excellentes. / Charlotte,
abbesse⁹ et charmants entremets, / Dignes des plus friands palais ?
/ Non, c'est trop pour la force humaine / Et l'instant malgré moi
vers tous ces plats m'entraîne...

Si forte est la position hédoniste du prince de Ligne qu'elle va
imprégner le poème, lui aussi absent des *Mélanges*, qu'il a consacré
à la vision de sa mort :

Je n'ai fait mal à personne, / Je n'eus qu'une passion ; / Souvent
ma raison raisonne / Trop pour ma conversion ; / Priez Dieu qu'il
me pardonne, / Me faisant rémission, / Et puis vite qu'on me
donne / D'abord l'absolution / ...J'ordonne que mon service / Se
fasse légèrement, / Qu'on ne chante point l'office / Sur le ton
d'enterrement : / Mais en joli vaudeville / Que je descende là-bas,
/ Qu'en ariette, à la ville, / On annonce mon trépas. / Je veux que
dessus ma tombe / On fasse un petit Amour / Jouant avec une
bombe ; / Ce billet écrit autour : / Ce modèle de tendresse / Fut
bon ami, bon amant, / Il parla de sa maîtresse / Jusqu'à son dernier
moment.

Ce singulier *mea culpa* confirmait, sur le mode désinvolte qu'il
affectionne, ce que, dans un long poème, il appelait « ma profession
de foi » (XIII, 225-231). Dans l'en-tête qui en donne le commen-
taire, il écrit : « Voici ma profession de foi. Il y a peut-être peu de
poésie, mais beaucoup de raison ; d'ailleurs, c'est une épître de moi,
à moi, sur moi, pour moi, par moi. Si l'on n'y trouve pas assez de
sensibilité, qu'on me plaigne, ou qu'on m'envie. Ce ne sont pas
ceux qui en parlent le plus qui en ont davantage. Peut-être que j'en
connais mieux qu'un autre les bonheurs et les charmants malheurs.
Mais j'aime mieux avoir une *âme aimante* que le dire toujours,
comme quelqu'un de ma connaissance. » Voici quelques passages
de ce texte fondamental pour la compréhension de l'homme et de sa
conception de l'existence :

8/ Désigne en botanique la côte qui est au milieu de certaines plantes comme la
poirée et l'artichaut, et qui est bonne à manger.

9/ La graphie est trompeuse. Il faut lire *abaisse*, c'est-à-dire morceau de pâte qui
a été abaissé, pièce de pâte mince qui peut être employée de diverses manières.

Vers le milieu de mes années, / Plein de santé, de joie et de bonheur, / Je savoure à longs traits mes belles destinées. / Les Dieux, tous bienfaisants, me donnèrent un cœur / Dont je tire parti sans cesse / ...Content au lit, enchanté d'être à table, / Aimant tout ou bien n'aimant rien, / Considérant la vie un (*sic*) horloge de sable, / Où tout passe vite, mais bien, / J'assume ma philosophie, / Peut-être de tempérament, / Par peu de cas de l'autre vie, / Et beaucoup de chaque moment, / Chaque jour je la fortifie / Par quelque aimable libertin, / Horace, Ovide par exemple, / Ou quelque aimable auteur français, grec ou latin, / Qui par la volupté mène droit à son temple. / La Fontaine fait mon bonheur : / Montesquieu ma raison. Racine dans mon cœur, / Voltaire dans ma tête, et Rousseau dans ma poche / Jamais sur la perte du temps, / Même en voyage, où sont les ennuyeux moments, / Je ne pourrai me faire de reproche / ...Par paresse très complaisant, / Car je ne contredis personne, / À tout genre je m'abandonne. / Je me fais des hochets d'enfant. / Je joue avec l'Amour, la Cour, un régiment, / Ambitieux sans connaître l'envie, / J'aime tout jusqu'aux honneurs / ...À chaque pas me faisant des plaisirs. / Confiant et sensible, aimant lorsque l'on m'aime, / Capable de pousser alors tout à l'extrême, / Ne me permettant de désirs / Et de devoirs, que ce qui gêne / Un peu la liberté ; n'ayant jamais de peine : / Ni trop indépendant, ni tout à fait sujet, / À peu mettant du prix, n'ayant jamais d'objet, / Laisant tout au hasard, qui toujours bien nous mène, / Voilà, je crois, assez bien mon portrait. / Consultant peu l'esprit, mais l'instinct qui m'entraîne, / Je vivrai fort content, sans crainte et sans remords / Au milieu des plaisirs ; en attendant la gloire / Qui peut me procurer la plus douce des morts, / Mes soldats, mes amis béniront ma mémoire. / Qui veut voir l'homme heureux doit lire mon histoire.

L'a-t-il toujours été ? Ce n'est pas sûr, mais c'est ainsi qu'il voulait entrer dans l'histoire et c'est ainsi que l'a vu Goethe lorsqu'il lui a consacré, en 1815, son *Requiem pour l'homme le plus joyeux du siècle* qui se termine sur ce vœu qui aurait certes ravi le prince de Ligne : « Laisse-toi bercer par de charmants tableaux de fleurs, forêts et palais », ce qui traduit mal la beauté de la finale allemande : « Lasz dich holde Bilder schaukeln, Blumen, Wälder und Palast. » Il n'est pas de plus belle épitaphe pour ce grand Européen du siècle des Lumières.

Le désarroi démocratique dans *Panurge* de Paul Demasy (1935)

Communication de M. Daniel DROIXHE
à la séance mensuelle du 12 novembre 2005

Le mardi 21 novembre 1933, un banquet rassemblant « quelque cent cinquante personnalités » était organisé à Bruxelles en l'honneur de Paul Demasy, à l'occasion de la représentation de sa dernière pièce, *Milmort*. Le chroniqueur de *L'Action wallonne* qui rapporte l'événement, Albert Demblon, énumère quelques-uns des convives : « Madame Paulette Pax, directrice du Théâtre de l'Œuvre ; Madame Madeleine Renaud ; Maurice Wilmotte », etc.¹. Le journaliste rappelle que la tragédie, « depuis deux mois, tient l'affiche du Théâtre de l'Œuvre », à Paris, et « n'est pas près de la quitter », pour avoir été accueillie « dans la presse française avec les signes de la plus vive et de la plus absolue admiration ». Dans *Le Soir*, un autre journaliste, Richard Dupierreux, tranche : « *Milmort* est un chef-d'œuvre. [...] C'est un mot lourd de sens et qu'on ne doit pas écrire aisément. Je m'en sers ici en pensant aux plus grands, d'Eschyle à Shakespeare et je n'ai pas le sentiment d'excéder d'une ligne le respect que je leur dois... » Bigre !

On se dit que la fièvre patriotique, et particulièrement wallonne, avait bien embué les regards sur l'œuvre d'un auteur dont les histoires littéraires des dernières années font assez peu de cas, au point de ne pas évoquer la question posée par l'identité même de l'écrivain. En effet, Paul Demasy s'appelait en réalité Léopold-Benoît-Joseph Paulus, né à Liège le 21 mars 1884, décédé à Neuilly-sur-Seine le 30 janvier 1974, qui prit ainsi pour nom de

1/ *L'Action wallonne*, 15 décembre 1933.

plume celui de sa mère². Paul Demasy (nous continuerons à l'appeler ainsi, par commodité) a par ailleurs laissé une biographie très schématique. On sait qu'il participa pendant la Grande Guerre aux combats de Namur, connut la captivité en Allemagne et s'installa bientôt à Paris. Dans les années 1920 et 1930, la production théâtrale remplit entièrement la chronique de ses activités. Les informations manquent, concernant les trois dernières décennies de son existence.

Demasy obtint en 1926 pour sa pièce *Dalilah* le Prix triennal de Littérature dramatique, disputé avec Michel de Ghelderode, qui se vit accorder une « prime d'encouragement ». Le prix fut décerné en 1929 à Fernand Crommelynck, dont le nom est souvent associé à celui de Demasy. Dans son article sur « Les Lettres belges à l'étranger », paru dans *La Revue pour tous* en 1921³, Ghelderode range ses deux confrères parmi les « jeunes », les « hommes nouveaux » qui sont en train de conquérir le public français au prix d'un « changement de direction » de la littérature belge, menacée de perdre « cette saveur patriale qui rend inoubliables les pages d'Eekhoud, de Lemonnier, de Verhaeren, de van Offel... ». Une lettre de Demasy à Ghelderode qui doit dater de l'été 1935 donne au premier l'occasion de saluer le « grand talent » du second et de l'assurer de sa « grande sympathie littéraire⁴ ».

La réputation de Demasy, à vrai dire, paraît décroître comme peau de chagrin depuis le milieu du vingtième siècle. En 1958, dans le « Charlier-Hanse », Paul Remy accordait encore au dramaturge un généreux médaillon, à l'aune de ce qui était dit d'un autre Liégeois « à ranger dans l'équipe des innovateurs », Henri Soumagne⁵. Le critique détachait également *Milmort*, « drame dans lequel Paul Demasy a tenu une gageure : partir de données effroyables, presque

2/ Les informations qui suivent m'ont été principalement communiquées par mon confrère Roland Beyen, en particulier à propos des rapports entre Demasy et Ghelderode. Voir son édition de la *Correspondance de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor, 1991 sv., I, p. 333, II, p. 540). La Ville de Neuilly-sur-Seine a bien voulu me communiquer, grâce à Madame Elise Dosquet, aide-archiviste, une copie de l'acte de décès de Paul (Paulus) Demasy, « fils de Léonard Joseph Paulus et de Augustine Désirée Demasy », « veuf de Renée Daugny ». Un site Internet consacré à la famille Paulus permet de préciser que son père, né en 1846, était magasinier et que sa mère, née en 1849, était ménagère. Paul Demasy n'aurait pas eu de descendant ; il eut un frère cadet prénommé Alfred-Louis-Joseph-Léonard, décédé en 1955. Cf. <http://gw.geneanet.org/cpaulus>. Un collatéral, Monsieur Jacques Plaisant, n'a pas pu m'apporter davantage d'information.

3/ Première année, n° du 23 février 1921 (comm. R. Beyen).

4/ Coll. Carlos De Poortere (comm. R. Beyen).

5/ « Le théâtre », *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, G. Charlier et J. Hanse dir., Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, p. 603.

inacceptables (un père incestueux et une fille parricide), et construire une œuvre remarquable du point de vue littéraire et scénique ». L'appréciation était plus mitigée à propos de trois autres pièces de Demasy, *La Cavalière Elsa* (1925), *Panurge* (1935) et *L'Homme de nuit* (1939). La mise en perspective aurait-elle souffert d'un souvenir excessivement marqué par la représentation bruxelloise de *Milmort* et son appareil mondain ? Raymond Pouilliart, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes*, consacre à Demasy six lignes dont la moitié évoque les acteurs ayant joué *Milmort* au Palais des Beaux-Arts⁶. On est du reste quelque peu surpris de lire qu'au moment où va éclater la deuxième guerre mondiale, « le théâtre français de Wallonie [...] commence à s'imposer à l'étranger, timidement peut-être [c'est moi qui souligne], avec l'appui de quelques metteurs en scène français ». Quant à *Histoire de la littérature belge, 1830-2000* parue sous la direction de J.-P. Bertrand, elle ne mentionne guère notre auteur que comme témoin de la création parisienne de *Tripes d'or* de Crommelynck⁷.

Il faut, avant d'en venir au fond du problème que pose le relatif silence ayant gagné l'œuvre de Demasy, s'attarder à sa réception. Prenons par exemple *La Cavalière Elsa*, pièce écrite d'après le célèbre roman de politique-fiction de Pierre Mac Orlan et créée au Studio des Champs-Élysées le 3 juin 1925, dans une mise en scène de Gaston Baty. *La Petite illustration, revue hebdomadaire publiant les pièces nouvelles jouées dans les théâtres de Paris, etc.* en donne le texte⁸. Elle avait la bonne habitude de fournir, à côté d'une appréciation signée, du moins dans ces années-là, Robert de Beauplan, un florilège de comptes rendus parus dans divers journaux. Le choix visait, semble-t-il, à encourager plutôt le public à aller voir la pièce reproduite. Une fois posé ce principe de bienveillance, on doit reconnaître que la critique s'est affichée, à l'égard de *La Cavalière Elsa*, sans aucune « timidité » ou modération. Gaston de Pawlowski, dans *Le Journal*, écrit qu'après la *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw (*Saint Joan*, créé en 1923), *La Cavalière* « est sans nul doute possible la pièce la plus intelligente et la plus intéressante de la saison⁹ ». Sans doute l'enthousiasme du

6/ « Le théâtre de 1920 à nos jours », *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres-arts-culture*, R. Lejeune et J. Stiennon dir., t. III, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1979, p. 116.

7/ P. Piret, « 30 avril 1925. Première à Paris de *Tripes d'or*, de Fernand Crommelynck, dans une mise en scène de Louis Jouvet », *Histoire de la littérature belge, 1830-2000*, J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis et R. Grutman dir., Paris, Fayard, 2003, p. 325 sv.

8/ Nouvelle série, n° 130, n° 217, 1^{er} nov. 1924.

9/ « *La Cavalière Elsa* au Studio des Champs-Élysées », appendice à l'éd. du texte.

jugement devait-il quelque chose aux convictions du critique sur la représentation du monde traduite par Demasy. Pawlowski avait lui-même donné, dès avant la Grande Guerre, un récit de politique-fiction, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, dénonçant les illusions « liées à la foi dans le progrès et à l'espoir d'un monde que la science rendra meilleur¹⁰ ». À cet égard, on comprend que la « comédie tragique » de Demasy, l'« enchante » et l'« éclaire » : « Tout, ici, est nouveau, hardiment présenté, hors des chemins battus ; rien n'est plus clair, plus vrai, d'une satire plus mordante ni plus équitable. C'est un véritable tour de force que de synthétiser ainsi toutes les beautés et toutes les faiblesses des opinions extrêmes du monde contemporain ; et, si la caricature intervient, elle ne fait que grossir sans déformer. »

Dans *Le Figaro*, Robert de Flers n'est pas en reste. « Vous apercevez, dans cet ouvrage, la marque d'un grand et rare talent d'écrivain dramatique, d'une parfaite sûreté dans le dessin des personnages les plus étranges, un mélange singulier de réalité et d'abstraction, la vigueur d'une pensée neuve, un dialogue essentiel et robuste... » Éloge appréciable, de la part d'un auteur que Julien Benda disait appartenir à la catégorie de ceux qui « sont devant les idées, pris d'une sorte d'hostilité fébrile comme sous une injure personnelle ». La « singularité » de *La Cavalière* est volontiers mise en évidence : « une des pièces les plus curieuses qui aient été données cette saison », lit-on dans *L'Information*, qui rappelle que la création d'une autre pièce de Demasy, *La Tragédie d'Alexandre*, en 1931, fut « un événement littéraire ».

On n'a pas encore mentionné une autre tragédie du Liégeois, *Dalilah*, créée à l'Odéon en 1926. Bornons-nous à reproduire ces lignes dues au fondateur du Théâtre-Antoine et rénovateur du réalisme à la scène : « Avec *Dalilah*, nous allons savoir si, décidément, nous devons renoncer au grand théâtre, dont en vingt-cinq ans, nous n'eûmes que deux témoignages, avec *L'Homme à la rose* de Bataille, et la *Judith* d'Henry Bernstein. Combien de fois n'ai-je pas dit à Demasy qu'avec ses magnifiques dons il saisirait le grand succès matériel, s'il consentait à descendre un peu vers le public actuel¹¹. »

L'accumulation, la diversité des louanges, qu'on allongerait sans peine, inquiètent, finalement. Y aurait-il là un pur phénomène

10/ Anon., *Compte-rendu* de Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, introd. de J. Clair, Éd. Images modernes, 2004 (coll. « Inventeurs de formes », n° 5).

11/ Cité par R. de Beauplan, « *Dalilah* au théâtre national de l'Odéon », *La Petite Illustration*, n° 279 ; *Théâtre*, n° 161, 20 mars 1926.

d'époque, lié à une esthétique balayée par un vrai théâtre moderne ? Une quasi unanimité de la critique a-t-elle pu s'écrouler d'un pan ? Ce qui suit vise seulement à apprécier — ou plutôt donner à apprécier, par quelques extraits¹² — l'œuvre dans laquelle Demasy s'est précisément essayé à « descendre un peu vers le public », par un travail d'actualité.

Panurge fut créé à Bruxelles par le Rataillon le 5 janvier 1935. La pièce, qui relève de la farce politique, fut imprimée en mai dans les *Œuvres libres*¹³. Le journal *Le Peuple* du 6 janvier, sous la signature de Louis Piérard, « chantre du Hainaut », en résumait ainsi l'argument : « Paul Demasy, s'inspirant visiblement des soubresauts politiques dont l'Europe a donné le spectacle depuis quelques années, a voulu écrire une pièce satirique, en marge de ces événements. La grande duchesse Enguerrande, qui est, malgré tout le personnage principal de sa pièce, symbolise la nation se donnant successivement, avec la soumission d'une fille, à tous les régimes : fascisme, bolchevisme, monarchie vaguement constitutionnelle, avec un exécutif fort. C'est cette dernière formule qui finit par triompher dans la pièce. »

On comprend que se soit dès lors posée sans ambages, et sans nuances, la question : *Panurge* est-elle une pièce « de droite », ou tentée par l'aventure populiste du rexisme ? Ce serait de ce côté qu'orienterait — en perspective large — le compte rendu de la pièce par le dramaturge Henri Soumagne, dans *Cassandra*, organe d'une droite poujadiste louchant avec détermination du côté du rexisme, en attendant pire. Soumagne passe en revue les différentes réactions politiques suscitées par *Panurge*, manière de procéder qui n'est pas sans légitimité, du point de vue de la réception de l'œuvre et de sa réalisation sociale. « Objectivement, je dois noter, écrit-il, que la presse d'extrême droite s'est montrée très compréhensive, bien que le dictateur inventé par Demasy soit un sinistre polichinelle... » « La droite, un peu moins extrême, mais plus catholique, ne s'est pas offensée d'une sévère tirade contre le cléricalisme sectaire. La mauvaise humeur s'est manifestée à gauche. C'est le journal du peuple qui a cru voir le peuple traîné dans la boue. »

Louis Piérard avait écrit en effet : « *Panurge* incarne, semble-t-il, le bon sens populaire, opportuniste et terre-à-terre. Quant à la foule, à Démos, l'auteur en parle avec mépris d'un bout à l'autre de son ouvrage. » Voilà bien ce qui doit affliger, de la part de celui que le

12/ Le texte n'a plus été republié depuis 1935 ; il ne semble pas qu'il ait fait l'objet d'aucune étude particulière ces vingt dernières années.

13/ *Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit*, 167, p. 76 sv.

critique du *Peuple* appelle « notre ancien collaborateur ». « À la place de notre ami Paul Demasy, sermonne Piérard, je me défierais de la politique comme de la peste. Je sais bien que tous les intellectuels en parlent beaucoup depuis quelque temps. C'est peut-être pour cela qu'elle fait dire tant de bêtises. »

Mépris du peuple ? Pessimisme, désenchantement plutôt, me semble-t-il. Parmi les premières répliques, celles-ci ont dû choquer — et peut-être était-ce l'objectif ? — quand dialoguent le communiste Cacchino et son ami le peintre Vestenfleur¹⁴.

CACCHINO. — Tu vois ces hommes et ces femmes qui déambulent, ce colleur d'affiches qui placarde au décret, ces désœuvrés — des chômeurs — qui le regardent faire ?

VESTENFLEUR. — Je vois.

CACCHINO. — Qu'est-ce que c'est, selon toi ?

VESTENFLEUR. — Quoi, c'est la vie d'un quartier populaire, c'est le peuple gai, content de vivre, qui rit au soleil de printemps, le brave peuple de Bégonia...

CACCHINO. — Ça, c'est le populo.

VESTENFLEUR. — Le mot ne change rien à la chose. Peuple, populo, humanité, c'est la vie quoi, patiente, courageuse, qui vient de loin, du fond de l'histoire, et qui va encore plus loin, Dieu sait où.

CACCHINO. — Tu as, en effet, de l'imagination. Ça, c'est le populo de Bégonia, de la chair à massacres, le fumier de l'histoire, le populo qui ne sait ce qu'il veut, ni d'où il vient, ni où il va.

Le peuple *fait pitié* : Demasy marque d'emblée, par la bouche d'un marxiste, le scepticisme affectant une vision finaliste et progressiste de l'histoire. Le destin du peuple le voue-t-il à être toujours victime ? La pièce va bientôt rouler tout entière sur la perspective de la guerre. Celle de 1914-18 pèse évidemment d'un poids très lourd dans les débats qu'offre *Panurge* et une certaine filiation s'exprime sans doute dans le choix que fit Demasy d'adapter *La Cavalière Elsa* de Mac Orlan, qui demeura, comme tant d'autres, profondément marqué par le conflit. Le roman projetait dans le temps le scénario d'une expansion communiste emmenée par la figure mythique et martiale de la Cavalière, sorte de Jeanne d'Arc de la Révolution universelle. Pour ce qui est de *Panurge*, la farce offre aussi une *sérieuse* dénonciation de la guerre, enchâssée dans un discours socialiste classique. Je souligne ici le mot de *sérieuse* parce qu'il met en question ce qui me paraît être un des points essentiels de l'œuvre, même sans prétendre déceler dans celle-ci une orientation idéologique déterminée.

D'une part, la conjuration de la guerre emprunte à ce discours, ou à sa version pacifiste, les mots de condamnation les plus fermes, les plus convaincants. Cacchino s'adresse aux soldats appelés par la duchesse Enguerrande pour rétablir l'ordre public¹⁵.

La nation dont vous êtes les serviteurs, ce n'est pas cette fille qui déclame, c'est nous, la masse des pauvres, des souffrants, des déshérités. Une nation ne se compose pas seulement d'une tête plus ou moins fêlée, plus ou moins méchante ; elle se compose aussi du cœur et des entrailles. Le cœur et les entrailles, c'est nous, c'est vous, ce sont les vieux, obligés de trimer jusqu'au dernier soupir et qui crèvent à la tâche, ce sont les travailleurs de l'usine et de la terre, la matière taillable et corvéable à merci, et qui fournit chaque année à l'État son contingent de domestiques bons à tout faire, et surtout à engraisser les charniers ; ce sont les femmes à qui l'on dit : Donnez-nous des soldats, et qui n'enfantent que pour la mort.

En contrepoint de ces paroles de vérité, la chronique théâtrale nous conserve un « petit monologue » délivré par Demasy pour présenter son *Milmort* devant les spectateurs du Théâtre des Galeries. Le texte est reproduit dans le journal *Vers le vrai* du 7 février 1934¹⁶. L'auteur a accepté l'exercice parce que les personnages de la pièce ne sont pas « de tout repos ». « Et ils ont, dans le drame, une façon d'entrer en scène tellement abrupte qu'ils risquent de déconcerter le spectateur habitué par mes prudent confrères à plus de ménagements. » Demasy en vient ainsi à ce que signifie « une pièce sérieuse », ou « tragique ». « *Milmort*, j'ose le croire, ni ne vous ennuyera, ni ne vous démoralisera, ni ne vous attristera. L'œuvre d'art n'est jamais ennuyeuse, ni démoralisante, ni attristante. »

Au Théâtre, ce qui ennuye, c'est le sermon, ou la démonstration, bref, l'intention moralisante, socialisante, apologétique. Mais l'artiste digne de ce nom ne se prend pas pour un philosophe, pour un réformateur, ni pour un père de l'Église. *Milmort* ne prêche pas, ne démontre pas, ne prouve rien. Il m'a amusé à faire. Faire, composer : la joie toujours accompagne ces opérations. L'humeur prédicante, l'arrière-pensée moralisante gêteraient tout le plaisir.

Demasy s'en prend encore à l'étalage « démagogique » du sentiment, avant de récuser dans les termes les plus hautainement provocateurs le caractère « passionnel » prêté à son théâtre (« Quelques critiques, de seconde zone il est vrai, ont écrit que ma pièce était épouvantable, mais qu'elle n'était pas émouvante. Je l'espère bien » ; « La passion ne m'a jamais intéressé en elle-même. J'ai

15/ Acte I, p. 86.

16/ « Après la représentation de *Milmort*. Un inédit de Paul Demasy. L'origine wallonne de son œuvre - Musique et architecture - La "chrétienté" de *Milmort* » (comm. R. Beyen).

toujours pressenti, deviné, flairé l'existence d'un autre monde que l'univers passionnel » ; « *Milmort* ne mérite pas non plus d'être appelé une pièce shakespearienne » ; « Et je déclare que je n'ai, de ma vie, écrit une pièce que Shakespeare eût été capable d'écrire », etc.).

Le refus de toute « démonstration » ou « intention socialisante » jette dès lors sur bien des tirades de *Panurge* une ombre d'ironie, une distance susceptible de leur conférer le statut de collages parodiques — si leur consonance persuasive avec un courant intellectuel du temps et avec le passé même d'un ancien collaborateur du journal *Le Peuple* ne leur donnait au contraire un caractère d'authenticité protestataire. Ces reproductions d'un discours politique « de gauche » — une certaine emphase et la raideur idéologique comprises — ont été diversement appréciées. Elles affectent également la version dramatique de *La Cavalière Elsa*. Un critique du *Petit journal* écrit à ce propos : « Je suis embarrassé pour parler de cette pièce, parce que je n'arrive pas à dominer l'impression qu'elle m'a faite. Je crains d'être injuste. J'ai constaté de très belles choses, des scènes neuves et, à côté de cela, des passages de mélodrame désolants, des répliques fortes, puissantes, et des déclamations si affligeantes¹⁷ ! »

La « déclamation » peut-elle relever simplement de la naïveté, ou être dénuée de sens, chez un auteur que l'on dit « intelligent » ? Ne participe-t-elle pas plutôt de la « citation critique », de l'énoncé de convictions ayant atteint un point de crise en raison du contexte collectif ou de l'évolution personnelle ? Une polyphonie interne fait ainsi alterner, parfois chez le même personnage, dialectiquement, un discours « socialisant » et un soupçon appartenant à l'air du temps. Le chroniqueur du *Journal de débats*, à propos de *La Cavalière Elsa*, caractérise à sa manière le chatoisement d'une pièce qui mêle aux « idées » des « déformations », des « incohérences », où des « scènes réalistes » sont animées de « personnages à demi fantômes, tantôt émouvants avec simplicité, tantôt épiques, tantôt comiques¹⁸ ». « L'œuvre, avec ses défauts, avec sa raideur d'automate et son imagerie, extrêmement séduisante, est souvent très belle. »

Reprenons le discours sur la guerre. À l'acte II, *Panurge* est invité par le dictateur Angelo à assister à un conseil de cabinet auquel participent un sous-secrétaire à la politique étrangère, un « gouverneur » qui fait le point sur la situation financière du pays, et un

17/ Cité par R. de Beauplan.

18/ *Id.*

archevêque. Le compte rendu du *Peuple* situe là « le meilleur de la pièce, où nous voyons des fantoches de ministres délibérer... ». Louis Piérard témoigne que la scène « a mis toute la salle en joie », au Théâtre du Parc. Le sous-secrétaire expose comment la politique de l'Utopie, où se déroule la pièce, tranche sur celle des pays voisins. « Seule, en effet, parmi les nations en proie à la folie démagogique, qui les conduira tôt ou tard, mais nécessairement, aux abîmes », l'Utopie a réagi « contre ce courant fatal¹⁹ ». Un État inquiète particulièrement les Utopiens. L'Araucanie réclame « une révision du traité de Sancucufa », lequel consacra, « plus avarement que nous n'eussions voulu », la victoire d'une coalition comprenant « l'Occitanie, la Lusitanie, la Gaule-Chevelue, la Nouvelle-Bretagne et généralement tous nos anciens alliés ». Le traité de Versailles est évidemment désigné ici et l'Araucanie ne peut guère que figurer une Allemagne dont le réarmement était à l'ordre du jour²⁰ : « L'Araucan vaincu nous accuse d'impérialisme et profite de la méfiance que son insidieuse propagande, habile à manier les ressorts de rivalités ancestrales, a réussi à réveiller chez nos alliés, pour se dérober aux justes réparations qui nous sont dues. De sorte que, grâce aux manœuvres perfides du vaincu, c'est le vainqueur aujourd'hui qui se trouve isolé. »

L'utilisation par Demasy d'une certaine « imagerie », éventuellement marquée d'emphase, caractérise aussi *Panurge*, de sorte que le reflet du combat politique mis à la scène exigerait une même réflexion participative du spectateur, questionné par la béance de la « citation critique ». Les comptes rendus de l'œuvre théâtrale de Demasy insistent volontiers sur un « manque de clarté » déroutant pour le spectateur, comme dit le journaliste de *L'Écho de Paris*, lequel voit en *La Cavalière Elsa* « un ouvrage très curieux et, à bien des égards, très remarquable, mais aussi tout plein de défauts ». Le bon abbé Hanlet le dit plus carrément : « les intentions de ses pièces restent parfois obscures », et l'on ne peut guère en concevoir, s'il faut dégager une impression finale, que le sentiment d'une « philosophie fort pessimiste ».

Il y aurait, parlant de *La Cavalière Elsa*, à considérer précisément, en tenant compte de différentes variables idéologiques, les « intentions » d'une pièce « à tiroirs » dont la critique d'époque n'a pas manqué de souligner la représentation distanciée du communisme.

19/ Acte II, p. 105-106.

20/ Monsieur R. Mortier observe à cette occasion l'utilisation quelque peu paradoxale du nom, qui se réfère à une peuplade devenue un symbole de résistance nationale à l'envahisseur, comme dans l'épopée de l'*Araucana* d'Alonso de Ercilia (XVI^e siècle).

On ne s'étonnera pas de voir *L'Action française* saluer l'« admirable qualité » d'imagination d'une « peinture très âpre — et peut-être très fausse ! — des milieux bolchevistes, et du romantisme puéril », comme l'écrit encore le chroniqueur du *Petit journal*. Le résumé de la pièce par Robert de Beauplan, le chroniqueur habituel de *La Petite illustration*, donne aussi matière à interrogation. Demasy a pris à Mac Orlan « la ligne générale du sujet et son atmosphère shakespearienne », mais « tout le reste, c'est-à-dire la construction et l'évolution de l'intrigue, la psychologie des individus et la signification philosophique de l'ouvrage, est de son propre cru ». « Il faut même reconnaître que l'auteur dramatique a, sur le romancier, l'avantage de la profondeur. Il a fouillé les âmes. Il a tenté d'incarner, en chacun de ses héros, une idée. Retrouvant, chez la plupart des artisans du bolchevisme, l'atavisme judaïque, il a caractérisé en eux ce mélange de mysticisme, de sensualité et de frénésie destructive qui est dans la race juive. » « Selon M. Nozière, dans *L'Avenir*, M. Demasy nous a montré avec une puissance magnifique les idées qui mènent le bolchevisme, les directives données par les juifs à l'esprit messianique, l'influence qu'exerce sur les maîtres de l'heure une littérature philosophique...²¹ » Rappelons que tout ceci est écrit en 1925.

On peut appliquer entièrement à *Panurge*, semble-t-il, ce qu'écrivait alors Robert de Flers : « Allez voir *La Cavalière Elsa*, quoique vous en pensiez, vous y trouverez une précieuse matière à réfléchir, à craindre, à espérer, à imaginer... » La relecture imaginative doit, aujourd'hui, se replonger dans le climat d'époque et intégrer, autant que faire se peut, l'écho des débats qui partageaient l'opinion publique, ainsi que les harmoniques du langage suscitées par tel ou tel mot, telle ou telle phraséologie.

Considérons par exemple une chronique d'Émile Vandervelde parue dans *Le Peuple* du 16 décembre 1934, à trois semaines de la création de *Panurge*. Une pensée claire peut éclairer le propos de Demasy. La perspective inéluctable d'un nouveau conflit mondial encadre ce que suggère la pièce. Vandervelde y traite du « règne de la violence » qui marque l'actualité internationale et donne aux peuples à choisir entre deux voies : *Socialisme ou rechute dans la barbarie* (titre de l'article). Expulsion des marxistes et des juifs, « actes de brigandages impérialistes », violences « contre l'ennemi intérieur, contre les insurgés des Asturies, contre les ouvriers de Vienne ou contre cette chair à expériences balistiques, aériennes ou terrestres, que sont les "sauvages" ou les "barbares" du Maroc, de

l'Inde, du désert tripoliteain ou des marches d'Abyssinie » : « Quant aux travailleurs, aux travailleurs socialistes, ils se rendent bien compte que de tels faits ne sont, en définitive, que des épisodes isolés et secondaires, renouvelant, à distance, et sur une échelle restreinte, les atrocités de la guerre mondiale, et anticipant sur les atrocités, cent fois pires, que prépare l'organisation, par tous les gouvernements, du meurtre collectif par masses, avec des moyens destructifs dont la perfection tient du prodige. »

Au troisième acte, devenu le maître du pays, Panurge s'entretient avec l'ambassadeur d'Araucanie, « Son Excellence M. Strauss²² ». L'arrogance de celui-ci ne fait pas moins clairement apparaître la fatalité d'un conflit. Panurge fait assaut de bonne volonté.

PANURGE. – Asseyez-vous, je vous prie, monsieur Strauss. Eh bien, nous apportez-vous de bonnes nouvelles ? Est-on satisfait, en Araucanie, de notre volonté de paix et de réconciliation si nettement affirmée ? Mes prédécesseurs exigeaient le désarmement ; aujourd'hui c'est nous qui désarmons. C'est un gage, cela.

STRAUSS. – Soyez persuadé, monsieur le président, que ce geste a été apprécié à sa juste valeur en Araucanie. On a eu la sensation d'une ère nouvelle qui s'ouvre... On commence à respirer plus librement de l'autre côté de l'Amazone.

PANURGE. – Je veux que tous les peuples, à commencer par le vôtre et le mien, respirent à l'aise, et à pleins poumons. Bas les armes : la vie est belle ; plus de rancunes, plus d'animosités. Les deux grands peuples que nous avons l'honneur de représenter ne peuvent éternellement se regarder en frères ennemis.

La duchesse Enguerrande montre moins de faculté d'oubli et s'insurge quand l'ambassadeur fait valoir que la réconciliation « nous est, pour ainsi dire, imposée par les événements... ».

ENGUERRANDE. – Par les événements ? Dites par votre malice infernale.

PANURGE. – Voyons...

STRAUSS. – Le peuple araucan n'y entend point malice, madame. C'est, du monde, le peuple le moins malicieux. Si vous connaissiez la simplicité, la naïveté, la... « *gemütlichkeit* » de notre peuple araucan...

PANURGE. – Mais oui...

ENGUERRANDE. – Il faut que votre peuple soit en effet bien simple pour se laisser abuser de la sorte que nous savons par ceux qui le mènent.

Voilà qui ne laisse guère de doute ni quant à la nation visée, ni quant aux sentiments que la scène permet d'exprimer en 1935 à l'égard de « ceux qui mènent » le peuple allemand. Et l'on croira que ces

sentiments sont bien ceux de l'auteur, quand Panurge, avec ingénuité et de trop bonnes raisons, tente de faire excuser le mouvement d'humeur.

PANURGE. – Ma bonne amie... Cher monsieur Strauss, ma femme est un peu vive, mais elle a bon cœur... Son enfance s'écoula parmi les horreurs de la guerre... Son esprit en est resté impressionné. Il lui faut des coupables et des innocents... Affaire d'éducation. Tâchons de raisonner froidement, sagement, ma bonne amie... S'il y a des coupables, ce n'est ni vous, ni moi, ni M. Strauss... Ne nous jetons pas à la tête les péchés, les erreurs ou les crimes des fauteurs de la catastrophe... C'est aux aiguilleurs d'il y a dix ans qu'il faut imputer le déraillement... Nous n'y sommes pour rien...

Mais voici que l'envoyé, réaffirmant « très catégoriquement » la « volonté de paix » de son pays, durcit le propos. « Il me semble que toutes les négociations entre l'Utopie et l'Araucanie ont été, jusqu'ici, entachées d'un vice fondamental » : « la méfiance ». « On a toujours suspecté la loyauté de l'Araucanie. » « Très juste », s'exclame le bonhomme Panurge.

PANURGE. – L'ambassadeur a raison. C'est la méfiance qui empoisonne les relations de peuple à peuple. À quoi bon reprocher à un gouvernement du passé d'avoir été déloyal ? C'était leur nature, à ces gouvernements, d'être déloyaux. Machiavel était à la base de l'ancienne politique.

La duchesse a beau rappeler que « le passé, c'est l'expérience ». Panurge distingue les peuples des gouvernants. « Et les peuples, je les défie de trouver, dans leur commun passé de misère, l'ombre d'une raison de se méfier les uns des autres. » La voix de l'internationalisme se fait ainsi entendre, en contrepoint, entre méfiance et angélisme. Le discours du scepticisme découvre son envers de « raison » socialiste. « Nobles paroles », sans doute, convient l'ambassadeur, qui les rapportera. « Mais le peuple araucan est fier. »

PANURGE. – Tout peuple se doit de l'être.

STRAUSS. – Il ne forme qu'une seule famille : il souffre dans ceux de ses membres qui ont été séparés du tronc par un traité injuste...

PANURGE. – Ah ! ce traité !...

STRAUSS. – Ce traité barbare a amputé la mère patrie de trois millions de ses membres. Elle saigne, la mère patrie, elle saignera éternellement de cette amputation. C'est une blessure mortelle, une blessure qui crie vengeance au ciel.

Comparaison qui « n'est pas tout à fait exacte », se risque à protester Panurge, dont l'argument, assez soutenable, se coud d'une logique plaisante.

Il n'y a point eu d'amputation, à proprement parler. Une famille humaine peut se disloquer, doit se disloquer, c'est la loi naturelle, sans cesser d'être une famille. Les filles vont à droite, les garçons à gauche. Il y a des Araucans qui ont élu de nouvelles patries : il y en a dans toutes les parties du monde. À la suite de la guerre, il y en eut trois millions qui devinrent Utopiens. Le beau malheur pour un homme de devenir Utopien ! Je le suis bien devenu, moi, qui suis Français, et Parisien encore.

Strauss raisonne à son tour. « C'est au nom d'un nationalisme périmé que vous refusez de nous rendre nos provinces. » Les mots résonnent singulièrement dans la bouche allemande. « Droits imprescriptibles » : « L'Araucanie ne cessera jamais de les revendiquer ». La suite du dialogue prend un tour prophétique. Se met en place un dispositif de pur cynisme, que démonte Demasy, avant que l'Histoire ne le couvre d'un « lâche soulagement ». Le passage mérite aussi d'être reproduit.

PANURGE. – Mais alors... mais alors...

STRAUSS. – Qu'est-ce que cela vous coûte de nous rendre ces provinces ? Une paix durable est à ce prix ; songez-y bien : une paix éternelle.

PANURGE. – Je n'aurais pas pensé... J'aurais cru... Il faut que j'en réfère au Parlement... au peuple... Je ne puis... La chose est trop grave... En principe, évidemment, vous n'avez pas tort.

STRAUSS. – N'est-ce pas ?

PANURGE. – Mais il faudra préparer les esprits...

STRAUSS. – Effrayez-les ! Dites et laissez dire que l'Araucanie devient de jour en jour plus menaçante... Agitez l'épouvantail d'une nouvelle guerre... Nous n'y songeons nullement, remarquez-le bien. Mais à quoi bon vous cacher que nous sommes harcelés par une minorité agissante, puissante, et que cette minorité songe à une guerre de revanche?... Le meilleur moyen pour désarmer cette minorité et renforcer chez nous la démocratie et les jeunes institutions républicaines, vous l'avez bien compris, ce serait de nous rendre ces provinces, librement, volontairement... Voilà le meilleur calmant, le meilleur soporifique pour cette minorité...

À nouveau, on voit comment le discours du machiavélisme se mue, au fil de la réplique, en argument contraire, proposé à un public qu'on laisse dans l'incertitude de la meilleure politique à suivre, pour sauver la paix. Là est également le désarroi de l'écrivain.

Demasy, me paraît-il, use avec grande habileté de ces balancements discursifs où les mots du jour prennent des valeurs changeantes. Celui de « révolution » faisait alors l'objet d'un débat renouvelé par la parution d'un livre (aujourd'hui bien difficile à trouver) de l'inévitable Robert Poulet : *La Révolution est à droite*. Le populisme anti-intellectualiste qui forme le ciment de l'ouvrage fonde précisément la popularité et le pouvoir auxquels accède Panurge.

« Je me vante de mon ignorance. Instruction ne vaudra jamais raison. L'instruction étouffe le génie naturel de l'homme ; elle engendre la vanité, la suffisance, le désir de tyranniser²³. » « Je ne suis pas un homme très instruit » : « Tant mieux ! » s'écrie une voix dans la foule. Lors du conseil de cabinet, l'archevêque reconduit « toutes nos difficultés » à un vice moderne : « les débordements de la conscience individuelle », machinés par l'anticléricisme : « point de place pour la libre pensée, point de place pour la fantaisie philosophique ». « Fils égarés, tremblez ! » : « Car nous rouvrirons, s'il le faut, les cachots de l'Inquisition ! ».

LE GOUVERNEUR. – Tremblez, car nous n'hésiterons pas, si votre mauvaise volonté nous y oblige, à demander à des mesures de contrainte fiscale les sacrifices qui ne seraient pas librement consentis.

PANURGE. – Au secours !

LE SOUS-SECRÉTAIRE. – Nous réclamerons avec plus de sévérité que jamais l'impôt du sang.

PANURGE. – Miséricorde !

LE SOUS-SECRÉTAIRE. – Dix ans, vingt ans de présence dans les casernes ! Le travail forcé dans les usines militarisées.

PANURGE. – Ces abominations ne sont plus possibles ! Je rêve !

L'ARCHEVÊQUE. – Plus possibles !

LE SOUS-SECRÉTAIRE. – Plus possibles !

LE GOUVERNEUR. – Plus possibles !

PANURGE. – Le progrès...

L'ARCHEVÊQUE. – Le progrès !

LE SOUS-SECRÉTAIRE. – Le progrès !

LE GOUVERNEUR. – Le progrès !

PANURGE. – 1789... !

LE SOUS-SECRÉTAIRE. – Voilà le rêve !

LE GOUVERNEUR. – La chimère !

L'ARCHEVÊQUE. – La superstition !

À propos des « usines militarisées », pointons ici un article paru dans *Le Peuple* du 4 janvier 1935, qui confère toute sa résonance au passage. Le leader socialiste Pietro Nenni y discerne, « dans le fatras des lois et des initiatives que le fascisme a prises en 1934 », « deux qui doivent retenir tout particulièrement notre attention ».

Il s'agit d'un côté des décrets du mois de septembre qui, sous la formule bénigne d'assurer l'instruction pré- et post-militaire, ont, en fait, militarisé le pays et étendu la règle militaire à toute la

23/ P. 91. Dans sa critique de l'ouvrage de Poulet, parue dans *Le Peuple* du 24 novembre 1934, Louis Piérard souligne que l'auteur, « notre ennemi », au demeurant écrivain « de grand talent », « a vécu dans le peuple ». « Il a eu une existence très dure. Cet intellectuel, avant de passer par l'Université, a été tourneur en fer et ouvrier de ferme. »

nation. Il s'agit de l'autre côté de la mise en marche de la « grande machine » corporative. La militarisation du pays et le système corporatif forment un tout...

Dans un affrontement avec le dictateur Angelo, au début de l'acte II, Panurge souligne son accent italien²⁴. « Mes ancêtres, répond Angelo, sont d'origine italienne. L'italien devrait être la langue de tous les chefs d'État » — ou du moins, de toute nation qui veut être réellement « gouvernée », à la différence de la France. Pour diriger un pays, confirme le préfet qui assiste au débat, « il faut la barre entre les sourcils, ou quelque autre signe marquant domination, volonté, caractère... ». « Un dictateur n'est pas un philosophe, enchaîne Angelo. Cela me fatigue de penser ; ce n'est point là ma fonction. La pensée d'un dictateur, ce sont ses actes, c'est-à-dire des ordres. »

Le corporatisme fascisant et son appareil de propositions, telles qu'énoncées dans *La Révolution est à droite*, trouve parfois, peut-être, un écho discret dans *Panurge*. Selon Poulet, « le salariat doit être aboli comme injuste et inhumain », résume dans *Le Peuple* Louis Bertrand, historien du mouvement socialiste²⁵. Quand les trois conseillers d'Angelo accablent Panurge des mesures qu'ils comptent prendre pour enseigner à la population à « marcher droit », celui-ci répond d'abord au « diable de la banque » qu'il faut prendre l'argent « où il se trouve, dans la poche de ceux qui en ont ». « Hérésie », lui rétorque-t-on. « Le salaire est sacré », s'indigne Panurge. Quant au modèle de civilisation proposé par Poulet, il s'inspire, poursuit Louis Bertrand, de « celle qui existait entre le seizième et le dix-septième siècle », dans un « régime monarchiste de droit divin, où l'Église était maîtresse ». Demasy livre sans doute une autre clef de son questionnement politique quand il accuse :

L'Utopie se doit de déclarer la paix au monde. Il ne faut pas sourire, monsieur du Cardinal. Il y a eu un homme autrefois, que vous connaissez bien, mais que vous représentez mal, qui a dit : « Aimez-vous les uns les autres ! » C'est tout ce que j'ai retenu de sa doctrine. Aimez-vous les uns les autres ! Et c'est un vagabond de grand chemin qui a dit cela ! On l'aurait bien étonné si quelqu'un lui avait prédit que son Église un jour abriterait sous son manteau royal l'idole du nationalisme, et que le christianisme des pauvres deviendrait un jour le christianisme des banquiers.

24/ P. 98-100.

25/ « L'auteur du livre *La Révolution est à droite* est un anarchiste sans le savoir », *Le Peuple*, 17 déc. 1939. L. Bertrand est notamment l'auteur de la précieuse *Histoire de la démocratie et du socialisme en Belgique depuis 1830* (1907).

On a vu que, pour Louis Piérard dans *Le Peuple*, *Panurge* s'achevait sur la perspective d'une « monarchie vaguement constitutionnelle, avec un exécutif fort ». « C'est cette dernière formule qui finit par triompher dans la pièce. » Henri Soumagne, dans *Cassandre*, veut esquiver la question du sens politique de l'œuvre, voire de son engagement, et invoque l'auteur, qui « a pris la précaution de dire qu'il ne conclurait pas ». En effet, Demasy « a cru devoir s'expliquer avant le lever de rideau » : « Les hommes vivent souvent et ont souvent vécu au milieu de déformations grotesques de leur idéal : c'est ainsi que la politique nous a dotés d'une sorte de bestiaire idéologique que je me suis efforcé de montrer comme on montre à la foire des pantins qu'on abat à coups de boules. Je n'en veux ni à l'idéal, ni à la politique elle-même, ni Dieu merci ! à telle ou telle politique déterminée. Je crois que tous les principes peuvent être bons si les hommes qui les appliquent sont bons. »

On pourrait en rester à l'angélisme de la dernière phrase. Mais Soumagne livre une autre déclaration de l'auteur : « Et comme je disais à Demasy : Dénouement théâtral pour dénouement théâtral, que n'avez-vous adopté l'alliance tout aussi fantaisiste des deux factions extrêmes avec, pour emblème, la faucille, le marteau et la croix gammée ? – Cela ou autre chose, me dit-il. Que vienne la Révolution... que vienne Sylla... ou peut-être ce sauveur nietzschéen qui procéderait de Jules César et de Jésus-Christ... / Mais cette conversation se déroulait après le spectacle, vers les trois heures du matin. »

Tenons d'abord compte du fait que Henri Soumagne a pu infléchir la relation en fonction de ses propres idées ou préoccupations. Le chroniqueur fait entendre dans *Cassandre* la voix chrétienne de l'auteur de *L'autre Messie* (1923), où les discussions burlesques d'un groupe d'ivrognes tendent à prouver la nécessité consolatrice de la religion, en mêlant, comme dit fort bien Lucien Solvay, « la raillerie au pathétique, le blasphème à la prière, le romantisme au symbolisme, le nihilisme à une angoisse inquiète et profonde²⁶ ». La face obscure du « Christ sauveur » — du Christ-Roi — dont un Demasy quelque peu désabusé envisagerait la venue n'est malheureusement pas moins présente dans la réponse que lui prête Soumagne. Comment ne pas songer à l'homme providentiel que représentait Léon Degrelle ?

26/ Cité par C. Hanlet, *Les écrivains belges contemporains*, II, Liège, Dessain, 1946, p. 771.

À cela s'oppose, me semble-t-il, les nombreux passages qui revendiquent les droits de la raison, d'une nouvelle conception de l'individu. Encore un exemple : lorsque Panurge, avouant son amour à Enguerrande, confesse à l'aristocrate « un sang peu brave », celle-ci passe au vitriol l'image traditionnelle, obscurantiste, des rapports entre homme et femme.

Oui, je vois, l'on vous a dit que la femme se tournait d'instinct, comme le tournesol au soleil, vers l'homme de rapt, de bravoure, de violence. Nous-même, on nous a persuadées, les femmes, que nous étions la proie désignée des conquérants, que nous étions un sang d'esclave. Secouons cette vaine psychologie. Vous et moi, soyons libres, enfin. Brisons nos chaînes. Soyons égaux [...]. Ce duel des sexes, nous en a-t-on assez rebattu les oreilles ! Je vous dis que toute notre psychologie est à refaire²⁷...

Peut-être le peuple est-il « lâche ». Le mot émaille tout le texte. Le peuple et ceux qui parlent en son nom sont d'une insondable naïveté aussi. Ils croient les hommes « bons comme le bon pain », et qu'ils « s'aimeront comme de bons petits frères dès qu'auront disparu les fauteurs de discorde et les profiteurs de l'iniquité sociale ». « Vous verrez comme tout ira bien, prophétise Panurge, dès qu'il n'y aura plus ni exploiters, ni exploités²⁸. » Les masses demandent l'égalité, la « simplicité démocratique », mais « le peuple a toujours aimé que ses princes l'éblouissent ». « Le peuple n'a jamais aimé les rois chiches²⁹. » Il n'est que le nombre, attaque Enguerrande. « Le chiffre 1 vaut mieux qu'un million de zéros. » Mais le peuple, pour l'instant, dans l'urgence, est d'abord cette formidable revendication qui s'élève contre la guerre, contre l'idéal guerrier de ceux qu'incarne la comtesse. On peut lui reprocher sa « lâcheté ».

PANURGE. – Injurie-moi. Des fleuves, des montagnes, des abîmes nous séparent. Tu ne me connais pas. Tu te souviens de tes aïeux, aristocrate, et c'est pourquoi tu parles de fierté, de virilité. Tes yeux brillent ; regarde les miens, tu n'y verras rien que de vague, de triste et de domestique. Si loin que je remonte dans mon passé, je ne trouve rien qu'une ascendance morne de plébéiens. Il y a des fers de lance dans tes yeux et l'éclair des casques de tes aïeux terribles. Tu penses noble. Je pense peuple. Je ne sais pas commander. Je ne sais que meugler sans fin, avec des poumons de bronze : La paix ! la paix ! Tes provinces, ta fierté, ton sang, je m'en fous ! La paix ! Nous voulons posséder la terre en paix, manger en paix, fornicuer en paix, nous multiplier en paix, hors de crainte et de tremblement³⁰.

27/ P. 119-20.

28/ P. 113.

29/ P. 124-26.

30/ P. 133-34.

Resterait l'espoir d'un règlement diplomatique international, d'un sursaut de toutes les consciences ?

PANURGE. — Aujourd'hui, heureusement, il y a la Société des Nations.

ENGUERRANDE. — Ah ! Ah ! Ah !... La Société... Ah ! Ah ! Ah !

PANURGE. — Ne ris pas. Je te défends de rire... La plus noble conquête...

ENGUERRANDE. — La Société des Nations ! Ah ! Ah ! Ah !

PANURGE. — Ce que tu peux être exaspérante ! Ben quoi, nous en faisons partie de la Société des Nations !

ENGUERRANDE. — Et alors !

PANURGE. — Eh bien, nous lui soumettrons le cas. Elle n'est pas faite pour les chiens, la Société des Nations, ni pour les lapins de garenne !

ENGUERRANDE. — Elle a des gendarmes, la S.D.N. ?

PANURGE. — L'opinion publique, universelle...

ENGUERRANDE. — Crotte !

PANURGE. — Tu dis ?

ENGUERRANDE. — Je dis : Crotte !

PANURGE. — On t'a drôlement élevée !

On comprend que le peuple soit prêt à se donner au mélange impur de démocratie bourgeoise et de dictature droitière que symbolisent respectivement, à la fin de la pièce, Panurge, devenu président du Conseil, et le comte Angelo, « maître de la force armée », conseiller secret d'Enguerrande, proclamée reine. Il faut « sauver l'Utopie ». Cacchino représente la voie communiste, mais sous la caricature de la « petite crapule », de la « gouape » qui « sait y faire » avec les femmes, et commence par brutaliser Enguerrande. « Assez de baroufe et décanille en douceur », dit-il à Panurge. « Ton règne est fini. Silence. Ne beugle pas. Changement de régime. L'État, c'est moi. Moi, dis-je, et c'est assez³¹. » Sauver l'Utopie avec le communisme et « la Troisième Internationale » ? « Il la videra de sang, ton Utopie ; il lui fera une face pâle à son image ! » De l'autre côté, le comte Angelo emmène « vingt mille jeunes gens de bonnes familles » qui le suivent « avec des drapeaux et des cannes plombées » — « et qui marchaient au pas très militairement » lors de l'enterrement de ce « Rosario qu'une folle assassina ».

Enguerrande, acclamée reine, a choisi l'alliance avec le comte. Inquiétante confiance de Panurge, à propos de la solution communiste : « Je te le dis, la dictature vaut mieux, encore qu'elle ne vaille pas lourd. C'était un mal nécessaire — tu peux pleurer — puisqu'il fallait quelqu'un pour répondre au caporalisme de l'Est et

à l'impérialisme de ceux de l'Ouest. » On retrouve ici la crainte — ou du moins le scénario — d'une mainmise des Soviétiques sur l'Occident, portée à la scène dans *La Cavalière Elsa*.

« Tu peux pleurer » : le socialisme de la voie moyenne n'invite pas à l'exaltation. Panurge en incarne les compromis et l'attentisme au début du troisième acte, dans une discussion au téléphone avec Cacchino.

Voilà. J'ai à te dire qu'il faut que cette agitation cesse... que mon gouvernement est décidé à sévir... Tu m'entends?... À sévir contre les partis extrêmes... [...] Quoi?... Le désarmement?... Nous y arriverons progressivement... Il doit s'effectuer par échelons... Mais il faut absolument que le prolétariat fasse confiance au Gouvernement... Quoi? Un social-traître? Tu m'appelles un social-traître?... Je ne te permets pas... Je voudrais bien t'y voir... Ce serait du joli... Un gouvernement d'impuisants?... de vendus?... de bourgeois?... Moi, un bourgeois?... Parce que j'ai épousé ma femme à l'église?... Mais c'était une concession utile... Il faut attirer à nous la fraction démocratique chrétienne... et aussi toute cette jeunesse intellectuelle qui se réclame de saint Thomas d'Aquin³²...

« Sous Angelo, ajoute Enguerrande, il y avait cent mille sans-travail. Il y en a un million depuis que tu gouvernes. Cacchino et ses communistes tiennent le haut du pavé. [...] La fumée de ta pipe te cache les réalités. Tu n'as que des paroles là où il faudrait des actes. »

Le chemin de la démocratie bourgeoise paraît cependant le seul qui puisse « sauver l'Utopie », à condition d'une mobilisation en force contre la guerre. Est-ce dans cette perspective que Panurge est déclaré finalement maître du « discours public »? Comme le langage de l'homme politique, celui de l'auteur dramatique se doit en quelque sorte d'être double : pour faire jouer entre elles — dialectiquement — les positions antagonistes, dans une ligne de fuite qui ne peut que laisser le spectateur perplexe. Le cynisme des dernières répliques de *Panurge* sape en quelque sorte la crédibilité de la formule politique finale, quand le maître des armées s'adresse à Enguerrande — et peut-être, à travers elle, à l'ancien socialiste que fut Demasy :

ANGELO. — [...] Vous avez voulu comprendre, sympathiser. Vous voyez où cela conduit. Régner, c'est plus simple que cela. Le peuple et son bonheur? C'est de savoir qu'il y a quelqu'un qui gouverne.

ENGUERRANDE. — Vous ne pensez pas qu'il aspire?

ANGELO. – Qui l'en empêche ? Aspirer, respirer, conspirer, c'est la vie.

ENGUERRANDE. – Et pour nous ?

ANGELO. – Faire de la politique.

ENGUERRANDE. – Quoi encore ?

ANGELO. – Faire l'amour.

ENGUERRANDE. – Quoi encore ?

ANGELO. – Votre Majesté m'en demande trop. (*Il lui baise la main.*)

VOIX DU PEUPLE, *dehors*. – Vive Panurge !

Rideau.

À la fin de la scène avec le sous-secrétaire, le gouverneur et l'archevêque, Panurge s'écrie : « C'en est fait. Je suis mort. Je ne distingue plus ma droite de ma gauche³³. » Était-ce aussi, d'une certaine manière, le sentiment de Paul Demasy en 1935, devant le vide personnel de la perspective politique et le constat d'une impuissance généralisée ? « Cela ou autre chose »... Il ne donnera plus rien au théâtre, selon les bibliographies dont on dispose, après 1939.

Réflexion sur un double regard

Communication de M. Philippe JONES
à la séance mensuelle du 10 décembre 2005

« L'émotion, le message, les motifs d'un poème sont multiples et, s'il est "en avant" pour citer Rimbaud, ses motifs sont-ils aujourd'hui le fruit d'une volonté délibérée de l'auteur ou la conséquence de l'enchaînement du mouvement même, de l'impulsion, de la nécessité créatrice ? Nous avons quitté, je crois, en cette aube du troisième millénaire, les bases militaires des avant-gardes dûment instruites, chapitrées, qui, du symbolisme au surréalisme, du formalisme au lettrisme, et tous les autres ismes, ont scandé de manière vive les décennies du vingtième siècle, à la manière dont la mode se saisit d'une femme pour la mettre en valeur, par le drapé ou le décolleté, le pantalon ou le string. Les vêtements s'effeuillent, la femme demeure. La poésie aussi doit demeurer¹. »

Ce paragraphe entamait une communication que je fis en avril 2001. Je le crois encore pertinent. Et voici deux alexandrins en guise d'introduction :

Le mot partout assaille il n'est maître de rien
On ne dénonce au vif qu'une image profonde²

1/ Philippe Jones, « La motion poétique », communication faite à Dublin, Académie européenne de Poésie, avril 2001, in Philippe Roberts-Jones, *De l'espace aux reflets*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2004, p. 405.

2/ Philippe Jones, *Poésie 1944-2004. Œuvres littéraires I*, Paris-Bruxelles, La Différence-Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2005, p. 182.

Ces deux vers, séparés par quelques autres, je les ai retrouvés en relisant un texte de la fin des années septante. La vertu d'une anthologie est de la feuilleter et de laisser un poème ou un vers vous surprendre. Comment peut-on être surpris par ce que l'on a soi-même écrit ? Parce que heureusement la vertu de l'oubli existe. N'est-on pas déjà submergé par ce que la vie nous offre ?

J'avoue ne connaître par cœur aucun texte, poème ou nouvelle, conçus dans le passé. D'ailleurs ne publie-t-on pas pour se débarrasser de ce que l'on porte ? Il faut faire la récolte avant que les fruits ne deviennent blets ou trop secs, pour ne plus être encombré, mais devenir disponible et faire place à d'autres questionnements.

Le temps de laisser incuber et de formuler ce qui vous habite, ce temps peut être long ou bref selon la vitalité d'une réaction, son urgence, le choc ressenti, ou selon la germination et la formation d'une image mentale.

Le maître mot est prononcé : l'image, la vision de quelque chose. J'ai été surpris, surpris et enchanté, de lire le titre de certaines critiques. En voici trois : « tout tient dans le regard » dit Luc Norin dans *La Libre Belgique*, « l'expérience de l'œil » ajoute Jack Keguenne dans *Le Carnet et les Instants*, « l'art de voir et faire voir » semble conclure Pascale Haubruge dans *Le Soir*³.

Regard, œil, voir et faire voir, sont des moyens et des étapes qui, non seulement me plaisent, mais me paraissent justes. Le visuel est de tous les sens, pour moi, le plus important.

En 1944 à la Libération avant la fin de la guerre, je voulais m'engager dans l'aviation parce que ma vue était excellente, je fus versé dans l'Intelligence Service. C'était un autre regard, moins aigu peut-être, plus réfléchi. Pour en revenir au titre *Réflexion sur un double regard* le coup d'œil qui mobilise le réflexe de défense ou d'agression, essentiel au pilote de chasse, n'est pas celui que requiert l'écrivain. Il doit jouer avec le temps si l'autre n'a pas le temps de jouer !

Sans doute, y a-t-il le vers donné, mais son apparition peut venir d'une longue attente, la fulgurance d'un éclair n'est-elle pas le fruit de l'accumulation de masses nuageuses ? L'écriture automatique n'est possible qu'au départ de mots connus ou de sons existants ou possibles, et ne sert, à mon avis, que pour amorcer la pompe, celle du créateur ou, par ricochet, celle du lecteur. Mais l'automatisme

3/ *La Libre Belgique*, 21 sept. 2005 ; *Le Carnet et les Instants*, n° 139, 1^{er} oct.-30 nov. 2005 ; *Le Soir*, 28 oct. 2005.

est une chose en soi, qui mériterait de longs développements pour y joindre la notion d'enchaînement ou celle de rupture qui lui sont proches.

Revenons à « voir et faire voir » et avant tout, au « double regard », le regard en quelque sorte et son rebond. Le regard est un fait relativement simple : on voit, mais le regard sélectionne ce que l'on voit par affinité ou habitude et ce que l'on aperçoit par surprise et souvent avec rejet. L'affinité accueille, la surprise questionne. L'un et l'autre mettent en marche la mécanique d'une réflexion ; de la réflexion au sens premier et qui provoque l'extension de celui-ci jusqu'à la plénitude des sens. La chose vue se réfléchit au niveau mental et suscite l'éveil d'une image, en complément du réel, qui peut être à son tour créatrice d'imaginaire.

Je n'essaie pas de dire quelque chose, mais de « donner à voir » en quelque sorte. Il est certain que, à partir d'images réelles, composées, ou inventées, il faut les mettre en œuvre, de sorte qu'elles puissent fonctionner poétiquement. Et c'est là que le problème se pose. Il est, en fait, un problème de traduction, tout au moins en ce qui me concerne. Celui de mettre le visible au niveau du lisible. Cette traduction, qu'il faut concevoir comme une recreation, fait appel à la forme et aux accords sonores. Il s'agit ici évidemment des éléments d'un squelette sur lequel vient se greffer l'écrit.

La langue dans laquelle on s'exprime pose ses conditions puisque c'est à travers elle que la matière première se révèle. Le poème peut être en vers ou en prose. Il y a chaque fois de multiples variantes, vers régulier, libre, verset, etc., ou même l'utilisation de plusieurs formes à la fois selon le rythme, la couleur à donner au texte. L'approche est-elle dictée par le sens, par la mise en évidence de l'un ou l'autre élément, ou par une volonté de rupture ? Tout est possible et tout sera différent, car l'apparence du texte sur la feuille, tout comme son audition, peuvent en dépendre.

Le mot partout assaille il n'est maître de rien

un mannequin s'appuie nu
au revers de la nuit
cendre au matin marché désert
cette caresse fut
il n'est d'amour que de clarté

On ne dénonce au vif qu'une image profonde⁴

De forme, ce texte est classique dans ses composantes : un alexandrin, un blanc, un octosyllabe, un hexasyllabe, un octosyllabe, un hexasyllabe, un octosyllabe, un blanc, un alexandrin. Je ne vais pas expliquer ce que les vers veulent dire. C'est le métier éventuel des historiens de la littérature, des philologues ou du lecteur. Pour moi, ils correspondent à une vision de l'expression, se traduisant par des assonances dominées par l'usage de sons, ainsi la lettre m : mot, maître, mannequin, matin, marché, amour, image, etc. ; « maître de rien » implique la notion de mannequin ; la nuit, puis le matin, puis la clarté et la naissance d'une image profonde ; le déroulement est logique, les résonances sont *ad libitum*.

Ceci me paraît l'évidence, mais elle existe à posteriori, elle n'est sans doute qu'une lecture, il y en a d'autres. D'autant plus que si le texte peut être ainsi appréhendé, il n'est pas seul ; il se prolonge par quatre autres textes conçus sur des alternances de huit et six syllabes et cette suite, qui se nomme « paroles données » se termine sur un alexandrin : « Le texte monte au jour tous les souvenirs d'être⁵. »

Ces suites ou séries de poèmes — je m'en suis rendu compte — dominent l'anthologie et remontent à 1950 environ où on en retrouve l'origine, dans le recueil *Seul un arbre* (publié en 1953), sous le titre de *Dialogue d'un long hiver*.

Le terme dialogue est important puisque son principe est toujours présent un demi-siècle plus tard. Dialogue avec qui ? Avec quoi ? Avec l'autre, avec soi-même, avec le texte ? Deux écritures ? Très souvent. La notion de dialogue implique un autre point de vue, un autre angle, pas forcément une autre voix. Suite presque toujours de cinq textes, donc impaire 1-2-3-2-1.

La composition de l'anthologie rend plus présentes cette alternance et cette continuité. Si elle réduit sensiblement la respiration entre les textes d'une même suite qui, lors de leur parution en recueil, occupaient une page pour chaque texte, elle trouve dans leur enchaînement une unité plus évidente, chaque texte distinct par le ton ou le rythme, et affirmant ainsi l'éventuelle vertu de leur alternance.

Ainsi cette nouvelle publication m'a-t-elle offert une relecture de mes textes, oubliés depuis longtemps, du moins depuis leur première publication, et l'occasion, me semble-t-il, d'y trouver dans l'ensemble une unité de ton, de conception, de structure et, avouons-le, quelquefois de mieux se comprendre soi-même.

Peut-on parler de style ? Je ne sais, mais, je crois, d'une égalité d'écriture, d'une rigueur, d'une absence de cris, volontaire sans nul doute. Dès 1984 Simone Verdin, dans une étude critique, relevait les agencements formels souvent en miroir, où les blancs jouent le silence et ont un effet plastique qui détermine un rythme avec les lignes de texte. Il n'y a pas rupture pour autant avec l'héritage de la tradition. « Philippe Jones, dira Simone Verdin, garde leur somme de mémoire, qu'il ranime en jouant avec leurs allures, en déjouant leurs habitudes⁶. »

Le poème est une mise en forme de la respiration, on le sait. Qu'est-ce que l'écriture ? Un sujet d'étude, une profession, une passion, une nécessité ? Je choisirais ce dernier vocable, je ne suis ni philologue, ni historien de la littérature, pour répondre à la première option ; j'ai gagné ma vie en accomplissant d'autres tâches, voilà pour la seconde explication. Une passion ? Peut-être, mais pas au point d'abandonner d'autres obligations de la vie. Une nécessité donc car, lorsque les circonstances m'obligèrent d'abandonner l'écriture, son absence devint insoutenable.

Il y a d'ailleurs dans l'anthologie un trou de dix ans entre *Extrait d'un bloc-notes* (1958) et *Graver au vif* (1971). Pendant ces dix ans, je n'ai pas cessé de vivre. Je fus saisi par les mouvements et les accidents de l'existence : cabinet ministériel, direction et construction des musées, cours universitaires à préparer, ont mobilisé les heures, ont pris mon temps. Mieux mon temps s'est laissé perdre par ces occupations. Je n'avais plus le temps d'écrire. L'erreur de conception n'est pas ne pas avoir le temps, mais bien de ne pas prendre le temps. La preuve en est que je suis resté aux Musées pendant vingt-cinq ans ! Quelques ouvrages d'histoire de l'art furent également écrits ou conçus alors. Je ne les renie pas, mais j'y parlais des autres. C'est également l'anthologie qui m'a fait prendre conscience de l'ampleur du silence et, dès lors, du malaise existant.

Le retour à l'écriture fut le recueil intitulé *Graver au vif* avec en exergue cette phrase de Georges Braque « Découvrir une chose c'est la mettre à vif ». Ce sont des poèmes en prose, brefs dans l'ensemble, des notations, des transpositions du vécu, presque par moments des aphorismes. Puis toujours en 1971 *Jaillir saisir* fut mon entrée aux éditions du Cormier et à partir de *Être selon* (1973), l'écriture m'habite à nouveau de manière constante. *Image incendie mémoire*, ces trois substantifs qui servent de titre à un recueil publié en 1985 concrétisent bien le processus de la poésie pour moi, une

6/ Simone Verdin, « Les rythmes de Philippe Jones », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, sept.-oct. 1984, p. 55.

image naît et s'impose, un incendie se propage dans la mémoire. La nécessité a gagné et le plaisir est, depuis lors, présent. Poèmes, livres d'art, essais, enrichissent et fixent pour moi les étapes d'une vie courante et professionnelle.

Voilà le constat que je puis faire du volume I des *Œuvres littéraires* de Philippe Jones. Il y a un second volume qui se nomme *Fictions*⁷. J'ai pris la parole à cette tribune, il y a treize ans, pour expliquer cette nouvelle orientation⁸. Je ne reviendrai donc pas sur le sujet. J'étais alors au milieu du gué. Aujourd'hui, j'espère ne pas avoir traversé le fleuve, ce qui pourrait sous-entendre que je dessèche sur l'autre rive, mais il y a donc ce second livre. Lui aussi permet de mieux saisir un parcours, il s'étend sur une petite quinzaine d'années.

Ses sources sont évidemment plus lointaines, car ces fictions qui sont, elles aussi, le fruit d'images soit de l'enfance, soit du courant de la vie et qui secouent l'imaginaire, sont des instantanés qui prennent vie autrement que les poèmes. Non qu'ils s'en distinguent totalement, quelques nouvelles ou récits restant proches dans leurs tonalités. Toutes proportions gardées, pourrait-on évoquer ici la connexité qui existe chez Baudelaire entre *Le Spleen de Paris* et *Les Fleurs du mal*.

La différence ici ? La présence physique et déclarée d'un mouvement, l'existence d'une histoire, d'une anecdote, de faits qui cohabitent, car il ne s'agit pas d'une histoire classique avec un début, un milieu et une fin, mais la création ou l'évocation d'un événement, de quelque chose qui se passe en un lieu avec la notion du « d'où il vient » et du « où l'on va ». D'un mouvement donc. L'animation est fondamentale à la description, elle est la vie dans un moment donné et saisi.

L'agencement des faits narrés et des personnages ne peut répondre à aucun préalable narratif. C'est le fait ou la personne qui détermine une action brève ; celle-ci s'efforce de créer un milieu où ce qui se dit et se fait est plausible, où l'homme agit et réagit, pose un acte, écoute une réponse ou rencontre un point d'interrogation. Deux, trois, quatre pages, rarement plus peuvent suffire à tracer un bonheur, un drame dont l'ombre et la lumière ne doivent pas être pour autant décrites ou nommées mais dont la suggestion, par effet

7/ Philippe Jones, *Fictions 1991-2004. Œuvres littéraires II*, Paris, La Différence, 2005.

8/ Philippe Jones, « Les Rets de la Mazarine » (communication à la séance mensuelle du 12 juin 1993), *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, tome LXXI, n° 1-2, 1993, p. 94-104.

de nuances ou de comparaison, s'affirme mieux que par la précision de l'analyse. Suggérer m'a toujours semblé plus efficace à la vie et à son prolongement qu'une leçon d'anatomie.

Il y a dans chaque nouvelle, comme dans chaque poème, une vision traduite en langage. Lorsqu'il y a réussite, le langage a conquis la vision en l'explicitant et provoque, comme le caillou lancé à la surface de l'eau, les ricochets, les rebonds nécessaires pour suivre de l'œil le tracé qui le guide vers d'autres points d'eau, où il se ressource d'images nouvelles qui trouvent à leur tour une expression.

Les sujets traités sont de tous les jours, ce qui arrive à un homme ou une femme dans le quotidien, ce qui arrive ou ce que l'on espère, ce à quoi on rêve, ce que l'on croit qui arrive et que l'on imagine dans le domaine des relations, d'un voyage, de la sexualité, des fantasmes, des rencontres. Il y a toujours aussi la cristallisation de cet événement, sa prise de conscience, son effacement et l'éternelle question de ce qui va arriver, dans la réalité ou l'imaginaire, l'un engendrant l'autre.

Tout cela s'intègre dans l'aujourd'hui, mais en tentant d'éviter la description qui puisse trop fixer le sujet dans un temps et un lieu précis, en essayant de rendre un réel qui ne date pas trop, afin que la nouvelle puisse vivre sous le plus grand nombre de regards et que son fondement puisse lui assurer une chance de durée. Telle est l'impression recueillie à la relecture de ces textes, mais le jugement reste fragile vu la proximité temporelle de ces écrits. Certains se détachent cependant, tel *L'Intercesseur*, où aucun terme, je crois, ne rattache la narration à une quelconque temporalité⁹.

Est-ce encore une nouvelle ou un poème en prose ? Le déroulement pour moi en fait un récit. Mais il serait sans doute intéressant d'analyser ces proses en fonction de semblables rapprochements. Il faudrait pour cela une précise définition des genres. Est-elle encore possible aujourd'hui ? La question se pose, mais est-elle encore nécessaire ?

L'auteur se dirige intuitivement vers l'écriture qui convient s'il veut évoquer, raconter, défendre ou illustrer. Le ton diffère selon qu'il écrit un poème, un récit, un essai. Il y aura sans doute des interférences nuancées, l'écriture de toute manière identifiera l'auteur, du moins faut-il l'espérer.

Un poème, on l'a vu, se termine sur un alexandrin isolé : « Le texte monte au jour tous les souvenirs d'être », sans doute pourrait-il être complété par cet autre : « Le texte sous-entend tous les désirs enfouis. »

Il reste donc beaucoup à faire, je l'espère, mais sans vous promettre dans l'avenir un roman et une pièce de théâtre...

**Prix de l'Académie
en 2004**

Les lauréats

Prix Félix Denayer

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge pour l'ensemble de son œuvre ou pour une œuvre en particulier. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Georges-Henri Dumont et Roland Mortier.

Le lauréat :

Jean-Luc Outers, pour l'ensemble de son œuvre.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Remarqué dès la publication de son premier roman *L'Ordre du jour* (Gallimard), il a confirmé son talent dans *Corps de métier* (La Différence), *La Place du mort* (La Différence), *La Compagnie des eaux* (Actes Sud) et récemment *Le Bureau de l'heure* (Actes Sud). Dans ce dernier roman, il renoue avec deux thèmes de son premier ouvrage : une administration imaginaire mais proche de celle qu'il connaît et le Temps. Le Temps horizontal qui est réglé par nos montres et le Temps vertical qui est celui de la vie, des événements successifs qui, plus tard, remontent parfois à la surface.

Le style de Jean-Luc Outers, à la fois très personnel et rigoureux, est rendu jubilatoire par le recours à un humour assez rare dans notre littérature, proche du burlesque de Buster Keaton ou de Jacques Tati dont il avoue, du reste, avoir subi l'influence.

Prix Franz De Wever

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge âgé de moins de 40 ans pour un recueil de nouvelles. Le jury était composé de François Emmanuel, Roger Foulon et Philippe Jones.

Le lauréat :

Thomas Gunzig pour ses recueils de nouvelles *Royaumes* et *Take five* (Le Grand Miroir).

Extrait de l'argumentaire du jury :

On a dit de Thomas Gunzig, né en 1970, que la nouvelle était son territoire de prédilection, même si c'est avec son roman *Mort d'un parfait bilingue* (Au diable Vauvert), couronné par le prix Rossel en 2001 et réédité dans la collection « Folio », qu'il accéda à la notoriété. Mais sa pratique de la nouvelle, genre dans lequel il débuta en 1997 avec *Il y avait quelque chose dans le noir qu'on n'avait pas vu* (Julliard), est très particulière. Elle consiste, avec une énergie de style peu commune, à rendre compte de l'aspect cauchemardesque du monde contemporain avec une clairvoyance tranchante, un humour désespéré mais tonique, et une précision du trait renforcée par le caractère compact de la narration.

Prix Georges Lockem

Annuel. Destiné à un poète belge de moins de 25 ans. Le jury était composé de Roland Beyen, Yves Namur et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Régis Dangreaux pour son manuscrit intitulé : *Là où meurent des roses*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Ce prix est d'abord considéré comme un encouragement à poursuivre un travail d'écriture encore émergent. L'ensemble des poèmes de Régis Dangreaux nous autorise à penser que nous nous trouvons ici en présence d'un poète de qui nous pouvons espérer beaucoup.

Si l'on trouve dans ces poèmes quelques préciosités ou formulations archaïques, ils se révèlent chargé de sens et d'images fortes. L'auteur, qui doit avoir fréquenté Rilke, nous démontre déjà l'étendue de ses possibilités.

Prix Émile Polak

Biennal. Destiné à poète de moins de 35 ans. Le jury était composé de Jacques Crickillon, Marc Wilmet et Liliane Wouters.

Le lauréat :

Otto Ganz, pour son recueil *Leçons de souffle* (Le Taillis Pré).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Auteur peut-être plus connu comme romancier ou encore spécialiste de l'architecture funéraire, Otto Ganz, né à Louvain en 1970,

a publié plusieurs romans et, avec Werner Lambersy, *Ecce Homo* aux éditions Images d'Yvoires, en 2002.

Les *Leçons de souffle* sont en quelque sorte l'évocation d'un apprentissage de la vie, une « mise à plat » des choses et du monde. Ces leçons sont intimement liées aux souffrances et aux blessures des hommes. Cette poésie emprunte volontairement les formes épurées pour appréhender l'univers et cet ordre qui nous dépasse et nous saisit. Un poème qui accentue ainsi le mystère du monde tout en l'éclairant.

Prix Emmanuel Vossaert

Biennal. Destiné à l'auteur d'un ouvrage en prose ou en vers, et plus spécialement à un essai de caractère littéraire. Le jury était composé de Paul Delseemme, Claudine Gothot-Mersch et Philippe Jones.

Le lauréat :

Christophe Van Rossom pour ses essais sur Marcel Moreau et Jacques Crickillon parus aux éditions Luce Wilquin, dans la collection « L'œuvre en lumière ».

Extrait de l'argumentaire du jury :

Dans ses deux essais publiés dans une nouvelle collection, Christophe Van Rossom exerce un art de la critique déjà mûr qui se réfère aux plus incontestables modèles. Il pratique une lecture de l'empathie lucide. Van Rossom écrit sur ce qui le requiert entièrement, mais une fois acquise cette adhésion qui est le point de départ de sa démarche, il met en œuvre un appareil d'analyse où philosophie, psychanalyse, linguistique, et autres voies du savoir moins répertoriées contribuent à déployer les potentialités du texte et à en déceler les multiples dimensions. Il se nourrit des meilleurs guides, Starobinsky, Bonnefoy, surtout Blanchot, pour reconnaître aux œuvres qu'il aborde leurs exactes ambitions et leurs réels accomplissements.

Prix Sander Pierron

Biennal. Destiné à l'auteur belge d'un roman ou d'un recueil de récits. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Raymond Trousson et Guy Vaes.

Le lauréat :

Patrick Virelles pour son roman *Un puma feule au fond de ma mémoire* (Labor).

Extrait de l'argumentaire du jury :

En publiant son dernier livre, après *Peau de vélin* (prix NCR littéraire 1993), *Les Grilles du parc Monceau* et *Les Pigeons de Notre-Dame*, l'auteur se penche sur sa propre expérience de vie. *Un puma feule au fond de ma mémoire* est une recherche du temps jamais perdu, puisque le souvenir y veille, un souvenir que la fantaisie, la fantasmagorie de l'auteur enrichissent sans cesse, une langue fabuleusement inventive se mettant également de la partie, bien entendu. Vision tendre, cruelle, comique, tragique, d'une enfance et d'une adolescence, mais transposée par les pouvoirs de la perspective poétique, ce roman est une étape essentielle dans un parcours littéraire aussi personnel qu'exigeant.

Prix André Praga

Biennal. Destiné à l'auteur d'une œuvre théâtrale belge créée à la scène ou à la télévision. Le jury était composé de Jacques De Decker, Claire Lejeune et Georges Thinès.

Les lauréats :

Léonil McCormick et Jean-Pierre Gallet pour leur pièce *Et puis... Bastogne !*, déjà publiée par *La Libre Belgique*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Créée à Bastogne, sur les lieux mêmes de la bataille des Ardennes dont était commémoré le sixième anniversaire, *Et puis... Bastogne !* est une œuvre de circonstance qui a admirablement transcendé les limites du genre. La pièce, qui fut jouée par l'un de ses auteurs, Léonil McCormick, et son partenaire Didier Colfs, bouleversa l'assistance, comportant quelque 80 vétérans américains survivants de la bataille, qui avaient pu suivre la représentation grâce au surtitrage. Ils avaient été sensibles, comme tout le public, à la manière sobre et magistrale avec laquelle les auteurs avaient pu retracer un événement historique majeur à travers un jeune combattant qui serait un des derniers morts au champ d'honneur, et son père, émigré d'Allemagne devenu garagiste dans l'Ohio. Économie de moyens, humanité de l'approche, générosité de la vision : le prix André Praga salue une réussite peu commune dans l'écriture dramatique d'aujourd'hui.

Prix Robert Duterme

Quadriennal. Destiné à l'auteur d'un recueil de récits touchant au fantastique. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Daniel Droixhe et André Goosse.

Le lauréat :

Michel Rozenberg pour *Altérations* (Colibris).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Dix nouvelles composent *Altérations*. Toutes relèvent du fantastique traditionnel et ont pour cadre le quotidien le plus ordinaire, pour ne pas dire le plus trivial. Et toutes montrent que l'inadmissible peut surgir n'importe où et n'importe quand. À les lire, on songe un peu au Thomas Owen de *La Truie* et du *Rat Kavar*. C'est dire à quel point ces dix « altérations », écrites dans une langue sobre (et d'une remarquable simplicité), sont efficaces.