



Le Bulletin

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

Séance publique

Réception de Danielle Bajomée

et de Gérard de Cortanze

Daniel Droixhe – Danielle Bajomée –

Jean-Baptiste Baronian – Gérard de Cortanze

Communications

Jacques De Decker Ibsen chez les Belges – **Marc Wilmet**

Le complément direct objet de mes ressentiments – **Paul**

Delsemme Littérature et cinéma : Denis Marion – **Guy Vaes**

Le disciple de Shéhérazade – **Raymond Trousson** Une

mémorialiste oubliée : Victorine de Chastenay – **Jean-Baptiste**

Baronian Baudelaire et l'Académie française

Prix de l'Académie en 2005



Séance publique du 25 février 2006
Réception de Mme Danielle Bajomée
et de M. Gérard de Cortanze

Discours de M. Daniel Droixhe	9
Discours de Mme Danielle Bajomée	19
Discours de M. Jean-Baptiste Baronian	33
Discours de M. Gérard de Cortanze	43

Communications

Ibsen chez les Belges

Communication de M. Jacques De Decker à la séance mensuelle du 14 janvier 2006	61
---	----

Le complément direct objet de mes ressentiments

Communication de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 11 février 2006	77
---	----

Littérature et cinéma : Denis Marion

Communication de M. Paul Delsemme à la séance mensuelle du 11 mars 2006	95
--	----

Le disciple de Shéhérazade

Communication de M. Guy Vaes à la séance mensuelle du 8 avril 2006	117
---	-----

Une mémorialiste oubliée : Victorine de Chastenay

Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 11 mai 2006	125
--	-----

Baudelaire et l'Académie française

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian à la séance mensuelle du 10 juin 2006	141
---	-----

Prix de l'Académie en 2005

Lauréats	153
-----------------------	-----

**Réception de
M^{me} Danielle Bajomée
et de M. Gérard de Cortanze**

Séance publique du 25 février 2006

Réception de M^{me} Danielle Bajomée

Discours de M. Daniel Droixhe

Chère Danielle,

Il arrive que l'on côtoie régulièrement depuis plusieurs dizaines d'années une personne sans vraiment la connaître. Il n'y a pas de raison pour que la chose soit moins banale dans le cadre universitaire. Faire son portrait peut alors donner lieu à une prise de conscience, quelquefois amère, des surdités, des actes manqués, que révèle chez le portraitiste un tel voisinage. En d'autres termes, on se dit, en fonction du tempérament : « je n'aurais pas cru ça d'elle » ou « voilà quelque chose que j'aurais voulu faire à sa place, si j'en avais eu l'idée ou l'énergie ». À quoi servirait vraiment un discours de réception s'il ne révélait pas autant à celui qui l'écrit, éventuellement sur lui-même, qu'à ceux auxquels il est destiné.

Nous nous sommes croisés pour la première fois dans les couloirs de l'Université de Liège, place Cockerill, durant l'année académique 1964-1965. J'entrais en Philologie romane. Tu finissais tes études. L'époque paraît bien lointaine, presque abstraite, inimaginable. Le général de Gaulle présidait en France. Brejnev succédait à Khrouchtchev. On venait d'adopter aux USA la loi sur les droits civiques et Martin Luther King devenait prix Nobel de la Paix, Jean-Paul Sartre refusant celui de Littérature. La télévision était en noir et blanc. Enfin, si cela se conçoit, Eddy Merckx n'avait encore gagné ni Tour de France, ni Tour d'Italie, ni Milan-San Remo, ni même la Flèche wallonne.

L'époque, pourtant, frémissait sous un vent de décoiffante modernité. À l'Université de Liège, la nouvelle salle de lecture de la Bibliothèque générale allait bientôt s'orner des premières photos de

la lune prises par Ranger VII. Chomsky s'apprêtait à publier *Cartesian linguistics* et Foucault *Les mots et les choses*. Bob Dylan chantait *The times they are a-changing*. En décembre 1964, la Romane liégeoise accueillait un lexicologue français qui avait encore à faire connaître un prénom (tel était décidément le rituel académique, sur les bords de la Meuse). Paul Robert écrivait dans son journal quelques mois auparavant : « Je suis depuis le matin dans un état de surexcitation fébrile, lorsque vers sept heures du soir, j'atteins enfin l'article ZYMOTIQUE. D'une écriture précipitée, je jette sur une grande feuille de papier la phrase suivante : *Aujourd'hui, 28 juin 1964, j'ai terminé mon dictionnaire.* » En décembre, donc, après une conférence à Heidelberg, Paul Robert participait à Liège à un colloque sur *Problèmes et méthodes de la lexicographie française*.

La mise en ordre « dictionnairique » du monde contemporain ne faisait que confirmer le sentiment d'entrer dans une constellation culturelle où la langue, le langage était appelé à régir un « nouvel entendement » de la littérature, voire de son histoire et de celle des idées. Le début du *Degré zéro de l'écriture* avait indiqué le chemin. Il vaut la peine d'être remémoré : « On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque. Cela veut dire que la langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir : elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire. Elle enferme toute la création littéraire à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier. Elle est bien moins une provision de matériaux qu'un horizon, c'est-à-dire à la fois une limite et une station, en un mot l'étendue rassurante d'une économie. »

Retenons ici, comme emblématique de ton travail à venir, les mots de « verbe solitaire ». Ce « corps », cette « Nature » langagière dont Barthes soulignait la souveraine prégnance dévoilait cependant, dans un autre livre, une tout autre organisation que celle consignée par Paul Robert. La création littéraire y prenait les formes les plus fantastiques, les plus plastiques. *Les mots et les choses* s'ouvrait, on s'en souvient, par un texte de Borges citant « une certaine encyclopédie chinoise » où il est écrit que « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification », etc. Plutôt que l'ordonnancement apparent du *Robert de la langue française*, c'était le désordre ou la taxinomie différente des dispositifs conceptuels ou culturels qui appelait à

l'interrogation. Robbe-Grillet a désigné dans cet ébranlement d'une rationalité apparente du monde, dans la découverte de son disparate sous-jacent, le choc originaire ayant déterminé chez lui, avec le freudisme, l'engagement dans une nouvelle voie d'écriture. C'est à cette voie, sans cesse ramifiée en fonction de tes interrogations, de tes engagements, comme les « chemins qui bifurquent », que tu vas consacrer une grande partie de ton activité intellectuelle.

Originaire de Stavelot, tu as fait tes humanités en Allemagne, à Rösrath, où ton père — sous-officier antimilitariste et, qui est pis, saxophoniste — était en garnison. Un grand journal de province a transformé cette partie de ton existence en vie de château, au milieu des cygnes. On sait ce que peut être le quotidien dans ce type de casernement. Ta voie d'évasion fut la lecture : lecture des feuillets de *Confidences* ou de *Nous Deux*, autant que celle de Proust, confies-tu ingénument au même journal.

Tu préparais donc, pendant l'hiver 64-65, ton mémoire de licence en Philologie romane sur Jules Laforgue. De ces années d'étudiante, tu retiens surtout, m'as-tu écrit, plus que la formation même, « les rencontres », « la découverte du vrai cinéma, du syndicalisme étudiant, du théâtre amateur, etc. (amours et amitiés nouées dans l'intensité) ». Tu lisais, dit la gazette, *Le Capital* avec Jean Gol. Décidément, l'époque nous semble bien éloignée, et bien exotique la solitude marxiste du coureur de fond.

André Vandegans remarqua ton travail de licence et, comme tu l'as raconté, t'engagea aussitôt dans son Service d'Histoire de la littérature française. Avec une fantaisie distributionnelle qui faisait son charme, il t'assigna donc le champ du nouveau roman. Fantaisie mais aussi vif souci de l'actualité et de l'avant-garde en matière de critique. Je veux aussi rendre hommage à André Vandegans, qui régnait alors sur une équipe d'assistants nous entretenant de la sociologie de l'institution littéraire au dix-septième siècle (avec Claudette Delhez), de la sémiologie des Lumières (avec Pol Gossiaux), de l'incorrection politique et stylistique du cas « Céline » (avec Danielle Latin). Tout près de là, dans le service d'analyse textuelle, Claudine Gothot construisait sa lecture de *Madame Bovary*.

De 1966 à 1968, tu étudies pendant sept mois les archives des Éditions de Minuit, tout en suivant des cours à l'École Pratique des Hautes Études. Jérôme Lindon t'avait cédé le bureau de Beckett. Celui-ci, qui y venait rarement, t'y a surpris une fois. Son regard d'aigle ne t'a guère laissé que le temps de bredouiller quelques mots de confusion. À partir de 1970, tu participes à tous les grands colloques relatifs au nouveau roman, particulièrement à ceux de

Cerisy. Tu y discutes l'œuvre de Robbe-Grillet (dont tu n'apprécies guère la compagnie), de Butor, de Duras et de celui auquel tu voudrais aujourd'hui consacrer le temps, parfois serré, que te laisseront tes fonctions académiques : Claude Simon. Ton travail critique, dès lors, va se démultiplier et embrasser son aire de départ de manière étourdissante : huit livres, quarante articles, près de soixante participations à des colloques, dont vingt-cinq réunions à l'étranger. Je me trouve ici quelque peu dans la situation du Winckler de Georges Perec, dans *La Vie mode d'emploi*, quand un personnage se trouve en peine de trouver un classement devant les étiquettes d'hôtel que lui envoie un ami. Tu intervies dans des réunions scientifiques à Genève, Stuttgart, Toronto, Montréal, Pavie, Amiens, Nancy, Dakar et — sur les pas de Marguerite Duras — Madras.

Mais enseigner, organiser, diriger exigent encore d'autres qualités. Tu deviens en 1981 vice-présidente de la Section de Philologie romane de l'Université de Liège. Une autre aventure te requiert ensuite : la création du Département d'information et communication. Tu y regroupes des forces vives que tentaient des terrains inconnus, et qui ne tenaient pas toujours leur juste place dans l'institution académique. Tu défends aujourd'hui avec bec et ongles ces explorateurs que distinguent à présent des publications prestigieuses, notamment dans le domaine de l'anthropologie.

Délaissant un moment tes entreprises académiques, il faut venir à cette part plus intime, plus secrète, d'activité que constitue chez toi l'écriture. Claire Lejeune, qui te connaît mieux que quiconque, m'a dit admirer, dans ta personnalité, la faculté de retour sur toi-même, voire d'isolement, de retraite. Marguerite Duras confiait, peu avant sa mort : « Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. » Tu as voulu explorer cette solitude et il en est résulté un livre classique : *Duras ou la douleur*, publié en 1989 et réédité il y a peu. La revue *Esprit* a écrit que l'essai ouvrait « la perspective la plus profonde » sur l'œuvre de l'écrivaine. L'accueil réservé à ton ouvrage a mis d'abord en évidence, au seuil d'une interrogation philosophique ou tragique, la modestie d'une soumission au texte et à l'auteure. Que tu le veuilles ou non, je crois reconnaître là l'effet d'un des enseignements spécifiques de ce qu'on a appelé l'« École liégeoise », doctrine appliquée avec la plus grande ferveur au nom du principe : « le texte, rien que le texte ». Françoise Gaillard a du reste souligné chez toi une mise à distance du « mimétisme scriptural » exprimant une « empathie louche avec l'auteur ». Elle a aussi salué ton indépendance à l'égard des « lieux communs de l'avant-garde

textualiste » et de « l'avant-gardisme féministe, les deux se rejoignant souvent dans leur commune sacralisation ou mythologisation de l'écriture ». Ainsi, ta lecture évite tout « durcissement conceptuel » et s'offre comme pur plaisir du texte, et plaisir d'écrire sur le texte. On a évoqué « la facture si personnelle » de ton *Duras*, « quand affleurent, dans des formules qui imposent la pertinence du propos, une sensibilité extrême au texte littéraire et une écriture dont l'élégance n'est pas de convention¹ ».

Plaisir du texte et douleur, impossibilité de dire. Beckett encore : « nommer, non, rien n'est nommable ; dire, non, rien n'est dicible ». Et pourtant, « il n'y a que ça ». « Il faut continuer. » Barthes, Lacan et Blanchot, qui t'ont inspirée, avaient mis en évidence le drame d'une parole qui semble faite pour dire la fatale dissociation de l'être et de la conscience, c'est-à-dire de l'être lui-même. Tu as poursuivi sur cette voie en enracinant la douleur de Duras dans le déchirement de l'unité, la séparation du sexe indifférencié, l'« insoutenable horreur » de l'arrachement à soi-même et à l'autre. Sans doute fallait-il qu'un autre courant moderne te pousse dans une nouvelle direction d'analyse et d'engagement. Tu rappelles comment Rita Lejeune — qui ne fut jamais de cette académie — répétait : « Quand c'est une étudiante qui flanche, il faut être doublement secourable. » La générosité de notre ancienne professeure de littérature médiévale allait bien au-delà de la « barrière des sexes ». Elle nous disait : « Dans la vie, il faut se montrer un peu trop bon pour être certain de l'être assez. »

Tu n'avais donc besoin d'aucun entraînement contemporain pour t'engager dans le courant résolument féministe et pour « aller au plus dur » — comme te l'a écrit Cécile Talamon, lectrice chez Colin — « au plus dur » de la confrontation intellectuelle des genres. Tu as beaucoup travaillé avec notre consœur Claire Lejeune à « Penser le féminin », titre d'un numéro spécial des *Cahiers internationaux de symbolisme*. Tu es à l'origine de la fondation du FERULG, c'est-à-dire le groupe Femmes, Recherches de l'Université de Liège (des collègues liégeois masculins auraient préféré le sigle FLEUR, plus cratylien et conforme à la poésie des sonorités). Tu as obtenu pour Françoise Collin, fondatrice des *Cahiers du Groupe de recherche et d'information féministes*, l'attribution du prix Francqui au titre belge pour 2004-2005.

¹/ Bernard Alazet, « Compte rendu de *Duras ou la douleur* », *Revue des sciences humaines* 219, 1990.

Est-ce jouer sur les mots que de dire que ta conception du principe féminin le définit, à la manière de Françoise Collin, comme « ce qui est originairement et irrémédiablement autre sans référence préalable à un même, ce qui s'est toujours dérobé à la maîtrise », ce qui échappe irréductiblement à tout « procédé dialectique visant l'identité » ? Certaines voudraient ériger le principe en paradigme du « Tout Autre » ou du « pur Dehors ». De là, dans tes travaux et ceux de tes amies et amis, « une prise en compte de tous les groupes opprimés dans notre société (femmes, noirs, homosexuels...) ».

Chemin faisant, carrière faisant, tu n'as pas oublié ton expérience du syndicalisme étudiant. Le militantisme, tu l'as aussi appliqué à l'action culturelle et à la vulgarisation au service des lettres françaises, du cinéma. Dès 1967, et déjà au Théâtre-Poème, auquel te lie une indéfectible fidélité, tu t'interrogeais sur « l'enseignement de la littérature » aux côtés d'un jeune agitateur culturel nommé Jacques De Decker. Mais est-ce à moi, si peu présent dans le paysage bruxellois, de rappeler aux habitués des réunions de Monique Dorsel que tu les entretins de Jacques Sojcher, de Maurice Nadeau, du Borain Marcel Moreau, de Dominique Rolin, de Jean-Pierre Verheggen, de Henry Bauchau — toute la phalange ? Est-ce à moi de te présenter à tes consœurs et confrères, quand on lit dans ta biographie qu'il y a près de vingt ans, tu siégeais aux côtés de Pierre Mertens, Gérard de Cortanze, Françoise Mallet-Joris dans le jury du prix Amnesty International Littérature. De Françoise Mallet-Joris, tu as préfacé les *Trois âges de la nuit* réédités chez Labor. Le nom de Pierre Mertens revient trop souvent pour que je ne m'y attarde quelques instants.

Les convergences entre toi et lui sont évidentes. La solitude de l'écrivain qu'exprimait Duras entre en scène dès le début de l'ouvrage encyclopédique que tu as consacré à *l'arpenteur* des lettres françaises de Belgique. Mertens dit : « Je crois qu'il n'y a d'écrivain que fidèle et traître en même temps à sa course. L'écrivain est à la fois celui qui préfère la littérature à tout, et pourtant, pour lui donner vie, il est constamment obligé de la " trahir ", dans le meilleur sens du terme », c'est-à-dire par l'action dans le champ social. C'est cette carrière éclatée que reconstruit ton livre, kaléidoscope à la confection duquel tu as invité des créateurs comme Michèle Fabien, notre ancienne condisciple, Jean-Pierre Verheggen, Vassilis Vassilikos (auteur du roman dont a été tiré le film *Z*), Julio Cortázar, André Delvaux. Ces fastes de l'amitié escamoteraient trop facilement le noyau sombre d'une œuvre que tu caractérises, de manière également très durassienne, par le sentiment du « désastre au cœur de l'être », par une sorte de nostalgie originelle dont Jacques-Gérard Linze a dit qu'elle « semble

préexister à son possible objet», « dans l'univers de Mertens² ». Voilà donc ton regard refaçonnant une œuvre complexe sous le signe d'un « péché originel », tandis qu'une voie peu royale de « salut » résiderait dans la pratique d'une « esthétique et éthique de l'impureté essentielle ». On n'en a pas non plus fini avec cette eschatologie.

Je ne voudrais pas passer sous silence, dans « le champ social » évoqué par Mertens, ton entreprise d'éducation du public à tes auteurs préférés. On ne peut qu'être impressionné par la diversité des lieux où tu as exercé ce militantisme littéraire : Palais et Galerie des Beaux-Arts de Bruxelles, Université du Travail à Charleroi, Maison de la Culture d'Arlon, Théâtre de l'Étuve et Palais des Congrès de Liège, etc., etc. Il n'est pas, dans cette dernière ville, jusqu'aux Dames de l'Instruction chrétienne que tu n'aies voulu convertir à la lecture de l'auteur de la *Vie et mort pornographiques de Madame Mao*. Elles ne t'en ont apparemment pas tenu rigueur, puisqu'elles t'ont réinvitée pour leur parler de « Littérature et droits de l'homme ». Il est vrai qu'à Liège, comme dirait Bourdieu, l'instance religieuse et mondaine de légitimation culturelle a toujours eu les idées larges, depuis les princes-évêques.

Françoise Gaillard parlait à propos de ton livre sur Duras du malheur de l'homme comme « être-séparé ». Duras en a exprimé une des facettes, propre à celui qui écrit : « Ici, on se sent séparé du travail manuel. Mais contre ça, contre ce sentiment auquel il faut s'adapter, s'habituer, rien n'y fera jamais. Ce qui dominera toujours, et ça nous fait pleurer, c'est l'enfer et l'injustice du monde du travail. L'enfer des usines, les exactions du mépris, de l'injustice du patronat, de son horreur, de l'horreur du régime capitaliste, de tout le malheur qui en découle, du droit des riches à disposer du prolétariat et d'en faire la raison même de son échec et jamais de sa réussite. (...) C'est ça l'injustice majeure du temps, de tous les temps : et si on ne pleure pas là-dessus une seule fois dans sa vie on ne pleure sur rien. Et ne pleurer jamais c'est ne pas vivre. »

Je n'oserais pas, chère consœur, t'imputer par projection indiscreète les idées de Duras que je viens d'énoncer. Il suffit de mentionner le militantisme mondialiste que tu exerces depuis quelques années, notamment en direction de l'Afrique. Tu as enseigné aux étudiants de l'Université Cheikh Anta Diop, à Dakar, et à l'Université de Sfax en Tunisie — qui garde le cher souvenir de Percec. Tu as fondé à l'Université d'El Jadida, au Maroc, le Groupe de Recherches sur l'Interculturalité. Mais je préfère insister sur ton action pour faire

^{2/} « Mertens, mode d'emploi », *Revue générale*, mars 1991, p. 25-29.

connaître la littérature africaine féministe et particulièrement Aminata Sow Fall, grande intellectuelle sénégalaise, fondatrice de la maison d'édition Khoudia, membre du Bureau africain pour la Défense des Libertés de l'Écrivain. Que de résonances, dans l'œuvre de cette écrivaine, avec la situation belge ! Son roman *Douceur du bercail* (1998) traite de la rétention arbitraire et des humiliations infligées aux Africains arrêtés aux frontières. L'amertume d'un nouvel apartheid fera place, dans ce roman, à l'horizon d'une reconquête volontariste de la terre natale. Cette Afrique que tu aimes, Danielle, nous offrirait-elle par ailleurs un modèle de courage ? Dans *Festins de détresse*, paru l'année dernière, Aminata Sow Fall oppose aux fallacieuses perspectives de redressement offertes par « l'aide au développement » le nécessaire sursaut économique et moral, voire spirituel, de celui qui sait ne plus devoir compter que sur soi-même, dans un monde « en proie aux absurdités que provoquent les changements économiques et sociaux, trop rapides pour le temps d'une vie humaine » (quatrième de couverture).

Ton activité de critique de cinéma va dans le même sens. Tu as présenté au public liégeois des films comme *Afriques* de Raymond Depardon, qui traite également de la difficulté de parler de la douleur, devant le tableau d'un continent préservant au milieu des violences et des échecs la chaleur de la générosité, de la gaieté. Duras, toujours Duras ! Coupant court à tes activités à Wallonie-Image-Production ou au Groupe de Travail Médias de la RTBF, je détache ton article de 1999 intitulé « L'humaine et tendre boue », à propos de *La Promesse* des frères Dardenne³. Te voilà aux prises avec le quart-monde sérésien, cette société où « l'idée de destin », remplacée par « l'injustice économique », a « perdu tout sens » dans une « dégradation absolue de toute pensée communautaire », dans le scepticisme politique. Et nous revoilà devant le problème de la douleur : une détresse que Luc Dardenne, dans *Au dos de nos images*, refuse de traiter par « l'esthétisme victimaire », par « le consensus de l'éthique de la pitié », bref, par le *lèyîz-m'plorisme*⁴. Partageras-tu avec les frères Dardenne l'idée qu'une partie du « salut » réside dans ce que tu appelles « une forme d'assomption de soi-même », telle que celle reconquise par le personnage principal de la *Promesse* ? Les Dardenne citent volontiers : « Dieu est mort. » Y ajoutera-t-on : « La Wallonie aussi » ? On aimerait te voir arbitrer

³/ *Revue belge de cinéma*, mars 1997, p. 83-88.

⁴/ P. 36-37.

un débat entre cette vision chrétienne⁵ et celle d'un Ken Loach, au nom d'une internationale de la résistance qui lie aussi l'Africain à ceux que l'abbé Raynal nommait au dix-huitième siècle « les nègres de l'Europe ». Marcel Moreau a justement parlé des « boursoufflements de moricaud rossé » qu'offre l'image de son Borinage minier, où l'« on ne peut », dit-il, « vivre aussi longtemps de fouille et de houille sans se retrouver à l'heure de la remontée finale, le teint terreux, la peau ridée, l'œil funèbre ».

Marguerite Yourcenar a écrit : « Les périodes d'ombre sont très importantes pour moi dans un personnage⁶. » Tu m'as expliqué dans quelles circonstances tu avais été amenée à t'occuper intensivement de Georges Simenon, dont tu diriges le Centre créé par Maurice Piron. Ton livre sur *Simenon : une légende du XX^e siècle*, a peut-être été celui qui a le plus travaillé aux célébrations de l'année 2003. Tu as même écrit le livret du programme de l'opéra *Simenon et Joséphine* à l'Opéra Royal de Wallonie, en septembre 2003. À tout péché miséricorde.

D'autant que tu n'avais pas la part belle, avec le marathonien de l'amour et des femmes. Disons même que tu l'as échappé belle. Dans une utopie de république liégeoise platonicienne où les vedettes culturelles feraient la loi et les carrières, la tienne eût été quelque peu menacée. Je n'en veux pour indice que ce bien vieil article du jeune Sim détaché par Jacques Lemaire⁷. Simenon écrivait en 1922 dans sa rubrique *Causons*⁸ : « J'ai lu quelque part que des cours étaient institués qui prépareront les jeunes filles à entrer à l'université. Et pour le principe j'ai applaudi, car il est ridicule de croire que la supériorité de l'homme consiste dans la digestion du latin et du grec. / Mais après avoir applaudi, j'ai plaint les jeunes filles qui, dans quelques années, seront docteurs ès philo-

⁵/ Voir aussi la description de la société wallonne comme paradigme de « l'indétermination », où « plus rien n'est pur, n'appartient à un seul héritage particulier, n'est vierge d'une rencontre qui (ne) l'ait batardisé » (p. 55).

⁶/ Marguerite Yourcenar. *Les grands entetiens de Bernard Pivot*, Paris Gallimard/INA, 2003.

⁷/ Une citation intégrale lui donne une portée que le Rouletabille liégeois eût sans doute désavouée bien qu'il faille lui reconnaître une manière bien à lui d'assumer ses idées de jadis et naguère, par exemple quand il s'inscrit au club des Amis de Brasillach, parmi lesquels son nom figure toujours.

⁸/ Jacques-Charles Lemaire, *Simenon jeune journaliste. Un « anarchiste » conforme*, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 220.

sophie et lettres, docteurs en droit ou en philologie latine ! / Le monde des docteurs ès toutes sortes de choses est déjà passablement grouillant. On s'y écrase les orteils et on n'y mange pas souvent à sa faim. L'arrivée des dames n'y changera rien, ou plutôt restreindra encore un peu la place. (...) / Sans doute les dames feront-elles aussi concurrence au licencié en philosophie et lettres qui copie des pensums et conjugue des verbes latins à cinq sous la grande page pour les élèves du collège ! / Bref, la bohème intellectuelle s'enrichira. Elle ne manque déjà pas de membres. Les temps sont proches où tout le monde, hommes et femmes, parlera latin, grec, discutera la philologie germanique et fera de savantes exégèses pour des thèses aussi superbes qu'improductives. »

Vous n'en voulez pas davantage, Mesdames, Messieurs, vous en avez assez ? Terminons-en avec Simenon, qui conclut : « Sans doute alors les servantes seront-elles un peu plus rares qu'aujourd'hui, et les hommes qui savent se servir de leurs bras exigeront-ils des salaires plus copieux ! Il ne coûtera rien de faire enseigner à ses enfants les mathématiques, jusqu'à Einstein, inclus. Mais on se ruinera pour s'offrir — *s'offrir* — une bonniche de quinze ans ou une femme en journée. »

Chère Danielle, continue à nous donner, et aux avocates, dames, bonniches et femmes à journée, l'envie de lire les auteurs auxquels tu as donné une grande partie de ta vie.

Réception de M^{me} Danielle Bajomée

Discours de M^{me} Danielle Bajomée

Chères Consœurs, chers Confrères,

Au seuil de ce moment d'adoubement qui m'impressionne, je voudrais remercier celles et ceux qui m'ont fait la confiance de m'élire au siège d'André Vandegans. Je voudrais aussi avoir une pensée de grande affection pour Claire Lejeune, retenue à Mons par une interminable convalescence, et qui, je le sais, est auprès de nous en ce moment.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Il m'a été demandé de rappeler le souvenir de celui qui occupa ce siège avant moi : on comprendra que je ne puis, pour ce faire, épouser totalement les codes du discours académique : il y aurait là trop d'artifice.

S'il est malaisé, en effet, d'évoquer les êtres que l'on n'a pas croisés, il est plus redoutable encore de portraiturer quelqu'un dont on fut proche. J'ai bien connu André Vandegans, puisque j'eus la chance de le côtoyer pendant vingt ans, d'abord comme assistante, dans son service d'Histoire de la littérature française des dix-neuvième et vingtième siècles à l'Université de Liège, puis comme chef de travaux. Pour parler ici de celui qui fut mon « patron », il me faudra remonter le fil de mes nostalgies, retourner aux archives de ma mémoire profonde. M'abandonner en toute une dérive d'associations remontées de mon propre vécu. Non sans vous faire part de mon *terrible* sentiment d'écrasement à être ici pour vous parler de *lui*.

Lui, sans doute le plus français des professeurs belges, était l'élégance même, intérieure comme extérieure : de pensée, de stature, et jusque dans sa façon de se mouvoir. Je m'en souviens, avec l'émotion de ce qui vous marque, c'était une personnalité atypique, extravertie en apparence, si proprement aristocratique qu'il semblait régner, comme à son insu, dans le détachement : s'il se montrait d'une impitoyable justesse avec ses étudiants ou ses collaborateurs, s'il manifestait une exigence parfois difficile à satisfaire, c'était au nom d'une totale intégrité intellectuelle, vécue comme une nécessité intérieure.

Comment évoquer son charisme, sinon par ce qu'un bulletin d'étudiant avait — avec une certaine grandiloquence — imprimé à son arrivée dans la cité ardente : « un nouveau soleil se lève sur Liège » ?

Légereté, vivacité, faconde, rapidité, telles étaient les qualités de sa parole. Théâtraux parfois, toujours légèrement ironiques, ses propos, comme ses enseignements, en faisaient un homme délicieux qu'on ne se lassait pas d'écouter. Sérieux cependant jusqu'à l'obstination, il parlait rarement du haut d'un savoir surplombant et aimait opposer à la lourdeur des pédants son apparente désinvolture. Il supportait mal la négligence dans les manières, moins encore l'incuosité. C'était sans doute un inquiet dont l'anxiété était occultée pas le bien-dire, le bien-phraser, le bien-parler, par une affabilité profonde et une amabilité courtoise, qui ne pouvaient se confondre avec de l'indifférence.

Nous l'avions surnommé « le bijoutier de l'histoire littéraire », tant il nous imposait (et s'imposait) ses minuties, ses scrupules, son érudition savante, que d'aucuns qualifiaient de maniaque. Il avait fait des études de Philologie romane à l'Université de Bruxelles, poursuivies partiellement par ses propres moyens, l'institution ayant fermé ses portes en novembre 1941 pour ne pas se soumettre à des injonctions de l'occupant. Le jeune André Vandegans, nommé ensuite Secrétaire du Rectorat, puis chef du service d'Information et de Communication de l'Université de Bruxelles, entreprenait une thèse de doctorat intitulée *Anatole France, les années de formation* (qu'il soutiendra en mars 1952). Il avait, en 1949, commencé à enseigner le français et la morale à l'Athénée Robert Catteau de la ville de Bruxelles. Après avoir pris part à la création de l'Université officielle du Congo belge et du Ruanda-Urundi, à Élisabethville (future Lumumbashi), où il occupa, de 1956 à 1963, la Chaire de Langue et de Littérature françaises, André Vandegans fut nommé, dès 1963, chargé de cours et bientôt professeur ordinaire (1965) et titulaire de la Chaire d'Histoire de la littérature française à l'Université de Liège.

Il était à peine arrivé dans la cité mosane que la réputation sulfureuse et flatteuse de son ouvrage consacré à Malraux le muait en une figure considérable. Avec lui, la modernité entraînait avec un éclat tout particulier à l'Université, et l'installation de ce collecteur infatigable, doublé d'un enseignant au magnétisme impressionnant qui pénétrait, sans trop le savoir peut-être, dans le temple de l'analyse textuelle, eut quelque chose de sismique. Il voulut rapidement s'entourer de chercheurs auxquels il imprima une direction intellectuelle, et auxquels il insuffla un réel esprit d'ouverture : j'eus l'honneur d'en faire partie, mais il est utile de citer ici celles et ceux qui composèrent à certains moments cette équipe : Claudette Delhez-Sarlet, Pol-Pierre Gossiaux, René Godenne, Michèle Fabien et Danièle Latin.

Dans le fief de Servais Etienne, le jeune professeur de 42 ans touchait à l'hégémonie d'une conception fermée de l'œuvre littéraire. Nous en étions heureux, car non seulement il destituait l'analyse interne de son privilège, mais il restituait à l'histoire littéraire toute sa puissance. Il la réinscrivait dans l'ordre d'une légitimité théorique comme en témoigna le Colloque Sainte-Beuve, organisé sous sa direction, en 1969. Sans doute certains collègues exercèrent-ils une résistance de manière sourde et souterraine, mais André Vandegans semblait n'y prendre garde, soucieux seulement de contribuer à cette renaissance. Il travaillait. Inlassablement, il travaillait. Il poursuivait son itinéraire d'enquêteur obstiné, d'archiviste, de voyageur-chercheur, sans crispation dogmatique excessive. Il avait, depuis belle lurette, biffé toute vulgarité, tout jeu avec les bassesses institutionnelles. C'était, au sens fort du terme, une personne d'une grande distinction morale, dont émanait une sorte de souveraineté.

On me reprochera peut-être cette description extrêmement louangeuse... Bien sûr, « nous eûmes des orages », comme le chantait notre ami Brel. Nous avons dû l'agacer par nos fougades, nos prises de position radicales en ces temps d'effervescence créatrice, qu'il semble presque impossible aujourd'hui de se représenter ; je ne le suivais pas toujours quand il s'enfermait dans une position que je trouvais mandarinale, ce qui ne nous a pas empêchés d'entretenir une relation vraie, avec des désaccords profonds et des passions partagées.

Il s'est souvent comporté en aîné bienveillant, créditant toutes et tous d'un savoir que ceux-ci ne possédaient pas encore (ils tâtonnaient dans les débuts de leur thèse). Sa culture était prodigieuse et j'ai souvent, lisant cette phrase de Jean-Luc Godard (dans *Histoires du cinéma*), pensé à lui : « On est nés au Musée, c'est la patrie, quand même, on est les seuls... »

Alors, se sentir escorté, soutenu, approuvé peut-être par ce maître... Et, si profond que nous ayons été embourbés dans les querelles d'école, nous avons tous saisi que ce qui animait profondément André Vandegans, c'était une vigilance qui écoute le temps et qui s'oppose au totalitarisme du présent.

*

Quatre œuvres majeures marquent le parcours scientifique et critique du professeur : *Anatole France. Les années de formation* (1954), *La Jeunesse littéraire d'André Malraux* (1964), *Aux origines de « Barabbas ». « Actus tragicus » de Michel de Ghelderode* (1978) et *Lamartine critique de Chateaubriand* (1990).

Dans les trois premiers essais, le développement d'une problématique obsédante et insistante : celle de la genèse de l'écriture, « saisie là où l'ébauche, l'essai, d'être en attente de sens, prennent valeur de signes ou de présages ? Où le passé s'annonce comme le texte paradoxal du futur, où la lecture cherche à son tour à se muer en parole. Une même question, mais qui s'aventure sur des espaces de plus en plus complexes » (extrait du discours de réception d'André Vandegans à l'Académie).

Le livre consacré à France nous présente les années de jeunesse de l'écrivain, celles qui, de 1862 à 1877, mènent de la fin du collège à ce temps où France commence à établir solidement sa notoriété de poète. On est loin du biographisme littéraire qui allait jusqu'à expliquer l'œuvre en assimilant l'écrivain et son histoire personnelle au matériau même de l'écriture, entendue comme transcription un peu mécanique du vécu de son auteur. Se préoccupant davantage des étapes de la réflexion et du goût, des engouements et des préférences du jeune homme, Vandegans parvient à dessiner un romantique de tempérament qui n'en a pas moins le culte des dix-septième et dix-huitième siècles, ainsi qu'une passion pour la littérature impersonnelle et réaliste.

Le chercheur étudie avec un soin constant tous les écrits de jeunesse : à côté de poésies connues, il parcourt et analyse de nombreuses pièces inédites ou publiées dans des revues aujourd'hui malaisément trouvables. On y voit le Parnasse séduire un homme qui se cherche en des fascinations, peu compatibles parfois (Lamennais, Goethe, Flammarion, Darwin), dans un éclectisme assez saisissant.

Pour ce qui est des œuvres littéraires, Vandegans dresse l'inventaire des sources possibles d'un grand nombre de textes des débuts, intéressants par ce qu'ils révèlent de réminiscences à Lamartine ou Musset. Les fictions en prose de cette époque manifestent déjà, tout

comme *Les Poèmes dorés* et *Les Noces corinthiennes*, son *Alfred de Vigny* ou son *Jean Racine*, tout l'intérêt qu'elles présentent pour une compréhension globale de l'écrivain.

Même si l'analyse est encore prudente et n'a pas l'ampleur que lui donneront les livres suivants, une méthode se met ici en place, qui confère à l'histoire littéraire une visée scientifique éloignée de l'anecdote comme du scientisme péremptoire.

*

La très étonnante étude sur le Malraux d'avant 1920 lève, quant à elle, le voile sur une période de la vie de celui-ci qui était, en 1964, encore mal connue. Longuement citée par Jean Lacouture dans sa biographie *Malraux, une vie dans le siècle*, élogieusement accueillie par un Claude Pichois ou un Raymond Jean, elle vaut à André Vandegans d'être sollicité pour l'édition Malraux en Pléiade (offre qu'il déclinera par modestie, et, de son aveu même, pour incompetence en matière d'édition de textes, lui qui avait cependant réussi à résoudre certains problèmes délicats d'attribution, cf. le *Voyage à Ispahan* du pseudo Sainte-Rose).

Dans l'introduction de son livre, André Vandegans précise que ce sont les premières étapes de l'itinéraire de Malraux qu'il s'est proposé d'éclairer, grâce aux jeux convergents de l'histoire littéraire, de la critique interne, et de la psychologie de l'imagination. Comme pour son livre précédent, chaque ouvrage de jeunesse — *Lunes en papier* (1921), *Écrit pour une idole à trompe* (1921-1927), *Royaume farfelu* (1928) — sera évoqué dans le climat de sa création, scruté dans les complexes détours de sa genèse et dans la multiplicité foisonnante de ses sources. Enfin, il fera l'étude des thèmes spécifiques qui l'informent. Au terme d'une solide et minutieuse enquête biographique, Vandegans fait la lumière sur la jeunesse très secrète d'un écrivain qui, très vite, ne cessera de s'inventer un personnage. Sur ses rencontres : Doyon, Kahnweiler, Max Jacob. Sur ses dilections : la poésie cubiste (ce qui permet de comprendre l'hostilité de Malraux à l'égard du symbolisme et surtout du dadaïsme).

Selon Vandegans, les préférences et répulsions de Malraux relèvent d'abord de l'éthique : l'écrivain s'irrite au spectacle de la désagrégation croissante des valeurs de la civilisation occidentale, cherche à dépasser l'individualisme européen. Ses fictions créent, dès lors, un monde burlesque et de fantaisie, maléfique et cruel cependant. Où règne la mort, ainsi que le combat contre celle-ci.

Un savant inventaire des sources les plus nettes de *Lunes en papier* et d'*Écrit pour une idole à trompe* révèle la forte culture du premier

Malraux, puisque ce dernier sollicite Max Jacob, André Salmon, l'expressionnisme allemand contemporain, Lautréamont, Hoffmann, James Ensor, Gide, les fatrassiers, Mac Orlan, les chroniqueurs de la conquête du Mexique, etc. Tandis qu'avec *Royaume farfelu*, la fantaisie et le fantastique s'estompent, et qu'il s'agit davantage de poésie d'atmosphère. Vandegans y lit plutôt des parentés avec Victor Segalen et Saint-John Perse.

Dans ce monument critique, Vandegans a traqué les textes les plus rares, les revues à tirage confidentiel. Il a dépouillé avec minutie les journaux indochinois que défraie le scandale du vol par Malraux des fresques des temples de Banteaï-Srey. Il y passe au crible les témoignages, montrant, par exemple, que la fréquentation par Malraux des Grandes Écoles n'est que légende, que le commissaire du Kuomintang est arrivé à Canton après les événements, ce qui n'est pas le langage tenu habituellement à propos de l'auteur des *Conquérants*.

Enfin, Vandegans articule solidement les deux plans où se déploie l'inspiration du jeune Malraux : le fantastique et l'imagination épique. Le farfelu, que définit ainsi Vandegans chez Malraux, n'est pas insolite ou dilettantisme : il est conscience de l'absurde, et volonté obstinée de lui opposer une organisation homogène. L'apport de Vandegans à la connaissance de Malraux est, à l'évidence, considérable : outre une minutieuse recherche des sources et des influences, une analyse originale de la création imaginaire chez ce dernier montre qu'il est désormais impossible, pour tous ceux qui s'intéressent à l'auteur de *L'Espoir*, d'ignorer les esquisses de son génie. On le sait, l'auteur des *Métamorphoses* et des *Voix du silence* n'a cessé de s'inventer en des postures légendaires et épiques. Le patient travail d'examen des thèmes architecturés, ainsi que des contextes, permet à Vandegans de « restituer Malraux à son histoire et à retrouver très tôt en elle la présence des structures psychologiques et symboliques qui commanderont le discours futur : celui du romancier et de l'esthète de la « transcendance » (extrait du discours de réception d'André Vandegans à l'Académie).

*

Avec son ouvrage sur *Actus tragicus* de Michel de Ghelderode, Vandegans se situe d'emblée dans le discours de l'impossible à reconstituer. Depuis ce lieu d'oubli ou d'anéantissement d'un texte perdu, détruit, dont ne subsiste que la trace, l'historien de la littérature ressuscite, par tâtonnements et approximations, dans une reconstitution imaginante, et sur la base de quelques pauvres attestations, des constellations remarquablement convaincantes.

Composé vers 1918, *Actus tragicus*, est, de l'aveu même de son auteur, « l'origine vague » du drame de *Barrabas*. Le travail de Vandegans possède un intérêt exceptionnel puisque, menant son enquête à travers l'œuvre, les amitiés, les lectures de Ghelderode, il comble un vide, celui de l'époque 1917-1918 demeurant, dans la vie du dramaturge, l'une des plus opaques. Il retrace ainsi toute une histoire religieuse, morale et intellectuelle de l'homme ; il évoque le mouvement du théâtre en France et en Belgique dans les premières années du vingtième siècle, donne des précisions sur la crise morale et religieuse que traverse Ghelderode en 1915-1916 et propose des mises au point intéressantes sur les idées morales et politiques de l'écrivain. Consacrer près de 200 pages à un texte qui n'existe plus ou n'a peut-être existé que sous la forme d'un projet qui eût, selon Ghelderode, « transporté tout le drame de la Passion dans une réalité terrible », relève du tour de force.

Avec son honnêteté intellectuelle sans défaut, avec sa minutie et sa prudence habituelles, André Vandegans projette sur *Barrabas* une lumière nouvelle. Il nous laisse l'image d'un Ghelderode assez différent de celui dont Roland Beyen a dressé le portrait : celle d'un jeune homme très tôt passionné par les idées, d'un moraliste sévère, opposant à une bourgeoisie impure un modèle évangélique qui unirait, pour faire simple, et selon les termes de Ghelderode lui-même, « l'homme selon François d'Assise à l'homme selon Érasme et Rabelais ».

*

Dès l'époque de sa thèse de doctorat qui deviendra son livre consacré à Anatole France, Vandegans témoignait d'une attention particulière à tout ce qui, chez l'écrivain, est à la source de ses préoccupations profondes, de ses inclinations personnelles et de ses idées. *La Jeunesse littéraire d'André Malraux* devait confirmer sa prédilection pour ce genre de recherches, *Aux origines de « Barrabas »* s'inscrivant dans un courant parallèle.

C'est donc avec un peu de surprise qu'on le voit prendre un chemin un peu latéral en publiant, en 1990, un ouvrage sur *Lamartine critique de Chateaubriand dans le cours familial de littérature*. On le sait, Lamartine, à ses débuts, souhaitait que Chateaubriand l'appréciât et le considérât comme son disciple. Mais les rapports entre les deux hommes étaient, selon Vandegans, empoisonnés, Chateaubriand se refusant à épauler son confrère dans sa carrière politique, aussi bien qu'en littérature. Aussi, lorsque Lamartine entreprit son *Cours familial de littérature*, laissa-t-il s'exprimer ses rancœurs, parlant, par exemple, du style « ronsardisé » des *Mémoires d'Outre-Tombe*, et ne lisant dans *La Vie de Rancé* que « rhétorique blasée ».

Mais Vandegans montre que Lamartine, malgré une certaine mauvaise foi, eut l'honnêteté de reconnaître en Chateaubriand l'incarnation de la grandeur dans les Lettres. En apportant des nuances à ces positions paradoxales, l'étude de Vandegans constitue une importante contribution à une histoire de la fortune littéraire de Chateaubriand au dix-neuvième siècle, tout en éclairant l'esthétique de Lamartine. Il s'agit ici de commenter une prose inégale, parfois franchement alimentaire, sans doute, mais qui possède, par moments, des bonheurs d'expression. Vandegans est probablement trop indulgent pour ces *Entretiens*... bâclés et parfois déplaisants à force de vanité perfide. Mais il restitue avec un incontestable talent les trajectoires blessées de ces deux monstres du romantisme.

*

On le constate, et pour le dire d'un mot, l'activité scientifique d'André Vandegans se définit comme totalement et très largement vouée à la préoccupation génétique, à l'exploration du mystère des années de formation chez des écrivains reconnus. Vandegans confère donc une importante valeur documentaire à des écrits de qualité parfois médiocre, il les explore comme l'empreinte, la trace, le lieu où la vérité des textes majeurs, ceux de la maturité, résonne. En ce sens, on peut lire ses travaux critiques comme les récits d'une quête dont l'essence dévoilante et épiphanique éblouirait, en dernière instance.

Ces recherches sobres, austères parfois, qui s'arriment aux points de partance de grandes renommées, postulent une enquête considérable, un savoir qui requiert une fine attention à la diversité des situations et des circonstances, ainsi qu'une intelligence du temps. Vandegans veut éclairer les étapes contrastées de la création littéraire, les sinuosités de parcours, les débuts, les initiations qui peuvent être imitations, ainsi que le combat avec les conditionnements de l'imaginaire conceptuel, l'abandon — ou non — au sillage des figures anciennes ou dominantes.

Occupant un territoire intermédiaire entre le biographisme scrupuleux et l'interrogation esthétique, la finalité du travail de Vandegans est d'éclairer les étapes contrastées de la venue, même maladroite, à l'écriture, ainsi que les états de sensibilité qui ont engendré des textes tombés dans l'oubli lorsqu'il les exhume. Tout en dévoilant les distorsions entre production de jeunesse et production aboutie, en ne versant que très rarement dans une illusion rétrospective qu'il déjoue avec finesse.

Il réaffirme ainsi l'extraordinaire fécondité de l'étude de genèse telle que la concevaient Gustave Rudler et Jean Pommier, ainsi que

Gustave Charlier, son maître : il contribue à mieux faire connaître les déterminations culturelles, sociologiques, mentales et psychologiques de l'invention du texte. La création littéraire s'y éprouve ainsi comme une traversée des livres, des tableaux, des musiques, des films. Vandegans confirme, de la sorte, la fonction cardinale de l'histoire ; à ses yeux, toute production symbolique en possède une : une temporalité antécédente souvent s'y masque, justifiant que les trajets de l'invention méritent d'être reconstitués.

On voit donc Vandegans recueillir ces indices dérisoires parfois, qui ne valent que par les connexions qu'il peut leur faire établir, s'arrêter aussi à des déterminations minuscules qui l'autorisent à manifester combien telle ou telle ligne se ressent d'influences, comment se créent des interférences et trouve, par comparaison ou différence, ce qui est spécifique, alors, du jeune France ou du jeune Ghelderode. Il s'applique donc à suivre, avec le scrupule le plus extrême, les passés les plus vibrants et les plus infimes d'une histoire individuelle mêlée à une histoire collective. Découvrant et organisant le réseau très actif de relations dans lesquelles la trajectoire d'une œuvre, son mouvement et son énergie ont pris naissance, il démontre combien la question de l'enracinement dans un terroir séminal ne cesse de figurer au premier plan de ses patientes et obstinées études.

En d'autres termes, Vandegans ouvre un chantier lié aux activités mêlées de la recherche érudite, de l'imagination et de la résurrection mémorielle.

Décrivant cette circulation horizontale, par heurts ou aimantations, traitant la jeunesse d'un écrivain dynamiquement, comme une sorte de métamorphose continue, il tient ses éléments non pas pour les termes d'un rapport fixe, mais pour les pôles d'un devenir dont il tente de réécrire intégralement la progression. Il interroge donc, *au sens fort*, la fabrique du texte, son *arché*, entendue comme origine et comme ce qui en constitue le principe. Tout cela, qui ressortit bien évidemment à la critique de genèse, indexe partout la même visée : chercher à atteindre un secret qui se dérobe. S'organisant autour d'une fascination régressive, rationnellement régressive, ces odyssées spéléologiques cherchent — sans le savoir, sans le vouloir peut-être — une révélation sur l'être même de la littérature, reculant, dépassant ou pulvérisant la clôture des œuvres.

On le conçoit, là où l'histoire ou l'histoire littéraire figeaient parfois ou immobilisaient, Vandegans installe le contraire d'un processus de solidification ou de statufication : ce qui le requiert vivement est, tout au contraire, le jeu complexe et jamais totalement descriptible de ces états stratifiés et concurrents de l'œuvre. Avec la question de

la liaison et de la déliaison des œuvres de jeunesse et des textes reconnus, il peut apparaître comme reconduisant en sous-main la nostalgie d'une unité. On constate, en effet, qu'il lui arrive de légitimer, à travers toutes les déperditions temporelles, le principe d'une identité de l'œuvre et de sa permanence, ce qui peut surprendre un lecteur habitué à penser la force de certaines oppositions, surtout lorsque le travail critique s'aventure en diverses affirmations, à l'évidence difficilement soutenables. C'est que Vandegans opère fréquemment des liens entre passé et présent, au nom d'une *éthique du continu*. Il se refuse, ce faisant, à opposer ces deux moments, s'efforçant, au contraire, dans une tentative d'autant plus intéressante qu'elle est fort rare, de concilier des productions habituellement jugées hétérogènes. Ses trois monographies sur les jeunesses littéraires apparaissent, dès lors, comme les actes d'une identique liturgie traversant le multiple pour y trouver le dessin, pur de tout accident, le foyer secret de l'œuvre entier, la dénégation du sujet clivé et de la production éparpillée.

Certes, il advient quelquefois que l'image qu'il donne de ces écrits doive autant, sinon plus, aux raisons du présent qu'aux conditions du passé : mais cet écueil, parfois frôlé, permet de mesurer d'autant mieux la très grande hardiesse de la tentative. Ce qui nous sollicite si vivement aujourd'hui, c'est sans conteste le « non » opposé au deuil interminable du passé et la justesse de sa résurrection, sa revivance, comme un semblant d'éternité rendu aux œuvres englouties, pour la plupart d'entre elles, par l'oubli. Car il ne faut pas se le dissimuler, cet historien littéraire qui s'arrête à la fin de ce qui était « l'enfance de l'art » opère, à la lettre, un réel *sauvetage* du passé.

Il faut bien évidemment se garder de surfaire l'importance de certains écrits auxquels Vandegans s'attache, mais cette passion pour ce qu'on pourrait indifféremment qualifier de *déchet*, de *rebut* ou de *hors champ* de l'œuvre connue, est lourde d'une charge idéologique et émotionnelle. Paradoxalement, ce professeur qui initiait aux classiques et qui commentait Stendhal, Balzac, Baudelaire ou Saint-John Perse, s'est intéressé, dans ses ouvrages d'érudition, à ce que je nommerais une forme de *supplément*. En quelque sorte, il a mis ces rebuts « en majesté ». Avec Vandegans, l'histoire littéraire devient de l'archéologie. Pour paraphraser W. Benjamin, « ce n'est pas le genre d'histoire qui s'occupe du bois et des cendres, c'est la mémoire de la flamme ».

Il s'est donc agi, pour André Vandegans, de dégeler le temps, de l'habiter d'un peuplement projectif. Tout geste artistique, fût-il médiocre, il l'a conçu comme événement historique dans le devenir d'une histoire pleine de sens. Le monde des faits antérieurs, les conditions mentales, les états de sensibilité qui avaient constitué

l'horizon des possibles d'une époque, il lui fallait les réchauffer, car pour lui, le passé, même lointain, ce n'était rien d'inerte, assurément, mais un univers bourré de reliques, de faits éloquentement muets. À investiguer méthodiquement.

*

Il est clair aussi que ses livres débordent la stricte enquête philologique pour recomposer, me semble-t-il, le cœur même d'une interrogation philosophique. Car ces papillotements d'impressions ne sauraient dissimuler le goût marqué de Vandegans pour la profondeur. Ce que désignent les grandes condensations imaginaires qu'il identifie, est la relation difficile que chaque créateur noue avec l'énigme d'un *dehors*. Retourner à l'origine de l'œuvre d'art consiste assurément, pour le critique, à tenter de faire la lumière sur une obscurité essentielle, tout en découvrant, dans le même temps, la vertigineuse incompréhensibilité de celle-ci.

Son admiration fervente, et pourtant non dépourvue de réserves pour des esquisses aussi hétérogènes, renvoie, en dernière instance, au rapport non élucidé entre l'art et le temps. Donner forme à l'absence chez Ghelderode, décrire la soif d'être du jeune Malraux, le besoin de reconnaissance de France et de Lamartine, n'est pas seulement se livrer à la résurrection d'un certain réel, c'est traquer l'éclosion d'une sensibilité esthétique, de ces constellations de motifs, de ces foyers de sens du monde construits par les textes, si immatures soient-ils encore.

André Vandegans a donné fonction testimoniale à son article intitulé « A. Malraux et la transcendance » : ce qui manifeste assurément ce à quoi vont ses préférences authentiques. Et l'on nous pardonnera, j'espère, les inévitables simplifications auxquelles nous nous abandonnons, faute d'espace de parole. Les paysages imaginaires que balise Vandegans sont hantés par le sens du tragique (chez Malraux, le farfelu indexe le conflit et l'absurde comme essence de l'existence humaine) ; ils sont habités aussi par « l'alibi du Destin » comme disait, parlant de Jean-Jacques, Starobinski. L'œuvre critique de Vandegans est grave, en quête d'essentiel ou de vérité : les sourdes et constantes menaces d'effritement qui trouvent écho dans *Lunes en papier*, les remuements de sa propre nuit dans laquelle se perd Ghelderode en sa crise religieuse, les souffrances qu'exprime maladroitement « le premier Anatole France » donnent sans doute à voir l'empreinte insistante de la mort, ce qui ne renverrait guère qu'à un lieu commun de l'adolescence ou de la très précoce entrée en littérature, et indiquerait la mesure inquiète de la juvénilité. Ce qui s'annonce, à la limite et à la ligne de fuite de ces monuments critiques, est moins la présence de

la mort et de la disparition comme thèmes fondateurs, que le motif de la lourdeur du monde comme éprouvé dysphorique, motif accompagné de la croyance dans la capacité à soulever, ou d'aider à soulever cette lourdeur. Par un vaste effet de halo, tous ces textes empoussiérés, oubliés ou perdus deviennent, ainsi, les opérateurs démultipliés d'une foi dans l'action.

*

On a pointé déjà, chez Vandegans, la grande cohérence du projet critique, son art de ne pas figer en tableau, la narration dynamique d'une époque, d'une rencontre, d'une lecture. Sa grande force d'évocation subsume, en maints endroits, le côté inévitablement laborieux de l'entreprise. Surtout, son intelligence aiguisée des œuvres lui donne une pensée, et un rythme pour la traduire, essentiellement mobiles.

Au surplus, on retrouverait partout, articles, conférences et livres confondus, une composition serrée et soutenue, ainsi qu'une tonalité remarquablement retenue. À n'en pas douter, Vandegans se défend d'exprimer trop ouvertement son goût profond, tranchant ainsi avec une tendance qui étale indiscretement ses dilections ou assassine tout aussi explicitement ses haines. En tentant d'introduire un écart raisonnable, courtois et glacé entre l'objet de son travail et lui comme sujet, Vandegans fait montre de cette finesse qui permet de toujours considérer les œuvres à leur juste distance. Il paraît brider tout jugement de valeur et opte pour une manière d'impassibilité courtoise qui est le signe visible de sa rectitude de pensée. Il se trouve, en conséquence, assez miraculeusement accordé à une méthode qui ne vise ni à réévaluer, ni à louer un texte, mais à trouver valeur d'explication à ces mille réseaux complexes qu'il a circonscrits autour et dans l'œuvre.

On ne peut, évidemment, manquer d'être frappé par la beauté de sa prose, la netteté de ses argumentaires, par de singuliers bonheurs d'expression, par une ironie caustique — ô très légère —, par quelques formules saisissantes où il sacrifie avec éclat à la rhétorique et à l'emphase, qui expliquent tout l'agrément qu'on ressent à le lire, comme on trouvait à s'éblouir à l'écoute de sa parole. Un régal pour les délicats, voilà la formule qui me vient à l'esprit.

André Vandegans a donné une partie de son œuvre en des temps de pensée structuraliste. Mais aujourd'hui que cette effervescence a modéré ses radicalités, on constate, comme alors, qu'André Vandegans a maintenu, en période de forte turbulence, une fidélité exemplaire à ses grandes admirations : Lanson, Mornet, Febvre ou Hazard. Il a aussi, dès le colloque organisé à Liège en 1969 avec

Claudette Sarlet, sur le thème « Sainte-Beuve et la critique contemporaine », ouvert très largement la porte à des approches qui, selon lui, accentuaient encore le pouvoir de l'histoire (psychanalyse, sociologie, critique de l'imaginaire). Ce dépassement des positions conservatrices ou intégristes se perçoit, et dans les options des assistants jadis attachés à son service (anthropologie pour Pol-Pierre Gossiaux, psychologie littéraire pour Claudette Sarlet, mythanalyse pour moi-même) et dans la direction des mémoires dont il encourageait la réalisation : mémoires d'histoire littéraire classique, mémoires de thématique littéraire, de sociologie littéraire... Il fut aussi le premier à proposer des recherches dans le domaine de la scénologie littéraire (scènes d'agonie, de bal, de déclaration d'amour...), domaine dans lequel s'illustra Michèle Fabien.

Ses grands livres et les quelque 300 articles ou compte rendus publiés en des lieux prestigieux indexent la fidélité à une méthode et à des interrogations qui assignent à l'histoire littéraire son espace épistémologique propre. Se réclamant de Gustave Charlier, son professeur à l'Université de Bruxelles, auteur notamment du *Sentiment de la nature chez les romantiques français* (1908), il lui rendra hommage ici même. Il vouera une ardente admiration à Jean Pommier aussi, professeur au Collège de France où ce dernier fut titulaire, dès 1946, de la chaire d'Histoire des créations littéraires. Pommier s'intéressa aux premiers travaux de Vandegans et l'encouragea, parfois sans indulgence. Ils devinrent amis...

*

Comment vous faire voir André Vandegans, une fois encore, et pour conclure ?

Chacun possède son étrangeté, plus ou moins inquiétante, et ce grand corps maigre, toujours impeccablement vêtu, abritait un agnostique spiritualiste, un habile violoniste et un remarquable pianiste de jazz, qui aimait aussi Bach, Wagner et Beethoven. Lorsque je vis l'Américain joué par Lambert Wilson dans *Pas sur la bouche* d'Alain Resnais, je subis le choc d'un retour : le sosie d'André Vandegans était là, sur l'écran.

« Il faut dire des mots... étrange peine, étrange faute » gémit l'Innommable de Beckett. J'en ai amassé aujourd'hui, échouant cependant à rendre compte de ce qu'était ce chercheur, ce professeur, ce savant, cet homme enfin, qui avait nom André Vandegans.

Ce qu'il laisse est une œuvre critique majeure, une méthode exigeante et contraignante. S'il vécut son sacre parmi vous, en 1977, comme un des moments les plus exceptionnels de son

existence, il continua, à l'Université, à subir les assauts de son plus terrible ennemi : le peu d'estime qu'il se portait, lui, dont les collègues (si l'on excepte Maurice Piron, Albert Gérard et Jean Paumen, amis de longue date et quelques éclairés) ont parfois méconnu la spécificité et l'originalité ; il continue cependant d'habiter durablement les esprits de ceux qui le connurent : il a contribué à les rendre moins obtus, moins étriqués sans doute. Il leur a appris la rigueur.

Je ne veux pas me laisser glisser au pathos ni m'assujettir à une solennité ritualisée, mais les difficultés de l'histoire littéraire, ses grandeurs, il nous les a confiées, à nous qui restons, pour quelque temps encore, dans la poussière des jours...

Rassemblant l'écheveau tardif et déchiqueté de mes souvenirs d'un homme avec qui je travaillai pendant plus de vingt ans, d'un homme qui me soutint lorsque je voulus consacrer une thèse au Nouveau Roman (lui qui le détestait), pas une fois ne se sont démentis l'étrangeté et le malaise de l'exercice où ce rituel académique m'a placée. « Les grandes mains de l'angoisse sont là, qui serrent » écrivait Jacques Borel, se référant à un contexte plus dramatique que cette épreuve de passage à laquelle vous m'avez soumise...

*

André Vandegans s'est éteint, il y a plus de deux ans déjà, comme se sont éteints mes parents, et Claudette Sarlet et Michèle Fabien qui œuvrèrent sous la direction du philologue. André Vandegans figurait alors au nombre des immortels depuis des années déjà : je ne puis guère que souhaiter pour lui, pour vous tous, pour moi, l'au-delà de ce statut même que semble indiquer, tremblant, le titre du film de Théo Angelopoulos, *L'éternité et un jour*. Et me retirer, rendue au silence qui est davantage, je crois, mon séjour. Non sans vous laisser, en guise de viatique, cette phrase bouleversante de Samuel Butler : « En quel lieu se rencontreraient-ils, les morts, sinon sur les lèvres des vivants ? »

Réception de M. Gérard de Cortanze

Discours de M. Jean-Baptiste Baronian

Les statuts de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, élaborés pour l'essentiel par Jules Destrée, datent du 19 août 1920. Dans leur article premier, il est dit qu'elle « groupe les personnalités qui, par leurs travaux, leurs écrits ou leurs discours, ont contribué de la façon la plus éminente à l'illustration de la langue française, soit en étudiant ses origines et son évolution, soit en publiant des ouvrages d'imagination ou de critique ». Elle comprend, est-il précisé, des membres belges et des membres étrangers. Lesquels membres étrangers, ainsi que le stipule l'article 3, ne peuvent pas être plus de dix.

La littérature policière que je fréquente depuis des décennies m'a appris une chose au moins : il est toujours bon de croire aux coïncidences. Quand bien même, elles sont là, en général, pour nous tromper, nous égarer, nous faire voir midi à notre porte, alors qu'il est déjà quatorze heures.

Savez-vous, Gérard de Cortanze, qui a été le premier, en 1921, à occuper cette place qui vous revient à présent dans notre Académie ? Gabriele D'Annunzio.

Non, je ne vais pas vous comparer à lui, et d'autant moins que ses innombrables livres et les vôtres ne se ressemblent guère, mais vous êtes l'un et l'autre les enfants d'une longue et prestigieuse lignée italienne, lui dans les Abruzzes, vous dans le Piémont, comme par hasard deux régions montagneuses.

« Les mythes de ma race venaient envahir les solitudes sans histoire. Mon esprit n'était que ferveur, fertilité, fatalité, comme au début de l'amour. »

Ces mots de Gabriele D'Annunzio dont vous citez le nom par deux fois dans un beau texte intitulé *Venise est un songe* et que j'extraits de *La Léda sans cygne*, ces mots, vous auriez pu les écrire. Car vous êtes bien, Gérard de Cortanze, un homme attaché aux grands mythes de sa race, un homme dont l'esprit est plein de ferveur, de fertilité, de fatalité — et j'entends fatalité au sens d'une nécessité résultant de la nature des choses.

La formidable, l'heureuse nécessité qui nous vaut votre présence parmi nous, elle a vu le jour le 30 mars 1962. Vous n'avez pas encore quatorze ans et vous êtes à Gennevilliers devant les grilles de l'usine du Carbone Lorraine. Vous n'y êtes pas seul, vous êtes avec votre père — et voilà que tout à coup il commence à vous raconter par bribes et morceaux, d'une voix que masque une énième cigarette sans filtre, l'histoire de votre famille : « Tu descends du roi lombard Rotari-Roero, qui régna de 636 à 652. On retrouve les traces de ton ancêtre Ghilion Rotari-Roero en Flandres, installé en Italie, au retour de la Première Croisade, où il a combattu sous la bannière du pape Urbain II aux côtés de Pierre l'Ermitte, en 1095. »

Votre père évoque vos glorieux ascendants puis, de fil en aiguille, en arrive à vous confesser que tous les Roero de Cortanze ont été contraints de quitter la Péninsule à la fin du dix-neuvième siècle, après avoir farouchement soutenu Giuseppe Garibaldi, et que Roberto Aventino Roero de Cortanze, son propre père, votre grand-père, s'est installé à Nice puis à Marseille, à l'instar de milliers d'autres pauvres Italiens exilés, et qu'il y est devenu chauffeur de taxi.

En même temps, derrière cette « voix bleue de tabac », vous, vous entendez d'autres paroles : « J'ai cessé d'être une personne. Je me sens comme exilé d'une autre existence. Je suis las de moi-même, de ce Piémont interdit, de ce passé funeste. »

Votre histoire, en effet, débute à cet instant — je veux dire votre histoire spirituelle, pour paraphraser Cesare Pavese lorsqu'il a parlé de sa découverte de Turin.

Mais vous n'en avez pas encore tout à fait conscience.

Marmot de la périphérie parisienne, vivant entre la rue des Rosiers, le stade du Red Star Olympique et le marché aux puces de Saint-Ouen, à deux pas d'un vaste dépôt de pneus Michelin et de l'usine des parfums Jean Patou, vous vous demandez pourquoi on vous traite, à l'école et dans la rue, de « macaroni », de « spaghetti », de « mangeur de pizzas » et de « sale rital ». Pourquoi aussi on se moque sans cesse de votre pedigree : « aristo, tête de veau », « marquis de mes deux », « sa Majesté de la tour branlante »...

Un matin, un professeur de français vous rend votre rédaction et vous explique haut et fort que, comme d'habitude, vous vous êtes pris les pieds dans votre particule, que vous feriez mieux de retourner dans votre château avec vos « collègues emperruqués », au lieu d'essayer d'écrire en français. Et lorsque vous changez d'établissement scolaire, on vous accueille par un tonitruant : « M. Gérard René Michel Roero de Cortanze nous vient du collège de Saint-Joseph où l'on trouve encore quelques-uns de ces spécimens en voie d'extinction : les nobles... »

Vos refuges sont alors nombreux : l'Alhambra qui est le cinéma de votre quartier et où vous vous rendez en famille, presque en tribu, au point d'occuper dans la salle une rangée entière, les lectures fébriles de *Cinémonde* et de *Nous deux*, le thé, la cérémonie du thé, en compagnie de votre extravagante et généreuse marraine, le souvenir ému d'un grand-oncle, Charles de Cortanze, qui a été pilote automobile, a battu des records de vitesse et a participé au 24 Heures du Mans en 1937, au volant d'une Darl'mat... Et, surtout, l'athlétisme que vous pratiquez au plus haut niveau en courant le 400 et le 800 mètres, avant de monter en amateur sur les planches et de jouer notamment Bertolt Brecht dans des cours d'usine...

Quatre années se sont écoulées depuis le jour mémorable où votre père, « ce croisé sans croisade, ce châtelain sans château », vous a instruit sur vous et sur votre destin, et on vous surprend bientôt à écrire des poèmes, après que vous avez rencontré Bernard Noël et Dušan Mati, l'écrivain yougoslave qui doit être, à moins que je ne m'abuse, le premier à vous faire apprécier la démarche poétique et révolutionnaire des surréalistes — et peut-être le premier à vous enseigner, leçon majeure du surréalisme, qu'il ne faut jamais rien dire avec des fleurs.

À cette époque, et au cours des années qui suivent, vous êtes du reste attiré par les littératures expérimentales et les sciences humaines, *Tel Quel*, *Change*, la revue franco-belge *Le Cheval d'attaque*, la linguistique, le structuralisme, la psychanalyse... Publié en 1973, *Altérations*, le premier de vos livres, perturbe fortement votre mère qui, elle, descend du célèbre bandit napolitain, Fra Diavolo, et qui s'exclame : « Comment peut-on écrire des choses pareilles, on n'y comprend rien ! »

Ce qui arrive ensuite est assez déconcertant : bien que vos racines et votre culture soient italiennes, vous vous tournez vers les lettres hispaniques. Ou plutôt vous vous passionnez, vous prenez feu pour elles et, selon la pertinente formule de Valéry Larbaud, vous faites « métier de prospecteur de littératures étrangères » (*Écrit dans une cabine du Sud-Express*). Très vite, vous vous liez avec la plupart des

grands auteurs espagnols et, surtout, latino-américains : Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy, Osvaldo Soriano, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Álvaro Mutis, Juan José Saer, Alejandro Jodorowsky, Alfredo Bryce-Echenique, Fernando Arrabal, Jorge Semprun ou encore l'auteur de ce grand roman fantastique qu'est *L'Invention de Morel*, Adolfo Bioy Casares, lequel aimerait tant pouvoir jouer au tennis avec vous... Et comme l'admirable Valéry Larbaud, vous ne vous contentez pas de prospecter leurs œuvres, vous en traduisez aussi vous-même de très nombreuses et vous les éditez à Paris, notamment dans la collection « Barroco » que vous dirigez chez Flammarion.

Au surplus, vous vous intéressez à l'art espagnol et latino-américain, en particulier à Fernando Botero et à Antonio Saura, un « insurgé », dites-vous, un peintre qui ne sacrifie jamais à la trivialité et à l'anecdote et dont les thèmes reflètent, je vous cite, « le silence et la solitude ontologiques de l'homme ».

Cherchez-vous alors, par les voies chatoyantes de la langue et de la culture espagnoles et sud-américaines, à échapper à votre famille, à vos proches, à vos aïeux piémontais, à ignorer pour toujours qu'entre Asti et Turin existent un village de trois cent soixante-cinq âmes et un château du nom de Cortanze ?

Si on ne vous connaissait pas, si on ne connaissait pas vos livres, c'est ce qu'on serait tenté de penser de prime abord.

Sauf qu'en 1985 l'histoire que votre père vous a narrée par petits bouts, le long des grilles du Carbone Lorraine, vous retombe soudain dessus. Elle vous rattrape, si j'ose dire, sous la forme d'un roman que vous faites paraître aux éditions Hachette et dont le titre est à la fois une phrase que prononçait souvent votre grand-mère et une des célèbres chansons de Charles Trenet : *Les enfants s'ennuient le dimanche*.

Vous êtes ici, Gérard de Cortanze, l'un de ces enfants, le tout premier d'entre eux, vous êtes votre propre héros. Et à travers ce livre où il est question du Saint-Ouen des années 1950 et 1960, des exploits du Red Star, des taxis G7, de Dorothy Malone, du général de Gaulle et du débarquement américain de la baie des Cochons, vous vous inventez, vous vous créez à la fois personne et personnage de fiction. Et vous vous souvenez.

Pourtant, avec les romans que vous publiez par la suite, comme *Giuliana* (1986), dont de nombreuses scènes se déroulent à Bruxelles, et *L'Amour dans la ville* (1993), vous préférez sonder davantage les territoires de votre imaginaire, et plus spécialement les immenses et fascinants territoires de l'érotisme, plutôt que la

mémoire de votre vieille famille. Et, l'air de vous dérober, de vous fuir vous-même et de fuir votre destin, l'air de vous éloigner des mythes de votre race, vous vous mettez à écrire des livres sur des auteurs que vous aimez et auprès desquels vous vous sentez à l'aise.

Ces auteurs, ils posent tous des questions qui vous hantent : Paul Auster, le solitaire de Brooklyn, tour à tour « écrivain-détective » et « détective-écrivain » ; Jorge Semprun chez qui l'écriture et la vie s'interpénètrent ; Jean-Marie Gustave Le Clézio, le chantre du désert et de la mer que vous baptisez le « nomade immobile » ; Philippe Sollers, le « libertin bordelais », dont l'œuvre entière sacralise, selon vous, le sexe, la religion, la poésie et la pensée.

Sans oublier Ernest Hemingway que, bien entendu, vous n'avez pas pu rencontrer en chair et en os, puisqu'il s'est suicidé quand vous n'aviez encore que treize ans, mais que vous décrivez si bien dans son adoration de la pêche, puis à l'hôtel Ambos Mundos, à La Havane, et au cœur de sa maison de style colonial espagnol, dans le village de San Francisco de Paula. L'occasion de rappeler que *Pour qui sonne le glas, Au-delà du fleuve et sous les arbres, Le Vieil Homme et la Mer, Paris est une fête, Îles à la dérive et En ligne*, un recueil regroupant ses principaux articles, ont été écrits à Cuba...

À mes yeux, ces livres consacrés à Paul Auster, à Jorge Semprun, à Jean-Marie Gustave Le Clézio, à Philippe Sollers et à Ernest Hemingway sont extrêmement originaux, vu qu'ils ne sont ni réellement des essais ni réellement des biographies, mais des sortes de conversations intimes avec des écrivains complices, des voyages littéraires et sentimentaux parmi leurs livres et leurs paroles, leurs labeurs et leurs jours, leurs rêves et leurs désirs, leurs vérités et leurs mystères, et presque des autoportraits par portraits interposés. D'ailleurs, dans leur facture même, ils dénotent. Ne serait-ce que par leur structure non chronologique et par l'usage abondant que vous faites des verbes conjugués à la première personne du pluriel : laissons, écoutons, ouvrons, passons, citons, revenons... Ce qui confère à chacun de ces textes un ton des plus étranges, un peu comme si vous vous dédoubliez pour parler des autres.

« C'est fou, constatez-vous à propos de Philippe Sollers, ce qu'on peut écrire sur les autres pour parler de soi. (...) Pour tourner autour de son portrait, pour remplir le puzzle, pour se regarder enfin entier dans son miroir. »

En réalité, en tenant ce langage, vous songez aussi à vous, à votre itinéraire personnel.

Nous sommes maintenant en 1997. Vous allez, comme on dit, vers vos cinquante ans et, de nouveau, vos souvenirs vous assaillent. De

nouveau, vous vous projetez devant les grilles du Carbone Lorraine et vous vous rappelez les confidences de votre père : « Tu descends du roi lombard Rotari-Roero... »

Cette fois, tout bascule. À cause d'abord, sans doute, de ce passage de la ligne qu'est la cinquantaine. Ensuite parce que vous allez avoir un premier fils — un garçon qui portera votre patronyme et à qui, tout de suite, vous sentez qu'il importe de transmettre le flambeau familial. Et pour l'écrivain que vous êtes, pour le romancier qui a successivement donné *Les Enfants s'ennuient le dimanche*, *Giuliana*, *Elle demande si c'est encore la nuit*, *L'Amour dans la ville* et *L'Ange de mer*, il n'y a qu'une façon, qu'une seule, d'opérer la transmission : justement en écrire l'histoire, la restituer, la rétablir à travers un roman.

C'est curieux : il vous aura donc fallu atteindre l'âge de cinquante ans et avoir publié près de quarante livres avant de vous réconcilier avec votre généalogie et de composer *Les Vice-Rois*.

Dans cette épopée pleine de bruit et de fureur, dans cette fresque électrique et électrisante, deux époques se croisent, la seconde moitié du dix-neuvième siècle et les premières décennies du vingtième, ainsi qu'une foule de personnages. Dont Ercole Tommaso de Cortanze, citoyen du royaume de Piémont-Sardaigne, qui est nommé vice-roi, le tout dernier de sa lignée, avant que ne s'accomplisse l'unité italienne ; et son fils, Roberto qui, pour sa part, est fasciné par la mécanique et les bolides et rêve de devenir pilote de course, tandis que résonne déjà, au-dessus des tranchées boueuses, le terrifiant sabbat des canons.

Dès lors, vous devenez le romancier ayant deux mémoires, la sienne et celle de ses ancêtres, vous vous apercevez qu'au fond c'est votre passé familial qui vous pousse désormais vers l'écriture, qu'il y a une absolue corrélation entre récit et acte d'écrire et qu'une vie s'écrit toujours avec d'autres vies.

C'est la raison pour laquelle *Les Vice-Rois* n'est pas tant un roman historique, au sens traditionnel et dumasien du terme, qu'un grand roman généalogique, si ce n'est un grand roman initiatique. Comme l'est *Cyclone* qui paraît en 2000. Comme l'est *Assam* deux ans plus tard, pour lequel vous recevez le prix Renaudot. Comme le sont également *Banditi* en 2004, *Aventino* en 2005 et *Laura*, il y a tout juste quelques semaines.

Tous ces romans mettent en scène les vôtres, ainsi que les hommes et les femmes qui se sont trouvés sur leur route, et répondent à cette question fondamentale : quelle place peut prendre un destin particulier dans l'histoire de son temps ?

Voici Roberto et Diodata, en rupture avec le fascisme mussolinien, à Key West en Floride dans les années 1930, puis de retour en Europe, lancés tous les deux au milieu des tourmentes de la guerre civile espagnole et, peu après, de la seconde guerre mondiale.

Voici Aventino luttant à corps perdu pour se débarrasser du joug autrichien, se dressant ensuite contre Bonaparte, puis gagnant la lointaine province indienne d'Assam afin d'aller à la recherche d'une hypothétique pousse de thé.

Voici Michele Pezza, plus connu sous le nom de Fra Diavolo que j'ai cité tout à l'heure, bandit de grand chemin, mais peut-être davantage encore et, surtout, résistant intraitable, mort pendu en 1806, à l'âge de vingt-six ans, sur la place du Marché, à Naples.

Et voici Laura, la belle et scandaleuse Laura, l'amie intime de la poétesse et romancière Diodata Saluzzo Roero, Laura, princesse déracinée dans le Paris fiévreux des années 1830 et 1840, ardente avocate de la cause patriotique italienne, croisant La Fayette, Thiers, Buloz, Paganini, Balzac, Heine, Musset, Thierry, Cousin, Bellini, Liszt et des dizaines d'autres figures, les unes plus célèbres que les autres... Laura parcourant ensuite l'Italie du nord au sud, prêchant sans relâche l'indépendance de la nation, puis devant se sauver à Malte, en Grèce et à Constantinople...

Tous ces personnages, tous ces vaincus « brutalisés par les accidents de l'Histoire », pour reprendre ici les mots de Walter Benjamin, vous les transformez en héros, en vainqueurs, et vous avez l'art de les rendre terriblement vrais, terriblement naturels. Non seulement vous les arrachez à l'oubli, non seulement vous leur octroyez un rang et un statut dans le temps et dans l'espace, mais en outre vous nous faites voir leur âme. Non seulement vous leur prêtez une multitude de faits et de gestes, mais vous nous faites aussi entendre leur cœur, leur cœur qui bat. Et puis, pour certains d'entre eux, vous les dépouillez de leurs apprêts.

Je pense en particulier à Fra Diavolo qui n'a jamais eu bonne presse en France et qu'on a trop souvent présenté comme un forban et même un terroriste. Par contraste, dans l'opéra d'Auber, l'auteur de *La Muette de Portici* dont le duo patriotique, *Amour sacré*, a servi — je me permets, soit dit en passant, de vous le signaler — de ralliement au moment de la révolution belge de 1830, Fra Diavolo ressemble plutôt à Robin des Bois. Mais vous, dans *Banditi*, vous avez dépeint votre ancêtre tel qu'il était, c'est-à-dire un héros romantique, et vous avez aussi magnifié sa compagne, Fortuna-Rachele.

En quoi, avec ce cycle romanesque, vous êtes bien, Gérard de Cortanze, un écrivain des sensations et des émotions, et non pas un écrivain des idées. Votre culture qui est immense, votre curiosité qui l'est autant et qui vous incite, à intervalles réguliers, à effectuer des séjours çà et là dans le monde, votre savoir, votre intelligence, vous les mettez au service de ce que l'écrivain allemand W. G. Sebald nomme « autobiographie fictionnelle ». « Je suis persuadé, dit-il, qu'il est impossible, aujourd'hui, d'écrire un roman sans que l'on se découvre, et cela dans les deux sens du mot. En écrivant, je me mets à nu, et découvre sur moi, grâce à l'enquête ainsi menée, des pans de ma personnalité qui m'étaient jusqu'alors inconnus. La vérité de ce qui est raconté est donc le résultat d'un processus entre celui qui raconte et ce qu'il raconte. »

Ces phrases si éclairantes, c'est vous-même qui les reproduisez dans votre ouvrage *Une chambre à Turin*, publié en 2001. Il s'agit là — et je vous prie de croire que je suis hostile à toutes les espèces de flatteries —, il s'agit là d'une œuvre magnifique.

La chambre en question est celle d'un hôtel où vous êtes descendu, en janvier 2000, après qu'on vous a invité à venir présider la cérémonie d'ouverture au public du château de Cortanze, l'antique demeure familiale.

Une chambre comme une autre ? Une chambre banale comme il en existe des milliers et des milliers aux quatre coins de la planète ?

Pas tout à fait.

En tout cas pas à vos yeux. Pas dans votre imaginaire.

Tant de chambres peuplent votre esprit ! Les chambres des livres de Paul Auster où elles sont, comme vous le dites avec justesse, « un lieu de création, de rédemption et de douleur ». Les chambres d'Ernest Hemingway à Cuba. La chambre de Roland Barthes à Biarritz. La chambre de Philippe Sollers dans la maison aujourd'hui disparue de ses parents à Talence. Et puis la chambre de Marcel Proust, la chambre d'Anne Frank, la chambre de Vincent Van Gogh, la chambre d'Emily Dickinson. Des dizaines de chambres mythiques.

La vôtre, à Turin, elle vous fait rêver, elle provoque en vous un « afflux de souvenirs », elle vous projette sur d'innombrables pistes — et votre mémoire se met petit à petit à flâner, à voyager parmi les grands textes de la littérature italienne, sous la houlette de quelques-uns de ses meilleurs auteurs : Cesare Pavese, bien sûr, dont l'inspiration est indissociable de Turin et du Piémont, mais également Alberto Savinio, Alberto Moravia, Italo Svevo.

Ou encore la Sarde Grazia Deledda, prix Nobel de littérature en 1929, l'auteur de *Braises* qu'on connaît si mal au sein de la francophonie, qui est, dites-vous, «une sorte de bombe linguistique à retardement» et à propos de laquelle vous citez ces belles phrases de Georges Bernanos : « Je n'ai pas écrit de livres, je les ai seulement rêvés. Je les ai rêvés bien des années avant d'avoir l'idée de les communiquer à d'autres, c'est-à-dire de les mutiler. »

Et tout en parlant de ces écrivains et de leurs œuvres, vous remontez une fois encore mentalement le cours des âges afin d'explorer votre illustre, votre fabuleuse dynastie.

Car chez vous, car pour vous, comme pour Jorge Semprun, la littérature et la vie se confondent. « Les livres (...), écrivez-vous dans *Une chambre à Turin*, savent nous rendre tangibles les conflits et les incertitudes d'une vie, ses fragments perdus ou égarés, ses traces, ses empreintes. » Et plus loin : « Dans le tissu dense de la vie, je recueille quelques images, des notes dans le bruit du monde, et les entoure de silence. Ce silence, je le fréquente quotidiennement, c'est celui de mes êtres familiers, les seuls qui soient, à mes yeux, intéressants, car ils portent un secret que tous tentent en vain de percer : celui du bonheur qui se vit dans l'instant, celui des fantômes personnels. (...) »

Ces fantômes tutélaires auxquels vous êtes si attaché doivent sûrement hanter celle salle où nous nous trouvons cet après-midi. Ils étaient déjà là, j'imagine, en janvier 2000, quand vous étiez rentré chez vous au château de Cortanze, Castello Di Cortanze, et toutes les fois où on vous a honoré : prix du roman historique, prix Baie des Anges-ville de Nice, prix Charles Vildrac de la Société des gens de lettres, prix Renaudot, prix Cazes Brasserie Lipp, ce prix-ci venant couronner en 2002 *Une chambre à Turin*, sans nul doute le plus privé et le plus singulier de tous vos livres...

Décidément, ils sont indécrottables, vos fantômes. Je les sens qui vous regardent. J'en devine même deux ou trois, sinon plus, qui versent des larmes, heureux, comblés, de vous voir rejoindre notre Académie où vous succédez à Yves Berger, hélas disparu avant de pouvoir évoquer le souvenir de Robert Mallet, son prédécesseur.

Nous, nous ne sommes pas encore des fantômes, ou si peu, mais sachez que nous partageons leur invisible bonheur et que nous sommes très émus et très fiers de vous avoir désormais à nos côtés.

Réception de M. Gérard de Cortanze

Discours de M. Gérard de Cortanze

Constatant que tous les discours de réception de mes prédécesseurs commençaient par Mes chers Confrères, souffrez que j'y ajoute — et je suis bien conscient du caractère hautement provocateur de ma démarche : Mes chères Consœurs,

Mon grand-père paternel, marquis piémontais et chauffeur de taxi parisien, avait pour habitude de claironner à qui voulait l'entendre — forçant l'effet de son accent marseillais dont il affectait de croire qu'il avait à tout jamais recouvert ses intonations italiennes — que j'étais un « réfractaire », que je ne « faisais rien comme tout le monde », et que « cette façon de ne vouloir ressembler à personne avant que d'être quelqu'un me ferait un jour chavirer la coucourde ». *Caro nonno*, où que tu sois, je sens que tu vas encore exploser dans une de tes colères « rouge comme un *peperone* ». Mais je t'assure, *caro nonno*, sur Notre dame de la Garde et sur la Vierge Noire de Suse, que cette fois je n'y suis pour rien. Je n'ai pas sollicité mes juges comme un ancien plaideur, et ne suis ici que par le plus grand des hasards. Tu sais, *caro nonno*, ou plutôt tu ne sais pas, qu'à l'honneur de l'élection s'ajoute celui d'une mission à accomplir : rendre hommage à son prédécesseur. Eh bien, il se trouve que, pour reprendre ton expression, « comme je ne fais rien comme tout le monde », je ne dois pas rendre hommage à un prédécesseur mais à deux : Robert Mallet et Yves Berger. Comme le dit si souvent le reporter du *Petit Vingtième*, à son fameux chien : « Nous voilà dans de beaux draps, Milou... »

Je ne recourrai pas à la chronologie, même si adossée à la géographie, toutes deux forment alors, comme certains l'affirment, les

deux « yeux de l'Histoire ». Tenter de suivre à la trace, et en deux blocs distincts, Robert Mallet entre sa naissance à Paris en mars 1915 et sa mort en décembre 2002, et Yves Berger, de sa naissance à Avignon en janvier 1931 jusqu'à sa disparition en novembre 2004, ne me semble pas constituer une approche pertinente.

Je ne coudrai pas non plus artificiellement entre elles deux biographies si différentes, même si en laudateur de Stefan Zweig, qui prétend accorder plus d'importance à l'homme qu'à l'œuvre, et ne voit dans cette dernière qu'un auxiliaire pour mieux pénétrer la psychologie de son auteur, j'ai fait mien son postulat. Dans *Le Monde d'hier*, il écrit : « Je m'étais fait un devoir, à propos des écrivains ou des œuvres étrangères, de rechercher dans une biographie les causes de leur action sur leurs contemporains ou au contraire de leur échec. »

C'est fondamental : Stefan Zweig n'a que très rarement analysé les œuvres d'écrivains auxquels il a consacré une biographie. Il n'a fait qu'une seule exception à cette règle : Hölderlin. Une des issues possibles eût donc été de se placer sur cette zone fragile définie par Maurois entre ce qui sépare la biographie romanesque de la biographie romancée. Je ne l'ai pas choisie.

Revenons à Zweig. Il était fasciné par la psychologie, comme le témoignent ses lettres écrites à Freud en 1926 — nous le sommes aussi. Il lisait volontiers Taine, promoteur d'une théorie des « tout petits faits bien choisis, importants et significatifs » pour définir une existence — nous le lisons également. Il n'était pas indifférent à Sainte-Beuve — nous considérons *Portraits de femmes* comme un livre majeur. Enfin, il confessait ne pouvoir écrire que sur des personnages dont il se sentait proche — l'intellectualisme chez Kleist, le pacifisme chez Tolstoï. Ce fut ma position théorique lorsque j'écrivais des essais biographiques sur plusieurs de mes contemporains. Alors que faire ?

J'ai finalement opté pour la voie étroite de ce que j'appelle « la littérature dans l'œuvre ». Plus précisément, ce rôle étrange et falsificateur que Le Clézio assigne au livre dans *L'Extase matérielle* : « Un livre, à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses pour que les autres ne les trouvent pas. »

L'écriture est une chose sérieuse. Il ne faut écrire que sur ce qu'on connaît, et toujours avec sincérité. Prenez Hemingway, auteur loué et par Robert Mallet et par Yves Berger, ses citations sur la « sincérité primordiale » sont légion. Mais, me direz-vous, la sincérité n'est pas la vérité. L'écrivain est sincère lorsqu'il parle du fond de son être, et son ordre peut être alors un beau désordre secret, voire

un chaos. Hemingway applique à la lettre le vœu formé par Kipling — « procurez-vous d'abord vos faits, puis déformez-les autant que vous voudrez » —, mais y ajoute une dimension qui ne tient qu'à lui : le dénombrement de la réalité. Dans cette littérature, qui recherche son salut dans la perfection, et c'est bien l'objectif que s'étaient fixé Robert Mallet et Yves Berger, « l'intégrité de l'écrivain, assure Hemingway, c'est comme la virginité d'une fille. S'il la perd, il ne la retrouvera pas ».

Restons, si vous le permettez, quelques instants en compagnie d'Ernest Hemingway. Il faut absolument aller chercher les écrivains de l'autre côté de leur légende, de leur image, du masque qu'il arbore ou dont on les affuble. Hemingway, donc : derrière les fontaines de whisky et de scotch du Floridita, les coups de poing de la Bodegita del medio. Derrière ses soirées avec Ingrid Bergman et Ordóñez. Derrière les combats de coqs, le base-ball, les paris de *jai-alai*. Derrière la mer, la chasse, la guerre. Certes, Hemingway appartient à ce qu'on pourrait appeler une « lignée » d'écrivains virils, de Balzac à Stendhal, de Dostoïevski à Mark Twain, de Victor Hugo à Chesterton. Mais tout cela n'est que masque. Au fond, le sport, la boxe, l'amour de la violence relèvent de la morale et de la philosophie. Je m'explique. Plus que de cogner dur, il faut être capable d'encaisser sans se plaindre. C'est le torero blessé dans l'arène de *Pour qui sonne le glas* ; c'est le vieux pêcheur qui ferre un marlin et ne peut le ramener au port. Dans la violence, on apprend la défaite.

« Tout le monde est sur le ring, dit Hemingway, on ne survit que si on rend les coups. Je me battraï jusqu'au dernier jour, et ce jour-là, je me battraï contre moi-même, pour accepter la mort, comme quelque chose de beau, la même beauté qu'on voit, dimanche après dimanche, dans les arènes. »

Voilà. Soudain tout s'éclaire. Le mythe de l'invincibilité physique est la légende trompeuse derrière laquelle se cache un Hemingway stoïcien : la victoire dans la défaite. Celui que les montagnards du Vorarlberg avaient surnommé « le Christ buveur noir de kirsch » est un homme blessé. Tout comme la violence, l'alcool est un masque. En servant la légende, elle protège Hemingway et va rejoindre la panoplie du chasseur de fauves, du correspondant de guerre, du dur à cuire pêcheur de monstres marins, du primitif, du viscéral insatiable, monument de virilité qui le cache mais dont il se plaint : « Je veux être connu comme écrivain ; et non comme un homme qui est allé à plusieurs guerres ; et pas plus que comme boxeur de bar ; pas plus que comme tireur ; pas plus que comme turfiste ; pas plus que comme buveur. J'aimerais être simplement un écrivain et être jugé comme tel. »

C'est notre credo. Derrière un certain Robert Mallet doyen de faculté, recteur d'académie, chancelier d'université, se cache avant tout un poète, qu'il faut juger comme tel. Derrière un Yves Berger directeur littéraire d'une prestigieuse maison d'édition, grand ordonnateur des prix littéraires parisiens, président du Conseil supérieur de la langue française, est tapi avant tout un romancier, qu'il faut juger comme tel. Derrière Hemingway se cache Hemingway. À cinquante ans, ce dernier rappelle à un journaliste venu l'interviewer que sa timidité reste intacte et qu'il se sent très mal à l'aise lorsqu'il doit parler de son œuvre. L'enfant, né dans les faubourgs de Chicago, qui reçut sa première canne à pêche à trois ans, sa première carabine calibre 20 à onze, et qui chercha toute sa vie le paradis perdu des randonnées viriles avec son père sur les bords du lac Walloon, une fois adulte, fut en réalité l'envers de sa légende. Que n'a-t-on pas dit de lui ? Qu'il avait provoqué en duel un homme qui avait insulté Ava Gardner ; qu'il avait sauvé Dos Passos des cornes d'un taureau andalou ; qu'il avait délivré le Ritz à la tête d'une armée ; qu'il avait pour devise « bateaux, boissons, bordels, bouquins... ». Hemingway, oui, était l'envers de sa propre légende. Hemingway était un écrivain, et ne cessait de le proclamer : « Je préférerais qu'on analyse mon œuvre plutôt que les infractions de mon existence. »

Evelyn Waugh, qui avait pourtant la dent dure, trouva les mots justes : « Derrière toutes ces fanfaronnades, ces anathèmes, ces coups de poing, se fait jour un sens élémentaire de la chevalerie. »

Ses détracteurs ont découvert en lui quelque chose d'impardonnable : une morale. Cette « morale » nous la trouvons intacte, palpitante, sereine, chez Robert Mallet et chez Yves Berger.

D'où naît l'écriture ? D'un manque, d'une faille, d'une sensibilité particulière. Robert Mallet, d'origine picarde, fils d'un avocat et arrière-petit-fils du fondateur des Usines du Rhône, naît dans une famille où la culture « va de soi » : études secondaires à Neuilly puis au lycée Louis-le-Grand à Paris, durant lesquelles il découvre l'œuvre de Paul Valéry, études supérieures de lettres et de droit, etc., etc. Il en est tout autrement pour Yves Berger. Fils d'un transporteur routier, son enfance est marquée par la pauvreté, la guerre, le malheur. Mort de la mère en 44. Études d'anglais à Montpellier et à Paris, courtes années d'enseignement au lycée Pasteur à Neuilly puis au lycée Lakanal à Sceaux... Yves Berger concède qu'il possède un tempérament « porté à l'exotisme », que le petit enfant, qui passait des heures à guetter sur les voitures de l'exode les plaques minéralogiques des lointains pays du nord, savait depuis toujours qu'il dépasserait les frontières de sa ville, et qu'il suivrait un jour le sentier indien de Broadway. L'écriture peut provoquer le

voyage ou en être le relais. Mais le véritable écrivain, au sens où l'entend Blanchot, lorsqu'il affirme que « l'œuvre d'art est l'œuvre du désœuvrement de l'être », n'est qu'un passeur ; l'écriture naît malgré lui, sous influence. Tous les grands livres, hantés par un ontologique besoin de Paradis, participent de ces voyages : tous créés par des écrivains « traversants ».

La manière dont la littérature est venue à Yves Berger mérite qu'on s'y arrête. Voici ce qu'il déclarait en 1987, lors de la publication de son roman *Les Matins du Nouveau Monde* : « Cette fascination remonte à l'enfance. Quand mon père est parti pour Toulon, me laissant à dix ans des responsabilités de chef de famille, il m'a fait promettre de ne jamais " sortir " après l'école. Je restais enfermé pendant des heures et je lisais. Il m'est alors venu l'idée de fabriquer mon propre dictionnaire : lorsque je butais sur un terme inconnu, je l'inscrivais sur un cahier pour le retenir et je me le récitais le lendemain. L'amour des mots est venu de cette longue discipline : ils ont pris pour moi un poids particulier, une couleur, une forme à eux : certains m'habitent depuis si longtemps qu'ils me donnent une sorte d'ivresse... »

Pour faire son entrée en littérature, Robert Mallet choisit la poésie : *La Poursuite amoureuse* paraît en 1943. Son auteur est âgé de 28 ans. Après un essai sur Boris Pasternak, publié en 1959, et disparu depuis de sa bibliographie, Yves Berger publie à 31 ans, en 1962, un premier roman, intitulé *Le Sud*, et qui lui vaut le prix Femina. Son concurrent direct, malheureux, ayant pour nom Maurice Pinget qui venait de faire paraître *L'Inquisitoire*. Arrêtons-nous à ce prix. Si l'on excepte quelques rares articles élogieux, il faut reconnaître que nous assistons à un lynchage en règle. Écoutez plutôt : « Tout avait bien marché jusqu'au soufflé au Grand Marnier : le prix est attribué à un prof d'anglais » ; « *Le Sud* : une aimable entreprise de dépaysement qui durera bien jusqu'à l'automne prochain » ; « Faut-il vraiment prendre *Le Sud* et monsieur Berger au sérieux ? Faut-il même prendre encore en considération un tel prix Femina ? » ; « Quand ce Monsieur Berger aura compris que l'originalité ne s'acquiert pas nécessairement au prix de l'extravagance, il est permis d'espérer qu'il saura faire un meilleur usage de son talent d'écrivain » ; *Le Sud* : « de la vulgarisation de pacotille, à égale distance de l'avant-garde et du poncif ». J'ai gardé le meilleur pour la fin. Un critique aigri, qui laissait entendre que Jean Paulhan avait sans doute aidé Berger à écrire son livre, concluait par ces mots : « L'atmosphère trouble de cette histoire, et surtout les pages consacrées à la liaison du frère et de la sœur, et le fait qu'ils ne semblent pas en éprouver ni l'un ni l'autre le moindre remords, obligent à proscrire rigoureusement ce livre pornographique. » Quel beau

début nécessaire, indispensable, et qui prouve si besoin en était que la critique d'hier est aussi intelligente, fine, subtile, pertinente que celle d'aujourd'hui. Mais au fond de quoi parlait-il ce roman sulfureux ? D'un père qui élevait son fils et sa fille dans le culte des Indiens et de l'Amérique des années 1840, d'une obsession à vouloir arrêter le temps, d'une illusion régressive, d'une fascination morbide, d'une fidélité à un imaginaire qui prend le pas sur la réalité. Ici se dégage une idée majeure : le romancier a le droit de tout inventer et le vrai romancier est toujours un historien.

Je ne sais pas si Robert Mallet et Yves Berger se lisaient, mais je pense que tous deux se posaient une même question : les mots font-ils vraiment les hommes, et comment ? Tous deux, à leur manière, faisaient de la politique, au sens noble du terme, en cherchant à savoir quelle pouvait être la place de l'homme dans la cité. Yves Berger, s'engagea auprès du mouvement gaulliste, signa le Manifeste des 121, ne cessait de rappeler qu'à l'arrivée des Européens il y avait 9 à 12 millions d'Indiens en Amérique du nord et qu'il n'en restait que 250 mille en 1890. C'était sa manière à lui de s'investir dans la chose politique. De son côté Robert Mallet, indépendamment du travail de fondation qu'il entreprit au sein du Mouvement universel de la responsabilité scientifique à partir de 1974, fut celui qui mit en forme la réforme de la loi d'orientation qui allait remodeler entièrement le paysage universitaire parisien après 1968. C'est d'ailleurs à cette occasion, qu'étudiant j'entendis pour la première fois parler de lui. Ainsi, longtemps resta-t-il pour moi l'homme qui, après avoir prononcé la fameuse phrase « la meilleure façon d'éviter les révolutions, c'est de les faire », avait transformé les cinq anciennes Facultés parisiennes en treize universités destinées à mettre à l'épreuve de la réalité les utopies de mai 68.

Au jeu étrange des thèmes qui rapprochent ou qui séparent, j'en vois au moins deux qui font se coudoyer les vastes et profondes littératures de Robert Mallet et d'Yves Berger. Le premier est celui de l'enfance. Avant d'être fou du Nouveau Monde, d'en faire son domaine d'exploration et d'écriture, Yves Berger, l'a rêvé, enfant, à Avignon, même si dans *Le Fou d'Amérique*, il dit à voix basse, comme pour lui-même, à Luronne qui lui demande « pourquoi pars-tu ? », « parce que l'Amérique est découverte », ce qui est une façon de mettre fin à son rêve. Cette présence manifeste de l'enfance, je la retrouve chez Robert Mallet. Aussi bien dans les questions qu'il pose à Paulhan ou à Jouhandeau que dans nombre de ses recueils de poèmes : *La rose en ses remous*, *Silex éclaté*, *Le forgeron me l'avait dit*.

Mais le grand thème qui les réunit, dans la fraternité la plus évidente, c'est celui du voyage, qu'il s'agisse d'interminables promenades parisiennes ou campagnardes, ou d'errances à travers le monde et notamment, pour ce qui concerne Robert Mallet, à Madagascar où, détaché en qualité de maître de conférence, il fonde la faculté des lettres. Des livres comme *Mahafaliennes*, *De toutes les douleurs*, *Quand le miroir s'étonne* témoignent de cet intérêt sans cesse renouvelé pour l'ailleurs. Un roman comme *Région inhabitée*, publié en 1964 est finalement très proche de *La Pierre et le Saguaro*, roman d'Yves Berger paru en 1990. Des phrases comme « rien n'avait été réel, mais tout avait été si vrai », ou encore « Toi aussi, je t'abandonnerai, puisque la région est inhabitée » auraient pu être écrites par l'auteur du *Sud*. Nous voilà, par le biais du voyage, en présence de livres étrangers, qui tiennent du guide touristique et du récit de voyage, et qui, dans le même temps, échappent à ces catégories par l'incantation, le lyrisme et la vision épique. On ne peut qu'aimer passionnément une telle littérature pour l'une ou l'autre de ces raisons, pour son réalisme ou pour sa magie, et mieux encore, si on se laisse subjugué, pour la fusion de ces deux attitudes opposées face au réel. L'une des fascinations qu'exerce sur moi cette littérature tient à ce qu'il n'y a pas d'un côté la nature, avec ses lois, et de l'autre l'homme, mais bien une nature exclusive de l'homme, qui prend sa place, qui pense, qui se souvient. Voilà, nous y sommes, il faut juste un témoin, qui rêve, qui croit entendre les mots qu'elle lui dit, mots qui sont poésie pure et pure émotion. Il y faut juste ce qui ne s'apprend pas, ne s'invente pas, et qui est là du premier au dernier mot : le style.

Yves Berger aimait raconter qu'adolescent, une phrase extraite de *Nadja* l'avait frappé. Breton y affirmait que la beauté absolue était indescriptible. Pour s'en donner la preuve et convaincre son lecteur il reproduisait la photo de la tour Saint-Jacques au lieu de la décrire. « J'avais ressenti alors un malaise, sans aller plus loin, confie Yves Berger. Ce malaise a perduré en moi et, au fil des ans, je me disais : comment peut-on admettre et exprimer une telle pensée ? Un tel renoncement ? Comment un écrivain peut-il se résigner à ce qui lui semble une faiblesse, une tare originelle du langage ? Comment un écrivain peut-il douter de son instrument, la langue ? Admettrait-on qu'un maçon n'attendît pas tout de sa truelle, le chimiste de sa cornue ? »

Je pense que tous les livres d'Yves Berger, mais aussi que tous les écrivains dignes de ce nom, relèvent le défi que Breton refusa. Il faut, comme le dit Eluard, « donner à voir » la beauté absolue.

Pour Yves Berger, cette « beauté absolue » est évidemment celle du désert américain du Sud-Ouest, avec le Grand Canyon et Monument

Valley ; celle du cactus-cierge, la saguaro, arbre candélabre, arbre roi du désert de Sonora.

La « beauté absolue » porte, chez Robert Mallet, le nom de poésie, qu'il dévora littéralement depuis qu'un mois de septembre 1939, blessé à la tête et convalescent à l'hôpital de Nancy, une infirmière fit la lecture au jeune soldat qu'une lésion oculaire venait de priver momentanément de la vue.

La phrase que je vais vous citer est troublante à plus d'un titre. L'ayant prise en note lors de mon travail préparatoire à ce discours, j'ai été incapable, par la suite, d'en retrouver l'auteur. Mallet ou Berger ? Je vous laisse juges : « Mais se peut-il aussi que ce mouvement n'ait plus comme origine le vocabulaire assemblé mais un souffle, un rythme. Tout à coup, vous vous découvrez porteur de rythme, il y a des phrases qui se forment en vous et là, vous n'êtes plus sensible au vocabulaire mais à une certaine disposition des virgules. Des phrases se forment, s'enchaînent, se succèdent, se terminent, se recommencent, se plient, se replient, se déplient et tout cela est parfaitement marqué par des virgules et des points. »

Voyageur inlassable, Yves Berger qui fit plus d'une centaine de voyages au Nouveau Monde, raconte une histoire magnifique, qui peut apparaître comme une métaphore de la littérature, et dans laquelle il évoque comment il surprit le désert au printemps. La voici : « Plus de dix fois, j'y suis allé en vain. J'arrivais ou trop tôt ou trop tard. Certains m'affirmaient même que la naissance du printemps dans le désert n'était qu'une fable. Après dix ans de patience, le 22 mars 1989, le veilleur de nuit de l'*Arizona Inn* de Tucson vient nous réveiller à quatre heures et quart du matin. Il venait de pleuvoir pendant dix minutes. Une heure plus tard, nous abordions le désert. Il était couvert de fleurs. »

J'ai la ferme conviction que tout écrivain véritable est confronté à cette éternité-là, je veux dire à une éternité ou à une absence d'éternité. Yves Berger pensait qu'on était écrivain parce que plus que nul autre celui-ci subit de façon écrasante le poids du temps et qu'ainsi toute œuvre est entreprise pour que celui qui la fait ne sente plus que le temps passe. Il prétendait aussi qu'il n'y avait pas de livre triste, insupportable parce que le temps n'y passant pas on y était toujours en pleine éternité. C'était déjà le sujet du *Sud*, dans lequel le fils, contre le père, a le sentiment fort que la seule activité qui conjecture l'éternité c'est l'écriture parce que les mots, comme le langage, relèvent de cette éternité.

La question mérite qu'on s'y arrête. Robert Mallet et Yves Berger y répondent, et leurs réponses ne sont guère différentes. Tous deux,

loin de leurs bureaux, sont des écrivains les plus purs et les plus exigeants qui soient. Tous deux découvrent et redécouvrent un paradis. Tous deux laissent errer dans leurs œuvres les esprits de Chateaubriand, les éloges de Saint-John Perse, des sonorités de mélodie, des incantations virgiliennes, mais aussi des syncopes et des ruptures, la mélodie classique de Saint-Saëns et les stridences de Stravinsky.

Vous l'aurez compris : écrits dans cette langue majeure, toujours sur la frontière du taire ou du parler, leurs livres ont pour fonction première et inestimable de chanter. Recevant Robert Mallet en octobre 1976, Joseph Hanse dont le *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, qui commence par la préposition « à » et se termine par le nom commun féminin « zwanze », reste mon livre de chevet, dit du poète raffiné du *Poème du sablier*, qu'il est un « amoureux et un gourmet des mots, attentif à leur sonorité, à leur reflet et à leur rigueur. » Comme chez Yves Berger, sa chasse aux mots rares, éclatants de merveilleux, éclairs lancés dans l'inconnu, parfois jeux de l'érudition, manifeste le double plaisir du poète et de l'explorateur. Aux « miroirs qui se mirent » de Robert Mallet, à « l'étrave écume des mers », « feux qui se taisent », « cigales de tous les corps » et autres « grives incrustées » ou « déluge ténébreux des pierres de la cité », répondent l'insolente grandeur du séquoia, chère à Yves Berger, la majesté paralysante des Rocheuses, les fumerolles du Yellowstone, les forêts de l'Oregon, la note bleue de Craker Lake, mais aussi la « sagamité » (viande de bison séchée), le « pemmican » (potage de bison).

Nos deux amoureux de la langue française célèbrent avec une égale ferveur de missionnaire le pouvoir des mots qui sauvent du désespoir et des livres qui transforment, en la piégeant, la réalité honnie.

« Écoute, me dit un jour Yves Berger, je viens d'effectuer mon 112^e voyage... Point Chevreuil, Opelousas, Cabahannose, Mousousipiou, Chingachgook, Susquenhannah, Schoharie, Ouragastapi... ça te dit quelque chose ? Quelles merveilles, non ? Et les prairies du Montana, et Canyonlands, et la Route 66... Ah, je ne te dis pas ! Sais-tu seulement que le Canyon de Chelly a été découvert grâce à moi, bien avant que les circuits touristiques ne s'en emparent. »

Yves, qui commençait toujours ses phrases par « putaing cong, tu me connais, je ne vais pas te mentir », pratiquait le mensonge avec un bonheur communicatif, mais cette dernière assertion, concernant sa découverte du Canyon de Chelly, était vraie : s'agissant de la littérature et de l'Amérique ses mensonges disaient toujours la vérité...

Là où nos deux écrivains se rejoignent encore, je veux dire Robert Mallet et Yves Berger, c'est dans leur pratique schizophrénique de l'existence. Cette faculté qu'ils avaient l'un et l'autre de se couper en deux : d'un côté le bureau, de l'autre l'écriture. D'un côté les responsabilités universitaires pour le premier mais aussi éditoriales au sein des éditions Gallimard où il avait en charge les collections « La Bibliothèque idéale » et « Jeune poésie ». De l'autre, Yves Berger rentré comme conseiller littéraire et attaché de presse aux éditions Grasset avant d'en devenir le directeur littéraire de 1960 à 2000.

Chercheur infatigable, lecteur passionné, Yves Berger posait, dès 1964, les questions auxquelles Robert Mallet devait lui aussi trouver des réponses. Écoutons-le : « Si fort que l'on se donne à l'écriture, si grand que soit le temps qu'on y consacre, on ne lui accorde pas assez. En ce qui me concerne, je suis directeur littéraire chez Grasset. J'ai donc une vie professionnelle active, épuisante. C'est le second métier. Mais mon premier problème, le problème crucial, c'est de trouver un équilibre entre mon activité d'écrivain et mon activité d'éditeur. Car, si grandes que soient les satisfactions que je tire de celui-ci, la grande justification de ma vie est celle qui me vient de l'écriture. »

Il est cependant un domaine où Robert Mallet et Yves Berger diffèrent fondamentalement. Si le premier pratique un art consommé de l'édition critique et de l'interview, Yves Berger — exception faite de sa juvénile incursion sur les terres de Pasternak — n'en fit jamais l'expérience, tout comme il se cantonna volontairement dans la pratique d'un seul genre littéraire (le roman), alors que le premier publia une œuvre importante et variée, faite d'essais, de pièces de théâtre, de romans, de recueils d'aphorismes et d'ouvrages poétiques. Les essais que Robert Mallet consacra à Francis Jammes, à Jean Lurçat et à André Gide restent des modèles du genre tout comme ses éditions de la correspondance entre Gide et Valéry, Claudel et Gide. Quand à ses entretiens avec Paul Léautaud et Jean Paulhan, ils inventèrent un genre littéraire où, pour la première fois peut-être, on a le sentiment de capter une conversation confidentielle entre deux hommes qui ont oublié la présence du micro.

J'en étais là de la rédaction de ma communication, à me demander comment j'allais, comme on dit trouver une chute honorable à ces élucubrations, lorsque je reçus ce qu'on appelle un e-mail ou mél voire courriel, en français, de ma très chère amie Liliane Wouters. Il faut être de son temps, n'est-ce pas ? Même elle, s'y est mise, au courriel... Le courriel est cette chose étrange qui s'annonce par un tintement discret et qui fait « pft » quand vous l'envoyez. Si je voulais m'égarer, s'il n'était pas si tard, j'en aurais des choses à dire

sur cette littérature virtuelle qui se balade dans on ne sait quelle tuyauterie, qui vous arrive de Pékin, de Canberra et même de Bruxelles... Cette « missive » donc, appelons-le comme ça, me raconte une histoire extraordinaire, merveilleuse et qui a pour principal protagoniste Robert Mallet. La voici. Au début de la seconde guerre mondiale, Robert Mallet, blessé, gît dans un fossé à côté d'un officier allemand, blessé, lui aussi. Si j'étais dans un de mes romans, je pourrais écrire au moins vingt pages sur le bruit et la fureur alentour, mais rassurez-vous, je ne décrirai rien. Que vont faire les deux soldats ? Se passer une cigarette ? Conclure une paix provisoire ? Panser leurs blessures ? Se tirer dessus à bout portant sous une pluie d'hémoglobine, comme dans un film de Scorsese ? Non. Point du tout. Le plus simple n'est-il pas de se parler ? Une évidence. Mais le Français ne parle pas un mot d'allemand, et l'Allemand ignore tout du français. Alors ils choisissent le latin, le latin du Bas Empire.

– *Unde es ?*

– *Ab Lutetiae Parisiorum.*

– *Tu ?*

– *Ab Berliniae.*

– *Quod Bellum sordidum !*

– *Habes, Sodale...*

Liliane Wouters ajoute : « Il faudrait vérifier l'authenticité de cette histoire... » Mais non, Liliane. Nul besoin. Vous connaissez, comme moi, la dernière réplique du film de John Ford, *L'Homme qui tua Liberty Valence* : « Quand la légende devient réalité, imprimez la légende. » Je vais vous dire, j'ai la ferme conviction que la vérité n'est crue que si on ose l'inventer.

Cette anecdote si « romanesque » me fait comprendre pourquoi, en lisant Robert Mallet et Yves Berger, je me suis senti si proche d'eux au-delà du temps, des centres d'intérêt, des affinités électives parfois opposées. J'imagine une scène au cours de laquelle Robert Mallet, Yves Berger et moi sommes rassemblés. Non pas sur un champ de bataille, mais autour d'une table, dans un bon restaurant bruxellois, autour d'une côte à l'os. Chacun est dans son univers, dans sa langue, dans ses références, ses connivences. Robert Mallet s'exprime dans une langue poétique qui n'est comprise qu'à Bray, son village de Picardie ; Yves Berger a choisi la langue de la tribu des Nez Percés teintée d'accent avignonnais ; quant à moi, j'opte pour une langue familiale qui n'est plus du français, qui n'est pas encore de l'italien et qui adopte parfois des sonorités hispaniques. Et pourtant, nous nous comprenons. Pourquoi ? Parce que notre langue commune, notre île vernaculaire, notre latin de tranchée à

nous, c'est la littérature, et plus encore une certaine idée de la littérature.

En premier lieu celle d'une littérature heureuse et gourmande. J'ai lu récemment dans un quotidien belge l'interview d'un écrivain français qui confessait avoir pris d'énormes risques pour écrire le livre qu'il venait de faire paraître. On souffre déjà pour lui. On est prêt à compatir. Il a deux bourreaux : son précédent éditeur avec lequel il est resté dix ans et qu'il a quitté parce qu'avec lui « il ne parvenait pas à s'autoriser davantage », et Zola dont les écrits annonçaient la « mort du roman et de l'imagination » ! Émile, tout de même ! L'écrivain français nous raconte donc son chemin de croix. En quittant son écriture « ascétique, formaliste », il a perdu des lecteurs, mais, dit-il, « sa liberté était à ce prix ». On tremble à l'idée de lire la suite de l'entretien. De quels risques inimaginables s'agit-il, de quelle bête monstrueuse venue d'un roman de Lovecraft, de quelle épouvante échappée d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe, de quel tsunami intertextuel ? Puis la réponse nous est donnée, terrible, inhumaine, rien qu'à retranscrire ses propos je sens le sol se dérober sous mes pas : « J'ai essayé, dit-il, un roman romanesque avec une intrigue, des personnages, de l'aventure, une histoire d'amour qui ne soit pas perverse mais simplement belle, romantique. Il n'y a pas si longtemps, vous étiez catalogué " à l'eau de rose " pour moins que ça ! La littérature ne pouvait pas passer par là. »

Pauvre écrivain ! Qui fixe donc les limites de ce qu'on doit ou ne doit pas écrire ? Quel diktat prétend montrer le chemin ? Ces propos de « satecul » seraient divertissants s'ils ne relevaient pas de la bêtise la plus largement partagée, du snobisme le plus parisien. Le pire est que le livre en question, une fois lu, vous tombe des mains. C'est un vrai roman à l'eau de rose, mais qui n'en a même pas les qualités.

Dans un autre article, cette fois publié dans un grand quotidien français, décidément je lis trop la presse, j'apprends que Beckett répétait à loisir que le français lui était toujours apparu comme la langue la moins littéraire qui soit : « Il est plus facile, dit-il, d'écrire sans style, cette chose aussi démodée que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. » Soit. Et feuilletoniste, universitaire patenté, et travaillant semble-t-il comme un bœuf à une monumentale *Histoire de la langue littéraire en France entre 1850 et aujourd'hui*, de poser cette question pour le moins saugrenue : le français est-il une langue adaptée à la création littéraire ? Et de s'engouffrer dans la porte ouverte suivante : est-il au fond si important d'écrire « bien », « bien » prononcé du bout des lèvres, est-il important d'écrire « plat » ou « pas » ? Il est vrai que

bon nombre de romans publiés aujourd'hui entrent parfaitement dans cette case : puisque la langue française, je cite l'éminent spécialiste, « n'offre pas la liberté expressive que réclame un projet littéraire ».

Vous savez ce qu'Yves Berger leur aurait dit, à ces faux écrivains, ce que je l'ai entendu hurler au visage de l'un d'entre eux : « Putaing cong, vous êtes à la littérature ce que le cul-de-jatte est à la marche. » Sur le fond, la cause serait donc entendue : l'écriture véritablement originale se construit sur fond de refus du style, sur le « mal dire », sur les maladresses qui deviennent le seul moyen capable de porter au nom du beau un assaut contre les mots. Rousseau, Giono, Flaubert, Chateaubriand, Stendhal, Aragon, Le Clézio, j'arrête la liste, vous m'avez bien compris : « La question du bien écrire et de la belle langue ne concerne pas la littérature », conclut notre médocastre.

Voilà la raison fondamentale, pour laquelle je me sens si proche de Robert Mallet et d'Yves Berger, pourquoi je me sens si fier de leur succéder. Le premier fut Président du Conseil international de la Langue française, le second Président de l'Observatoire national de la Langue française, il avait même été en mission à Atlanta, où, un petit carnet en poche, il vérifiait que la langue olympique était bien respectée. Ces fonctions n'étaient pas des fonctions honorifiques. Ces organismes ne furent pas des coques vides. Pour ces deux hommes, « fous de français », l'universalité de notre langue fut toujours un acte de foi (elle le reste). Rien ne les mettait plus en colère que d'entendre parler d'une « écriture moderne », ce qui ne veut rien dire. Mallarmé a raison : la véritable modernité, c'est le classicisme. Quoi d'autre ? Eh bien, il y a une éternité de la littérature comme il y a une éternité de la langue et du style. Robert Mallet disait : « Je me sens grammairien. » Yves Berger répondait : « J'aimerais qu'on défile pour la défense de la langue française. » Voilà une excellente suggestion...

Tous deux, Robert Mallet et Yves Berger, étaient des pâtres, peut-être du désert, d'ailleurs, pour prendre le titre d'un film aujourd'hui oublié, au sens où Gaston Bachelard l'entendait lorsqu'il disait : « Les mots ont besoin d'un berger. » Robert Mallet et Yves Berger furent bien ces bergers dont la langue française avait et a encore besoin.

Vous vous souvenez de la Pléiade, ce groupe de sept poètes français de la Renaissance qui s'étaient donné comme tâche « de Défendre et d'Illustrer la langue française ». En fils d'émigrés italiens qui trouvèrent en la langue française une terre d'accueil, en lointain descendant d'un Croisé flamand devenu par les hasards de la

géographie et de l'histoire, Piémontais, je me souviens ici que ma famille appartient à la noblesse d'épée et que mon grand-père Aventino, avec lequel j'ai ouvert cette communication, affichait un égal mépris envers la noblesse de cour qu'il nommait d'anti-chambre et les barons d'Empire. Au risque de contracter la grippe aviaire je me sens assez disposé à troquer mon épée de marquis contre une plume acérée, féroce, ludique pour un engagement total dans une défense et une illustration de la langue française. Après tout, si certains pensent que la « guerre du goût » existe, je ne vois pas pourquoi « la guerre de la langue » n'aurait pas droit de cité. Entendons-nous bien, je ne parle pas ici de lever une armée, mais plutôt d'aller faire de la francophonie une terre d'accueil. J'aime assez l'idée d'une langue française à laquelle un ministre audacieux soufflerait de s'enrichir : « Enrichis-toi de l'autre et des autres, laisse venir à toi les consonances étrangères, les concepts inconnus, les vocables nouveaux. Rejette la xénophobie, le chauvinisme, tous les racismes. La langue française est une langue assez forte, riche de son passé qui ne doit pas craindre l'intrusion, l'infiltration, l'excentricité, l'originalité, la bizarrerie. La France comme sa langue s'est construite sur la diversité. »

Malraux fascina toute une génération. Rappelez-vous Simone de Beauvoir et les pages qu'elle lui consacre dans *La Force de l'âge* ; ou Albert Camus estimant que son prix Nobel de littérature (1957) aurait dû revenir à Malraux ; ou Gide qui avouait ouvrir souvent ses livres « pour y puiser de belles raisons d'aimer la vie ». J'ai découvert Malraux en lisant *Les Conquérants*, une nuit où des parachutistes rebelles devaient sauter sur Paris. Dans mon vieil exemplaire, j'ai retrouvé deux phrases soulignées, extraites de la postface qui était en fait la retranscription de l'appel adressé par Malraux aux intellectuels, le 5 mars 1948, salle Pleyel, au nom de ses compagnons gaullistes. La première est une affirmation : « Nous savons que nous ne ferons pas l'Européen sans la patrie ; que nous devons faire, que nous le voulions ou non, l'Européen sans elle. »

La seconde est une interrogation, elle aussi d'une étonnante actualité, aujourd'hui que notre démocratie est, ici et là, au-dedans et au-dehors, menacée : « Quand la France a-t-elle été grande ? Quand elle n'était pas retranchée sur la France. »

Malraux est moderne parce que chacune de ses pages est nourrie, selon l'expression de Kessel « du suc amer et puissant de l'aventure », et nous ajouterons « de l'aventure humaine ». Mais aussi et surtout parce que Malraux ne déprécie jamais l'humanité, cette valeur en voie d'extinction. À leur façon, Robert Mallet et Yves Berger ont su transposer la phrase de Malraux, et cette transposition je la fais volontiers mienne : « Comment la langue française retrou-

vera-t-elle toute sa grandeur ? Quand elle cessera d'être retranchée sur la France. »

Je le confesse : je suis un romantique, un esprit ardent et intransigeant. Je voudrais qu'on fasse pour la langue française des rêves d'absolu, et qu'on croie, comme Nizan, que si l'on n'a pas tout on n'a rien. Je suis du côté de Montherlant lorsqu'il écrit dans la *Lettre d'un père à son fils* : « Il faut être fou de hauteur ! » Et du côté de Cocteau qui sauve le feu lorsqu'une maison brûle. Voyez-vous, toute ma vie je me suis fait une certaine idée de la langue française. Le sentiment l'inspire aussi bien que la raison. Au hasard et au cynisme qui semblent aujourd'hui nous gouverner, j'oppose ma conviction, profonde. Ce sera ma conclusion et le sens de mon engagement à vos côtés, chères consœurs et chers confrères : notre langue, la langue française, celle de la francophonie, telle qu'elle est, parmi les autres, telles qu'elles sont, sous peine de danger mortel, se doit de viser haut et de se tenir droite.

Communications

Ibsen chez les Belges

Communication de M. Jacques De Decker
à la séance mensuelle du 14 janvier 2006

Chères consœurs, chers confrères, cette année, permettez-moi de vous le rappeler, ne se place pas seulement sous l'enseigne de Freud, qui aurait eu un siècle et demi, ou de Mozart, dont on fête le deux cent cinquantième anniversaire de la naissance, ou de Rembrandt, qui naquit il y a quatre cents ans, ce dont les médias n'ont pas manqué de nous faire souvenir, ou de Leopold Sedar Senghor qui serait devenu centenaire cette année, et à propos duquel nous avons postposé notre hommage, mais aussi d'un grand dramaturge nordique qui mourut il y a exactement un siècle, Henrik Ibsen. Dans nos pays, les manifestations sont assez discrètes à son propos. En revanche, d'après un calendrier qui vient de m'être envoyé par l'ambassade de Norvège, on se souvient bien davantage de lui aux États-Unis, en Allemagne ou en Chine qu'en francophonie. Ces prédilections nord-américaine, germanique ou dans l'Empire du Milieu peuvent s'expliquer. Ibsen a eu un gigantesque impact sur la dramaturgie américaine, non seulement sur ses auteurs, d'Eugène O'Neill à Arthur Miller ou à David Mamet, mais sur toutes ses formes dérivées en supports mécaniques. L'Allemagne fut non seulement l'une des terres d'accueil de l'auteur en exil, mais aussi le premier pays où il fit sa percée hors de Scandinavie. Quant à la Chine, elle lui fut tellement attentive qu'elle forgea sa formulation du concept de féminisme en prenant pour racine le prénom Nora, celui du personnage central de sa pièce *Maison de poupée*. Du côté français vient de paraître, dans la « Pochothèque », le recueil de ses drames contemporains, présenté par Michel Meyer, professeur à l'ULB, et est annoncée la parution du récit de sa vie que je viens

d'écrire, tandis que la Pléiade prépare une édition de ses œuvres assurée par Régis Boyer.

Je voudrais vous entretenir, sous le titre un peu goscinesque d'« Ibsen chez les Belges », d'un sujet que je n'ai que très subrepticement effleuré dans mon livre, celui de l'accueil dont Ibsen bénéficia de son vivant en Belgique. Je tiens d'abord à dédier spécialement cette communication à deux de nos membres. D'une part à Gérard de Cortanze qui vient de nous rejoindre, et qui m'a encouragé à écrire mon petit Ibsen en l'intégrant dans la collection « Folio Biographies » qu'il dirige chez Gallimard, d'autre part à mon maître Paul Delseemme, doyen de notre compagnie, dont les recherches, vous le verrez, m'ont énormément servi dans la première partie de mon exposé. Ma dette à son égard est au demeurant immense. C'est le professeur d'humanités qu'il était qui m'a initié aux grands dramaturges français, en particulier à Marivaux, dont on perçoit des échos contemporains dans mon *Magnolia*, à Ionesco, dont la découverte, par son intermédiaire, nous a conduits, Albert-André Lheureux et moi, à fonder le Théâtre de l'Esprit Frappeur, ou à Ghelderode, puisque j'ai rédigé mon travail de fin d'études secondaires à propos de l'auteur d'*Escorial* sous sa direction, lorsqu'il enseignait encore à l'Athénée de Schaerbeek. La préparation de ce petit ouvrage très immature m'avait permis de faire la connaissance, à dix-sept ans, chez Jeanne de Ghelderode, veuve de l'écrivain, d'un jeune doctorant qui s'appelait Roland Beyen.

Comment notre confrère a-t-il contribué à l'étude de la pénétration de l'œuvre d'Ibsen en Belgique, et même en francophonie ? En publiant un article sur « La première représentation en langue française de *Maison de poupée* » et en montrant que cette création eut lieu à Bruxelles, au Théâtre du Parc, le 1^{er} mars 1889, c'est-à-dire un an avant la création réputée historique des *Revenants* du même Ibsen à Paris, au Théâtre Libre, dans la mise en scène d'André Antoine, qui n'eut lieu que le 29 mai 1890, et qui est mentionnée dans nombre d'histoires du théâtre moderne. Cette programmation, il est vrai, préluda à une véritable « nordomanie » en France, puisque non moins de quatorze pièces du dramaturge norvégien furent révélées à Paris au cours de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, principalement par Lugné-Poe, le principal défenseur français de l'auteur. La traduction était le plus souvent assurée par Maurice Prozor, à qui Ibsen avait réservé, à partir d'octobre 1889, le privilège prioritaire, sinon exclusif, de transposer ses pièces. Aristocrate lituanien époux d'une Suédoise de même condition, il avait découvert Ibsen alors qu'il était en poste à Stockholm, en 1881. Dès la fin du printemps 1889, comme le

précise Paul Delsemme, il publia ses versions de *Maison de Poupée* et des *Revenants* chez l'éditeur Savine. Mais quelques jours après la création de *Maison de poupée* au Parc, était sorti des presses de l'éditeur Weissenbruch à Bruxelles le texte joué sous le titre *Nora*, du nom du personnage principal. Il était l'œuvre de Léon Vanderkindere, qui nous est connu par la très longue rue ucquoise qui porte son nom, mais dont on ne se souvient pas assez qu'il était un brillant universitaire, professeur d'histoire à l'ULB dont il avait été recteur de 1880 à 1882, auteur du *Siècle des Artevelde* et pionnier de l'anthropologie en Belgique, ainsi qu'un homme politique qui avait siégé au Parlement sur les bancs libéraux avant d'occuper, dès 1888, l'échevinat de l'instruction publique au sein du collège d'Uccle. Il était par ailleurs membre de la classe des lettres de l'Académie royale de Belgique.

Savant et grand érudit, Vanderkindere était aussi un lettré très attentif aux courants intellectuels de son temps : le retentissement de l'œuvre d'Ibsen en Allemagne à partir des années septante ne lui avait certainement pas échappé, d'autant que, comme Paul Delsemme le souligne, l'esthétique de l'auteur correspondait à sa conception de l'engagement de l'artiste. Dans une conférence au Cercle littéraire, qu'animait dans les années 1860 déjà Charles Buls notamment, il avait formulé sa conception d'un art animé par la science : « C'est à celle-ci et à la pensée qu'il appartient de dominer », avait-il écrit, « le sentiment et l'art doivent être vivifiés par elles, et rester ainsi dans les limites de leur destination, qui est de porter des remèdes aux maux de la société et d'améliorer sa situation ». Je cite là une citation par Paul Delsemme d'une citation de Vanderkindere reprise par Henri Pirenne dans sa notice sur ce dernier dans l'Annuaire de l'Académie royale de 1908. Cette adhésion montre bien, comme l'écrit notre confrère, que « ce moraliste scandinave répondait à ses aspirations de libéral progressiste et individualiste ».

Vanderkindere ne traduit pas du norvégien — la langue d'Ibsen était en réalité du danois mâtiné de particularismes norvégiens —, mais s'inspira de la version allemande parue chez Reclam à Leipzig, texte qui reste aujourd'hui le plus fiable si l'on n'a pas accès à l'original, puisqu'Ibsen, qui a vécu longtemps en Allemagne avait pu le superviser. Vanderkindere était un demeurant germanophile. Paul Delsemme attribue cette attitude à son « aversion pour le régime autocratique de Napoléon III », mais aussi à des convictions qu'il illustre par des propos de Vanderkindere qu'à son instar je me garderai de commenter, et dont voici un échantillon : « Les races latines tendent à la décentralisation, les races germaniques à la liberté. La race latine s'est perdue dans le

catholicisme, la race germanique s'est sauvée par le protestantisme. »

Ces différences qu'il tenait pour raciales, il les invoquerait pour justifier les coupures qu'il avait faites dans le texte : « Il faut compter un peu avec nos habitudes d'esprit qui ne sont point celles des races germaniques », écrira-t-il dans une lettre à la revue *L'Art Moderne*, « un dénouement qui traîne ne sous satisfait guère. Déjà, dans la forme rapide que je lui ai donnée, la scène a paru longue ». Ces coupures, Paul Delsemme en donne quelques exemples, qui montrent pour l'essentiel qu'elles ne sont guère heureuses. Mais surtout, il insiste sur le fait que lors de la représentation, Vanderkindere a admis d'édulcorer la fin. S'il respecte dans son texte le départ abrupt et sans repentir de Nora, il le corrige aussitôt en postulant qu'apprenant qu'un de ses enfants est tombé malade, l'épouse renonce à quitter le domicile conjugal. Vanderkindere savait que la créatrice du rôle en allemand avait, neuf ans auparavant, exigé un semblable aménagement invoquant le fait qu'elle, jamais, n'abandonnerait ses enfants. La représentation au Parc ne fut pas un succès, semble-t-il : on y rit, même aux moments les moins opportuns, ce que le critique de *L'Étoile belge* attribua à la politique du Théâtre du Parc, qui n'avait pas suffisamment préparé son public à une pièce rompant à ce point avec ses habitudes : « Si la direction du Théâtre du Parc, au lieu de nous condamner à de plats vaudevilles, s'était ingéniée à relever le goût du public, on ne rirait pas, comme on l'a fait vendredi, d'une œuvre remarquable et intéressante. » Cette expérience eut au moins un mérite, conclut notre confrère : elle ouvrit la voie à d'autres pièces d'Ibsen à Bruxelles. Lorsque deux ans plus tard Antoine vint présenter *Les Revenants* avec son Théâtre Libre, il remporta un triomphe. Et le chroniqueur de *L'Art Moderne* s'en félicita, tout en tentant une métaphore filée et intrépide pour interpréter l'art d'Ibsen, « ce norvégien norvégianisant s'imaginant, le fou, qu'il peut se passer des choses intéressantes dans des âmes humaines végétant au fond des fjords, par des jours de pluies sans fin filtrant plutôt qu'elles ne tombent à travers des brumes incurables que le soleil visite avec des airs de descendre ses rayons les plus pâles au fond des préaux d'une prison ». Quant à *Maison de poupée*, les Parisiens devraient patienter quelques années encore pour la découvrir en avril 1894 au Vaudeville, avec Réjane dans le rôle de Nora. La Belgique, et c'est là l'essentiel, avait, grâce à Léon Vanderkindere, été à la pointe de la révélation au monde francophone de l'œuvre la plus retentissante du dramaturge le plus renommé et le plus controversé de son temps.

Je passe maintenant au second point de ma communication, qui porte sur une matière qui est tout aussi peu évoquée dans mon

ouvrage : je saisis donc l'occasion de me soulager la conscience en m'y attardant ici. Qui se souvient encore que l'on doit à un autre intellectuel belge, la première monographie sur Ibsen en langue française, qui est aussi la première étude synthétique qui lui ait été consacrée dans les pays de langues latines ? Lorsque Charles Sarolea publie en 1891 sur les presses de l'imprimerie H. Vaillant-Carmann au 8 rue St-Adalbert à Liège son ouvrage intitulé *Henrik Ibsen. Étude sur sa vie et son œuvre*, la bibliographie concernant l'auteur âgé de soixante-trois ans comporte, énumère l'essayiste, trois études en norvégien et en danois, deux en suédois, cinq en allemand, une en polonais, une en hollandais, une en anglais et une en finnois. Charles Sarolea, qui est comparatiste et pratique manifestement bon nombre de langues, y compris scandinaves, cite par ailleurs en fin de son volume qui compte une centaine de pages les quatre traductions de Prozor existant en français (la traduction de Vanderkindere, il la mentionne dans le corps de son texte), les quatre volumes comprenant les drames en prose parus en anglais chez Walter Scott à Londres et l'ensemble du théâtre qui, à ce moment, avait déjà paru chez Reclam à Leipzig. Sur le plan des exégètes, il souligne les mérites de Georg Brandès, le critique danois dont les études, dit-il, « s'imposent à quiconque veut seulement faire une incursion dans la littérature scandinave ». Il les a manifestement lues, comme il a lu la première biographie d'Ibsen que le Danois Hans Jaeger a publiée à l'occasion de ses soixante ans, en 1888. Et il cite l'article que Jacques Saint-Cère lui a consacré en 1887 dans la *Revue d'art dramatique*, parce qu'il mit le feu aux poudres en France. C'est à la suite de sa lecture que Zola a alerté André Antoine, et l'a incité à s'intéresser à l'auteur norvégien. Ce texte fondateur, plein d'approximations au demeurant, n'était cependant pas inconditionnel, loin de là, mais il avait un accent provocateur. Ainsi ce commentaire à propos de *Maison de Poupée* que Jacques Saint-Cère avait pu voir en Allemagne : « Il serait désirable, y disait-il, qu'un directeur entreprenant voulût bien aussi en France faire une tentative d'acclimatation littéraire : la pièce d'Ibsen ne plairait bien probablement pas au public des premières, elle déplairait bien certainement au public qui applaudit M. Ohnet, mais n'y eût-il dans la salle qu'un seul commerçant qui comprît qu'il n'y a pas qu'avec des ficelles qu'on fait des pièces fortes, le directeur aurait fait une bonne œuvre, et une bonne affaire. Je suis tranquille, du reste ; on ne jouera jamais *Nora* à Paris. » Nous savons que, de fait, on la jouerait d'abord à Bruxelles. La rhétorique du chroniqueur avait de quoi titiller la curiosité, et c'est ce qui se produisit. Dans le même article, il avait décrit *Les Revenants* comme « la pièce la plus extraordinaire qui ait jamais été écrite ». Le slogan fit mouche : Ibsen fut révélé en France par *Les Revenants*.

Qui était ce Charles Saroléa, dont le nom, avouons-le, ne parle plus qu'à quelques érudits, dont je précise que je n'étais pas jusqu'à ce que je voie son nom mentionné dans l'étude d'A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves. Ibsen, Björson, Strindberg devant la critique française, 1899-1891*, qui date de 1930, mais fut opportunément rééditée par Slatkine en 1976. On y lit en bas de la page 29 : « Notons le rôle que jouent la Belgique et la Suisse (Charles Saroléa, Edouard Rod, Ernest Tissot) dans la pénétration de la littérature scandinave en France », on y relève aussi quelques formules brillantes extraites du livre de Saroléa : la pièce *Brand* définie comme « la *Divine Comédie* du puritanisme », Peer Gynt traité de « Don Quichotte du Nord », Ibsen lui-même qualifié d'« aristocrate libéral », un extrait de commentaire de *Rosmersholm* qui, je l'avoue, a achevé de m'intriguer par la justesse de l'analyse : « *Rosmersholm* est de loin l'œuvre la plus fouillée et la plus profonde d'Ibsen. Aussi n'arrivera-t-elle jamais à la vogue de *Nora* et des *Revenants*. C'est une merveille de psychologie, un régal auquel on peut convier les plus délicats. D'une part, le conflit entre l'amour et le devoir, le bonheur et le crime, la liberté et le déterminisme, d'autre part, comme substratum de tout cela, le conflit entre les idées nouvelles (Rebecca, Brendel) et les idées vieilles transmises par l'hérédité (Rosmer, le recteur Kroll). » Un échantillon qui avait de quoi intriguer, en effet.

Jacques Detemmerman, le Pic de la Mirandole que nous savons, nous donne évidemment bien des informations sur Saroléa dans le volume toujours à paraître de la *Bibliographie des écrivains belges*. Il m'en a glissé d'autres : Saroléa, né à Tongres en 1870, aurait commencé sa carrière universitaire à Liège, l'aurait poursuivie jusque dans son grand âge à Édimbourg, où il est mort en 1953, porteur du titre de consul de Belgique, parce qu'il avait obtenu la naturalisation britannique en 1912. C'est lui qui aurait attiré en Écosse le jeune Georges Poulet, qui enseigna longtemps dans la même ville, avant de poursuivre sa carrière en France et en Suisse. Ils auraient partagé la même idéologie conservatrice. Saroléa lui-même n'aurait pas seulement eu une vaste activité de comparatiste, mais aurait beaucoup étudié Alphonse Daudet. Il serait, au surplus, l'un des fondateurs de l'illustre collection « Nelson », ces élégants volumes imprimés sur papier bible, aux petits formats si élégamment reliés. Il est l'auteur, en tout cas, de la préface des *Lettres de mon moulin*, paru à cette enseigne en 1910 et réédité sans arrêt jusqu'en 1949. Là, l'effet madeleine de Proust fonctionna à plein dans ma mémoire : ce fut le premier livre non illustré que j'arrivai à déchiffrer dans mon enfance. Et il me souvint, à près de cinquante ans de distance, que le nom de Saroléa y figurait effectivement.

Toujours grâce à Jacques Detemmerman, qui me fit tenir une photocopie de l'exemplaire conservé à la Royale, j'ai pu lire son essai, qu'il publia donc à l'âge de vingt ans. C'est un livre chargé d'énergie, un de ces livres de croisés qui savent qu'ils défendent une cause, celle d'une œuvre et d'une pensée qu'ils jugent urgentes à élucider. Mais ce n'est pas qu'un panégyrique. Saroléa veut pénétrer son sujet, dont il pressent qu'il est porteur d'une parole nécessaire. Ibsen, j'ai pu l'expérimenter, procure cette sensation à qui s'approche de lui. Ses pièces sont empreintes d'une extrême concentration de réflexion, fruit des conditions de leur genèse d'ailleurs. Cette sensation-là, Saroléa la restitue de façon très prégnante. D'entrée de jeu, Saroléa le proclame : Ibsen est « devenu une véritable force morale ». Mais, constate-t-il, s'il est « partout célébré, il est encore assez peu connu ». Et c'est dû au fait qu'en France et en Angleterre en particulier, il n'est lu que sporadiquement. Du coup, se plaint-il, « l'engouement des uns est aussi inconsidéré que l'hostilité des autres ». Partout, on ne trouve que des caricatures : en Allemagne, il est tenu pour un socialiste, en Angleterre, Saroléa dit : « la chaste Albion », il est un propagandiste de l'amour libre, en France il est un naturaliste. Point du tout, s'exclame Saroléa, et il imagine une tirade qu'il met dans la bouche d'Ibsen : « Tout beau ! Messieurs ! Vous ne m'avez compris ni les uns ni les autres. Je n'accepte ni le blâme ni l'éloge. Voici les faits : il y aura bientôt cinquante ans que je travaille pour la scène. J'ai écrit vingt pièces, c'est-à-dire vingt fragments de mon œuvre, de ma vie. Vous n'en connaissez que deux ou trois, c'est-à-dire mon œuvre mutilée, rien ou moins que rien. Que je sois à l'étude avant que d'être à la mode. Vous lirez d'abord, vous jugerez ensuite. » Saroléa a exaucé le vœu qu'il a attribué à Ibsen. Il a donc tout lu, et dans l'ordre, et pas seulement en allemand, comme certaines citations le prouvent, et il a constaté d'abord une chose, qui continue toujours de frapper tous ceux qui tentent la même expérience : « Nous avons suivi son évolution, dit-il, comme on suivrait le développement organique d'une superbe plante exotique. » Et Saroléa, tout de go, de contredire les idées répandues : « On nous signalait un socialiste et voici que nous trouvons un aristocrate radical, un solitaire, un individualiste ! On nous dénonçait un prophète du libre amour et voici un puritain de vieille roche, une espèce de *Revenant* écossais du dix-septième siècle égaré en plein dix-neuvième : bref, un type fort curieux et d'une espèce très rare, sinon complètement perdue, et nous nous sommes applaudis de cette bonne fortune littéraire et psychologique, qui vaut bien qu'on s'y arrête un instant. » Là, on surprend Saroléa en flagrant délit de projection personnelle. Les socialistes n'ont jamais été sa tasse de thé, et il se satisfait un peu vite de son constat, négligeant le fait qu'Ibsen a dit à plusieurs reprises qu'il attendait le salut

de la société d'une aristocratie des ouvriers et des femmes. D'autre part, si Ibsen eut bien l'un ou l'autre Écossais parmi ses ancêtres, le résumer à cela est assez réducteur. Mais Saroléa est conscient de ses limites, ce qui le rend plutôt sympathique. Il avoue qu'il s'est surpris à rire à la pensée « qu'un si grand homme dût être analysé par un si mince critique et que ce géant dût être égratigné par le scalpel d'un pygmée ». Et il se justifie, au terme de son avertissement, uniquement par le devoir d'ouvrir une brèche : « Nous n'avons entrepris ce travail que parce que personne ne l'avait fait avant nous. »

Dans son premier chapitre, celui portant sur la vie de l'auteur, il se moque de ceux qui expliquent son cosmopolitisme et son antipathie pour la Norvège (Ibsen, au moment où Saroléa écrit son livre, vit toujours à Munich où il achève son exil qui aura été de vingt-huit ans) par le fait qu'il n'aurait pas une goutte de sang norvégien, mais que toute son ascendance serait danoise, écossaise et allemande. Il exagère, en revanche, la fortune de ses parents avant leur déconfiture : ils n'étaient pas de « riches armateurs » comme il dit, mais de plus modestes commerçants. Il brosse bien les pérégrinations de l'auteur en Italie et en Allemagne, et le décrit comme le ferait un journaliste, même s'il ne semble pas l'avoir jamais rencontré, ce qu'il n'aurait certainement pas omis de mentionner : « Au physique, Ibsen était un beau vieillard de soixante-trois ans, très robuste, n'ayant jamais été malade : tête expressive, chevelure et barbe abondante, hirsute, un vrai type de corsaire normand. Il mène une vie très régulière, ne se départant jamais de ses habitudes même en voyage et réglant son temps comme un chronomètre. C'est ainsi qu'à Rome on le voyait invariablement entrer à sept heures du soir au café Aranzo, où il s'installait seul à une table, en quête d'observations. » Il décrit même son régime alimentaire en cours d'écriture, détail que je n'ai trouvé nulle part ailleurs : « Dès le moment de sa conception, le poète ne mange presque plus. Un morceau de pain, une tasse de café est tout ce qu'il peut supporter durant les longues matinées où se fait le travail de l'enfantement. » Il insiste sur l'élaboration lente qui caractérise l'auteur : « C'est grâce à elle, dit-il, qu'il n'a produit que des œuvres de haute valeur et dont quelques-unes au moins sont impérissables. »

Se penchant ensuite sur l'évolution de l'œuvre, il en cherche le fil d'Ariane, et postule que c'est « l'idée du devoir de l'individu en tant qu'être libre et son émancipation du joug de la société » et à ce titre, il ose une de ces formules compactes qu'il affectionne : « Ibsen est le Carlyle du drame. » Tous deux, dit-il, ont pour hantise l'idée du devoir, « l'impératif de Kant », dit-il, « dans ce qu'il a de plus catégorique : *tu peux, donc tu dois* ». Et il classe l'ensemble de

l'œuvre en trois catégories : les drames historiques, qui vont de *Catilina* (1850) aux *Prétendants à la couronne* (1864) ; sa grandiose trilogie lyrico dramatique, réunissant *La Comédie de l'amour*, *Brand* et *Peer Gynt*, et enfin ses comédies sociales, de *L'Union de la jeunesse* (1869) à *Hedda Gabler*, parue l'année précédente, en 1890. Il reconnaît qu'il ne parvient pas à situer dans cette nomenclature « une colossale bilogie de quatre cents pages, *Empereur et Galiléen*, qui renferme toute sa philosophie, mais qui n'est pas susceptible de classification ». Il n'a pas à s'en désoler : plus d'un siècle plus tard, cette pièce qui n'a jamais été représentée que fragmentairement, et qu'Ibsen lui-même tenait pour ce qu'il avait écrit de plus important, dérouta toujours les commentateurs.

S'attachant ensuite à chaque pièce isolément, Saroléa dit sur chacune, avec une étonnante prescience, des choses essentielles. Il distingue, dans *Catilina*, deux types de femmes, l'une, Aurelia, « une manière de princesse Maleine », dit-il, l'autre, Flaminia, qu'il compare à « la Walkyrie aux passions énergiques et presque viriles », dualité qui se retrouve dans bien des œuvres ultérieures. Il constate combien la poésie d'Ibsen éclaire son œuvre dramatique, comme « quelques sonnets de Shakespeare nous instruisent davantage sur son caractère intime que tout l'ensemble de son théâtre ». Et il repère ce poème, cité d'innombrables fois depuis, qui compare la société à un navire qui garde à bord des cadavres de matelots qui auraient dû être jetés à la mer. Il va jusqu'à décrire *Les Prétendants à la couronne* comme « le drame historique le plus concentré et le plus parfait qui ait paru depuis Shakespeare ».

À propos des poèmes dramatiques, il ne lésine pas non plus sur les comparaisons. Il considère que *Brand* « offre avec l'œuvre de Dante le plus frappant parallélisme, à côté de différences non moins frappantes », parce que *Brand* est une divine tragédie, car si Dante a la foi, Brand a le doute. Tout cela en fait à ses yeux « le monument poétique par excellence de l'Idéalisme », qu'il situe par rapport à Kierkegaard, dont il sait par ailleurs qu'Ibsen l'a à peine lu, et à Paludan-Müller, cet auteur éclipsé aujourd'hui, dont l'*Adam Homo* jouissait d'un grand prestige international à l'époque. Les pages de Saroléa sur *Brand* gardent tout leur intérêt actuel, parce qu'elles nous replacent dans le cadre philosophique du temps, dont les grandes figures étaient Carlyle et Emerson que l'essayiste connaît bien, du fait de son tropisme anglo-saxon.

Son approche de *Peer Gynt* est tout aussi intéressante. Il le compare à *Hamlet* et à *Don Quichotte*, et trouve qu'il n'est pas assez méchant : s'il l'avait été jusqu'au bout, dit-il, « le lecteur pourrait alors l'admirer comme il admire le Lucifer de Vondel et le Satan de Milton ». Il explique ensuite la décision que prend Ibsen d'aban-

donner le lyrisme mais ne tient malheureusement pas assez compte, dans ce processus, de l'inclassable *Empereur et Galiléen* qui tout en étant une tragédie historique, et même religieuse, est déjà écrite en prose. À partir de là, le dramaturge va fustiger les maux les plus évidents de la société de son temps. Et Saroléa cite, à propos de cette mutation, un article que Kropotkine venait de publier dans la revue anglaise *Nineteenth Century* et qui recoupe parfaitement une déclaration qu'Ibsen avait faite à son biographe Jäger : « Nous nous habituons, dès notre enfance, à vivre dans cette morale à double entente qui n'est qu'hypocrisie, et pis encore, à la défendre par le sophisme. Dans cette condition, la société ne peut continuer de vivre. Il faut qu'elle soit modifiée de fond en comble. Tout ou rien ! Il faut ou la réformer ou l'anéantir. » Saroléa déduit de ce voisinage de pensée qu'Ibsen est un anarchiste. Cette conception l'arrange parce qu'elle lui permet de le voir comme un adversaire de tout socialisme d'état, mais l'inquiète aussi, parce qu'il craint que « cet affranchissement de la conscience vis-à-vis des conventions sociales mine les fondements mêmes de la société ».

Il oppose clairement les comédies de mœurs d'Émile Augier, qui bénéficiaient à l'époque d'une aussi flatteuse réputation en France et en Europe que les pièces d'Eugène Scribe, aux comédies de caractère d'Ibsen, appellation un peu sommaire qu'il applique aux neuf pièces qu'il définit par leur objet commun : la réforme de la société. Les dernières d'entre elles, dit-il, « sont encore trop proches de nous pour en permettre une vue perspective ». Mais il constate déjà un phénomène que tous les exégètes futurs confirmeront : la profonde cohérence de ce corpus qui est en train de se constituer sous ses yeux — *Hedda Gabler* a été créée l'année précédente, ne l'oublions pas — : « Chaque drame, postule-t-il, présente une situation, un personnage, souvent seulement quelques lignes, qui sont l'embryon d'un drame postérieur. » Cette idée, il l'a peut-être trouvée chez Brandès, qui se félicitait d'avoir suggéré à Ibsen, au départ du conflit entre Selma et son mari Erik, dans *L'Union de la jeunesse*, de développer cette situation, ce qu'il ferait dans *Maison de Poupée*. Mais le processus se répète de pièce en pièce, avec une telle constance, qu'on peut y voir une règle de base de la créativité ibsenienne.

Autre point qu'il souligne avec insistance : la totale absence de sentimentalisme d'Ibsen dans la peinture du mariage. Surtout dans ces deux drames parfaitement complémentaires que sont *Maison de poupée* et *Les Revenants*, cette dernière pièce ayant dressé contre lui, en Scandinavie d'abord, mais ailleurs aussi, et en Angleterre au moment où Saroléa écrit son essai, ses opposants les plus radicaux. Et là, une fois de plus, il montre comment la réception de son œuvre

peut orienter Ibsen dans la poursuite de son travail. La levée de boucliers contre *Les Revenants* lui fait écrire *L'Ennemi du peuple*, où le docteur Stockmann affirme que « l'homme le plus fort est celui qui est isolé ». Mais en même temps, ces cabales le forcent à s'interroger sur le bien-fondé de la quête de vérité, et c'est ce qui fait dire à Saroléa que *Le Canard sauvage* est l'expression de ce découragement, qu'il aborde presque comme une figure dans le tapis, pour reprendre l'image chère à Henry James, qui découvrait Ibsen dans ces années-là, et serait l'un de ses plus fervents défenseurs : « Cela ne ressemble-t-il pas, se demande Saroléa à ces dessins en rébus, amusettes d'enfants, où, dans l'enchevêtrement des lignes, il faut découvrir une figure déterminée ? » À propos de *Rosmersholm*, son intuition est encore plus pénétrante. Il cite un passage de la *Pathology of mind*, de Maudsley qui dit qu'« en étudiant une tragédie comme le roi Lear, on peut apprendre davantage sur les phénomènes psychologiques qu'en lisant tout ce qui a été écrit sous prétexte de science ». Par cette réflexion, Saroléa anticipe sur ce que Freud, Jung ou Ferenczy diront à propos d'Ibsen au siècle suivant, reconnaissant en lui un préfigurateur de la psychanalyse. C'est ce qui lui permet aussi, à propos de *La Dame de la mer*, de dire avec ses mots ce que Thomas Ferenczy dira trente ans plus tard sur la même pièce, à savoir que Wrangel se livre à une sorte d'analyse de la psychose de sa femme Ellida : « Tant que Wrangel refuse de rendre à sa femme sa pleine liberté, écrit Saroléa, sa volonté suit la voix du marin, mais dès que cette liberté lui est rendue, dès qu'elle peut choisir librement entre les deux hommes, le charme de la mer est rompu, la suggestion du marin disparaît. »

La dernière pièce que Saroléa mentionne est évidemment *Hedda Gabler* qui est encore toute récente, et qui, forcément, le laisse déconcerté. Qui ne le serait devant un drame sur lequel analystes et metteurs en scène se cassent toujours les dents aujourd'hui ? Il sent, en revanche, selon son expression, que « le vigoureux athlète n'a pas encore dit son dernier mot, ni donné son dernier chef-d'œuvre ». Il ne pensait pas si bien dire : *Solness le constructeur*, *John Gabriel Borkmann*, *Le Petit Eyolf* et *Quand nous nous éveillons d'entre les morts* étaient encore dans les limbes...

Dans le chapitre où il tente de définir « la conception de l'art » d'Ibsen, il s'efforce d'abord de dire ce qu'est un dramaturge : « Le dramaturge n'est qu'une variété, mais la plus rare, de l'espèce artiste, alambic mystérieux à travers lequel passe en se purifiant et en se spiritualisant la nature, miroir vivant dans lequel viennent se refléter le monde des hommes et le monde des choses. » Il est difficile de le suivre, cependant, lorsqu'il oppose ses personnages tout d'une pièce aux « êtres complexes comme ceux de Molière ou de

Calderon », alors qu'il s'agit du contraire, ou lorsqu'il prétend qu'Ibsen « ne s'est jamais dit avec Montaigne que l'homme est un être ondoyant et divers et pas toujours logique ».

Les deux derniers chapitres de l'essai s'intitulent « Ibsen moraliste » et « Son milieu : Ibsen et la Norvège ». Ce sont ceux où il développe le plus en s'appuyant sur Ibsen, sa pensée propre. D'une part, il y exagère l'identification de l'auteur avec le docteur Stockmann, le protagoniste de *L'Ennemi du peuple*, qu'il intitule, lui, *L'Ennemi de la société*. Lorsqu'il dit qu'« Ibsen lui aussi est médecin : il est le médecin des âmes », il pousse un peu loin l'assimilation. Et l'on sent qu'il se sent lui-même, Saroléa, proche de « cette minorité qui lutte pour ces vérités encore trop récentes et trop jeunes pour avoir pu s'imposer à la majorité », et qu'il se reconnaît en Stockmann par le fait qu'il « n'est d'accord ni avec les conservateurs, ni avec les progressistes : il est le seul de son avis », « tout à la fois aristocrate et radical ; d'une part, révolutionnaire par les idées, allant même jusqu'au transformisme en morale, d'autre part réactionnaire ou aristocrate en politique ». Il compare le personnage de Stockmann « à cet énergique général des jésuites qui préféra la mort de sa compagnie aux compromis que le pape lui proposait » et dit que si Ibsen était placé devant l'hypothèse de Lessing, « si Dieu lui offrait dans la main droite la vérité et dans la main gauche l'aspiration à la vérité toujours inassouvie nul doute que, sans aucune hésitation, il ne saisît la main gauche ». Cette approche lui permet de tenter quelques commentaires éclairants sur *Empereur et Galilée*, dont il reconnaît cependant que « le ton d'Ibsen est trop mystique et trop oraculaire pour permettre même de simples conjectures ». Son idée de base, c'est qu'un bien n'a de valeur que tant qu'il n'a pas été obtenu. Le despotisme russe, par exemple, vaut par l'immense amour de la vérité qu'il doit engendrer, ce qui lui fait dire que « la Russie est un des rares pays sur terre où les hommes aiment la liberté et lui apportent encore des sacrifices », et Saroléa de citer ce passage d'une lettre d'Ibsen à Brandès où il dit : « Considérez d'autre part le peuple juif, cette élite de l'humanité. Par quoi s'est-il conservé dans l'isolement et dans la poésie malgré toutes les compressions du dehors ? Parce qu'il n'a pas été entraîné dans l'engrenage de l'État. S'il était resté en Palestine, il aurait succombé depuis longtemps comme toutes les autres races. L'État doit disparaître. Ah ! si je pouvais être de cette révolution-là. » Saroléa va jusqu'à reproduire cette dernière phrase en version originale, ce qui me fait penser qu'il savait le norvégien : « Staten maa vaek ! Den Revolution skal jeg vaere med paa ! » Cette pensée hyper-individualiste d'Ibsen, le jeune Saroléa la met en regard de la phrase de Michelet « une âme pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain ».

Dans son chapitre final, il aborde Ibsen par l'étude de son milieu d'origine, dans le droit fil de Taine et du positivisme, et considère qu'il est « plus que tout autre le fils de son pays et de sa race », que son individualisme, par exemple, est un produit de la rigueur du climat qui « tient l'homme renfermé dans sa demeure » et l'individu « replié sur lui-même dans la réflexion intérieure ». Et il se lance ensuite dans la présentation de trois personnalités illustrant ce phénomène : il cite Essaias Tegner, qui ne nous dit plus grand-chose, Palludan-Muller, dont le *Adam Homo* jouissait à l'époque d'une grande renommée internationale, et enfin Sören Kierkegaard, qu'il décrit comme « un émule de Pascal et de Lamennais, génies auxquels il ressemble par tant de côtés ».

Ce milieu, dit-il, a fait du cerveau d'Ibsen « une vaste pile chargée d'électricité négative », parce que malgré ses exils, la Norvège continue à le marquer, « il se rattache toujours à sa vieille mère par ce cordon ombilical ». Il développe ensuite sa vision du pessimisme d'Ibsen qui est celui d'un idéaliste qui a une tellement haute idée de l'homme qu'il ne peut qu'être déçu, mais avec le désir de le réformer. Et c'est là que ce jeune homme de vingt ans, arrivé à la conclusion de son livre, exprime sa pensée personnelle de manière forte et émouvante : « Voici l'abîme qui sépare le pessimisme d'Ibsen de ce pessimisme fin de siècle, affiché solennellement par la jeunesse décadente qui, à la suite de Baudelaire et de Bourget, maudit la vie au nom de ses vingt ans. L'un est l'indice d'un peuple jeune ou qui se rajeunit, l'autre est un signe de décadence. L'optimisme est un devoir ; le pessimisme est un droit, qui ne s'acquiert que par l'expérience de la vie. Pas de droit sans devoir. La jeunesse n'a pas le droit d'être pessimiste. »

Terminant son texte, Saroléa s'excuse avec une belle modestie : il a, dit-il, « mis toute la chaleur d'un avocat là où il aurait fallu tout le sang-froid d'un analyste ». Mais il réitère sa conviction profonde : « Nous croyons qu'Ibsen est de loin la figure la plus importante de la littérature contemporaine, et que le temps qui brisera tant d'idoles aujourd'hui adorées et qui respectera si peu de gloire aujourd'hui encensées, ne fera que l'exhausser de son piédestal. » La postérité lui a donné raison : au cours de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, on a recensé 144 productions de pièces d'Ibsen à travers le monde, au cours des dix dernières années du siècle suivant, il y en eut 586 !

Ce livre d'un jeune prodige de la critique est malheureusement bien oublié aujourd'hui, et j'espère avoir quelque peu réparé une injustice en synthétisant devant vous la teneur de son ouvrage. Il fut exposé, dès la fin de la même année 1891, à une forte concurrence. Un escogriffe roux de trente-cinq ans, qui avait écrit quelques

romans sans grand retentissement, et peinait sur l'écriture de sa première pièce, publiait un essai sur Ibsen qui ferait sensation. Le livre s'intitulait *The Quintessence of Ibsenism* et son auteur s'appelaient George-Bernard Shaw. L'ouvrage produisit des réactions en chaîne. Un adolescent, dublinois comme l'auteur, allait le lire et devenir à son tour un ibseniste passionné, c'était James Joyce. L'effort plus que méritoire de Saroléa était éclipsé : ce n'est pas lui, mais Shaw qui est considéré comme le premier grand prophète d'Ibsen dans le monde.

Même dans l'orbite francophone, l'*Ibsen* de Saroléa n'eut pas le retentissement qu'il méritait. Lugné-Poe, qui fut le principal serviteur de l'auteur en France et qui lui consacra un bel ouvrage de souvenirs dans les années trente ne le mentionne même pas. Saroléa, décidément, mérite une sérieuse exhumation. En Belgique, il entraîna un mouvement, cependant : en 1893, Georges Eeckhoud faisait à la Maison du Peuple à Bruxelles une conférence sur Ibsen, où il lut des fragments des *Prétendants à la couronne*, de *Peer Gynt* et de *Brand*. Par ailleurs, comme la vogue de Maeterlinck coïncida avec celle d'Ibsen, leurs œuvres se croisèrent forcément plus d'une fois. Lugné Poe inaugura le Théâtre de l'Œuvre en 1893 en jouant *Pelléas et Mélisande*, et il enchaîna aussitôt avec *Rosmersholm* d'Ibsen. Francisque Sarcey, qui faisait la terreur dans la critique et les détestait autant l'un que l'autre, les mettait volontiers dans le même sac. C'est ainsi que se réjouissant de l'échec de la représentation du *Canard sauvage* par André Antoine, il écrit, et ceci n'est qu'un échantillon de l'hostilité de toute une part de l'opinion française à ces œuvres venues du Nord : « Songez donc que, s'il ne nous avait pas donné *Le Canard sauvage*, nous en aurions eu pour dix ans à entendre chanter les louanges du Shakespeare norvégien ; il va nous débarrasser bientôt en nous jouant *La Princesse Maleine*, d'un autre faux Shakespeare belge ou flamand, Maeterlinck, dont on nous rebat les oreilles à cette heure. » Maeterlinck, lui, se sentait très proche d'Ibsen. Il exprima son adhésion dans un article qui, cette même année 1893, parut dans *Le Figaro* à la veille de la création par Lugné Poe de *Solness le Constructeur* (*Solness* était la première pièce d'Ibsen publiée après la parution de l'essai de Saroléa). Il y écrit son ravissement, qui est aussi une reconnaissance en parenté : « Leurs propos, dit-il des personnages, ne ressemblent à rien de ce que nous avons entendu jusqu'ici, parce que le poète a tenté de mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur. Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et, si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos propres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme

bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes
que celles de la raison et de l'intelligence... »

Le complément direct objet de mes ressentiments

Communication de M. Marc Wilmet
à la séance mensuelle du 11 février 2006

C'est Courteline, je crois, qui conseillait à un jeune auteur dramatique d'intituler sa pièce « sans tambours ni trompettes » sous prétexte qu'on n'y trouvait ni les uns ni les autres. En dépit d'un titre aux accents volontairement cryptiques, je puis vous assurer, chères consœurs et chers confrères, que ma communication traitera bien du *complément*, du *complément direct*, même du *complément d'objet direct* ; et qu'elle vous dévoilera la raison de *mes ressentiments*, ce pluriel renchérissant sur le singulier de Camille à l'acte IV, scène 5, d'*Horace* (souvenez-vous : « Rome, l'unique objet de mon ressentiment ! / Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant ! / Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore ! / Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore ! ») — peut-être pour manifester que « le complément direct objet de mes ressentiments » n'en serait pas, grammaticalement parlant, l'unique objet ou l'objet unique¹.

Le terme technique de *complément*, si familier aux oreilles des « petits Français » à qui « il fallut apprendre à écrire² », est moins ancien que beaucoup ne le croient ou ne l'imagineraient. Son véritable inventeur se nomme Nicolas Beauzée (le successeur, avec Douchet, de Du Marsais — mort en 1756 — à la rédaction des

¹/ Texte de l'exposé oral.

²/ Chervel (A.), *Et il fallut apprendre à écrire à tous les petits Français. Histoire de la grammaire scolaire*, Paris, Payot, 1977.

articles grammaticaux de l'*Encyclopédie*³), qui l'utilise dans sa *Grammaire générale* de 1767. Voici le passage (livre III, chapitre I, article I ; vol. II, p. 18)⁴ :

[Un terme] ne devient complexe, que quand on ajoute à ce terme même d'autres mots qui en changent ou qui en complètent la signification : & c'est une addition de cette espèce que l'on appelle *complément*.

Il y revient au chapitre II (vol. II, p. 44-45) :

...le *Complément* d'un mot est une addition faite à ce mot, afin d'en changer ou d'en compléter la signification : & nous nous sommes proposé d'examiner ici, 1°. quelles sont les espèces de mots susceptibles de Complément ; 2°. combien il y a de sortes de Compléments : on peut ajouter quelque chose à ces deux points de vûe, & discuter 3°. l'ordre que doivent garder entre eux les différents Compléments d'un même mot.

Au total, une innovation assez marquante pour qu'un des grands initiateurs de l'histoire de la grammaire en général, et de la grammaire française en particulier, Jean-Claude Chevalier, en fasse le pôle d'attraction et comme la marche à l'étoile de sa volumineuse thèse de doctorat, grosse de 776 pages : *Histoire de la syntaxe. Naissance de la notion de complément dans la grammaire française de 1530 à 1750*⁵.

La grammaire scolaire allait vite s'emparer de la notion.

Rappelons que le premier manuel destiné à des élèves non adultes, modestement intitulé *Éléments de grammaire française*, est l'œuvre en 1780 de Charles-François Lhomond, dit le « bon Lhomond », responsable, parallèlement, du *De viris illustribus* et d'une *Doctrinae chrétienne*⁶. Puisant son bien un peu partout, il allie quelques rudiments d'aristotélisme transmis par la grammaire générale de

^{3/} Beauzée évoque son prédécesseur avec une considération qui n'exclut pas la franchise ; par exemple : « ...M. du Marsais, dont la sagacité dans les matières grammaticales ne sauroit être douteuse, ne s'est pas expliqué sur cet objet avec la clarté qui lui est ordinaire » (p. 36 de l'ouvrage mentionné en note 4).

^{4/} Cité (en graphie originale) d'après la nouvelle édition en facsimilé avec une introduction par B.E. Bartlett, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1974 ; 2 vol.

^{5/} Genève, Droz, 1968.

^{6/} Voir déjà « La guerre des fonctions n'aura pas lieu », dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 75, 1997, p. 123-131. Voir aussi ma communication du 12 octobre 2002 (« Un démonstratif à vous coller une de ces migraines. Réflexions sur un singulier pluriel ») : « Depuis le XIX^e siècle, en France et dans les pays de culture française, la discipline grammaticale, vouée par l'école publique au service d'une nouvelle religion : l'orthographe, s'inculque sur le mode du "petit catéchisme". Toute rigueur en est bannie. »

Port-Royal et des Encyclopédistes aux préoccupations esthétisantes issues de Vaugelas⁷. Le jacobinisme centralisateur de la Révolution, de l'Empire, de la Restauration et de la République assigne à cette entreprise utilitariste la mission d'inculquer l'orthographe. La grammaire cesse d'être une science. Trois avis convergents devraient suffire à convaincre les éventuels sceptiques.

Avec le développement de l'enseignement du français, les préoccupations orthographiques finissent par constituer le fond de la grammaire, et l'on peut dire que les grammaires au milieu du XIX^e siècle sont, pour une large part, des manuels d'orthographe. (G. Gougenheim, *Système grammatical de la langue française*, Paris, d'Artrey, 1938, p. 8)

Ces grammaires scolaires (...) sont dues, en général, aux inspecteurs de l'enseignement, à des enseignants, parfois à des professeurs d'université. Leur principale caractéristique est l'indigence de théorie et d'esprit méthodique (...). Il importe de noter que cette grammaire scolaire est avant tout un amas de règles visant l'usage écrit de la langue : la grammaire n'est qu'un prétexte à l'enseignement de l'orthographe (et tout particulièrement du problème de l'accord du participe passé). (P. Swiggers, « Grammaticographie », dans *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, G. Holtus, M. Metzeltin et Ch. Schmitt édés, Niemeyer, Tübingen, 1990, V, 1, p. 855)

...cette prétendue science de la langue n'est qu'un monstrueux bric-à-brac, échafaudé au cours des décennies. Elle réussit à en imposer grâce à ses innombrables silences, et surtout à la relation pédagogique où elle s'insère, fondée sur l'autorité et sur l'obéissance. Grâce aussi à l'orthographe qui, par son caractère institutionnel, apporte à la grammaire scolaire une sanction d'authenticité et de scientificité. (...) Institution orthographique et théorie grammaticale s'épaulent l'une l'autre, empêchant le scandale d'éclater. Car c'est bien d'une véritable mystification que sont victimes les élèves, et les maîtres. L'appareil des concepts à partir desquels ils travaillent s'effondre comme un château de cartes quand on le soumet à une analyse rigoureuse. (A. Chervel, *op. cit.* en note 2, p. 276)

« Château de cartes », oui, que les praticiens, confrontés à la « syntaxe d'accord », vont édifier pièce à pièce et au coup par coup. Le résultat orthographique espéré devait, présumaient-ils, découler de l'étude des *fonctions syntaxiques*, ce domaine réservé de la grammaire scolaire française (les *sujets*, les *compléments*, les *attributs*, les *appositions*, les *apostrophes* et autres *épithètes détachées* dont nul écolier anglais, américain ou chinois n'a jamais entendu parler).

⁷/ Arnauld (A.) & Lancelot (C.), *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, 1660.— Vaugelas (C. Favre de), *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, 1647.

Première fonction : le *sujet*, nécessaire à l'accord du verbe, et d'ores et déjà au participe passé « conjugué avec *être* » (peu importe qu'il s'agisse de l'auxiliaire de *Marie est sortie tôt ce matin* ou de la copule de *La mer est démontée*). On le découvre en posant la question « qui est-ce qui ? » pour les animés, « qu'est-ce qui ? » pour les inanimés : — *Qui est-ce qui est sortie ? — Marie. — Qu'est-ce qui est démonté ? — La mer.* Bien sûr, *Il tombe des cordes* interrogé — *Qu'est-ce qui tombe ?* trouve la réponse — *Des cordes* (un pluriel pour un verbe au singulier). Bon, vous n'aurez qu'à faire de *cordes* le « sujet réel » et de *il* le « sujet apparent ». L'« apparence » sauve l'accord du verbe *tombe* et le cas échéant celui du participe passé : *Les cordes qu'il est tombé...*

Et maintenant l'accord du participe passé « conjugué avec *avoir* » (par exemple *La baguette que le boulanger a cuite...* ou aussi, hélas, malgré l'auxiliaire *être* d'une « voix pronominale » qu'il faudra dès lors distinguer soigneusement de la « voix active », *La baguette que le boulanger s'est cuite*) ? Deuxième fonction : le *complément*. Il est appelé à la rescousse au sens étroit de « complément du verbe », non plus au sens large d'« addition » à un mot quelconque que lui reconnaissait Beauzée⁸. *Complément*, mais complément *direct*, attention, comprenez « sans préposition », car par exemple le nom *farine* de *La farine dont le boulanger s'est servi...* n'entraîne pas l'accord au féminin de *servi*. *Complément direct*, mais encore complément direct *d'objet*, puisque par exemple le nom féminin *nuit* de *C'est la nuit que le boulanger a cuit...* n'influence pas davantage le participe masculin *cuit*. On retire des compléments utiles ces compléments de second ordre, répondant aux questions *ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* des vieux rhéteurs en vue de retracer les circonstances relativement accessibles de lieu, d'instrument ou de moyen, de cause, de manière et de temps. Va pour des compléments *circonstanciels*. Restent les questions de premier ordre *quis* et *quid* ou, en français, *qui ?* et *quoi ?* à poser derrière le verbe : — *Marie aime qui ? — Pierre. — Le boulanger cuit quoi ? — Une baguette, etc.*

Prenez garde seulement à ne pas ramener dans vos filets un *attribut*, sorte de complément à faux nez, répondant malicieusement ou

⁸/ La grammaire scolaire ne consentira une exception qu'en faveur du « complément du nom » ou du « complément déterminatif », c'est-à-dire une *épithète nominale*, le vocable *épithète* ayant été d'emblée réservé à l'adjectif (au point que plusieurs grammairiens, et Grevisse encore, entendent *épithète* comme un synonyme d'*adjectif*, auquel l'apparie la collocation *adjectif épithète* ; voir *Le Bon Usage*, Paris-Gembloux, Duculot, ¹¹1980, § 680 : « [On omet l'article] devant le nom apposé ou attribut quand ce nom n'a qu'une valeur d'épithète, de simple adjectif »).

insidieusement à la question *quoi ?* (par exemple *Marie est ambassadrice* : tous les écoliers de France et de Navarre ont risqué un jour *Marie est quoi ?*), alors qu'il laisse le participe passé insensible : *C'est ambassadrice qu'a été Marie*. Le grammairien Saint-Germain (*Principes élémentaires de grammaire et d'analyse grammaticale*, 1862) sermonne les pécheurs en puissance⁹ :

Le verbe *être* n'ayant pas de complément direct, on appelle attribut le mot qui paraît en être le complément direct.

Dès ce moment, le *complément direct d'objet* occupe le haut du pavé des manœuvres grammaticales. Pour libeller la règle d'accord du participe passé « conjugué avec *avoir* », les instituteurs donnent la priorité à cet *objet* qui semble compléter harmonieusement le *sujet* de la règle d'accord du participe passé « conjugué avec *être* », si bien que le complément *direct d'objet* devient par permutation complément *d'objet direct* ; que les élèves (et même les maîtres, vous le constaterez dans la citation suivante) commencent à parler d'« objet direct » et propulsent la vedette incontestée du cours de grammaire à la gloire du sigle : C.O.D. En tout état de cause, la formulation s'inscrit pour des générations dans le marbre (je la cite d'après l'opuscule *Savoir accorder le participe passé* de Grevisse, mais elle se retrouve partout, et vous en avez gardé, j'en suis sûr, le souvenir indélébile) :

Le participe passé conjugué avec **avoir** s'accorde en genre et en nombre avec l'objet direct quand cet objet précède : *Ces livres, je les ai lus. Les histoires que tu as racontées*. Il reste invariable si l'objet direct suit ou s'il n'y a pas d'objet direct : *J'ai lu tous ces livres. Tu as raconté des histoires. Elles ont tremblé. Nous avons obéi*.

Ce C.O.D. mérite-t-il une pareille révérence ?

Pas le moins du monde. Je conduirai la démonstration en deux étapes. *Primo*, les usagers d'avant la grammaire scolaire n'en avaient pas eu besoin pour mettre les accords. *Secundo*, son invention ne fait que compliquer les choses en superposant progressivement une logique grammaticale aveugle à la logique de la langue.

Beauzée publie le tableau des compléments primitivement composé pour l'article régime de la grande *Encyclopédie* dans l'abrégé que constitue l'*Encyclopédie méthodique*. Le régime, voilà en effet l'antienne des grammairiens depuis le seizième siècle. Fondamentalement, le participe passé — aussi nommé « participe passif » ou « participe parfait » sur le modèle du *perfectum partici-*

^{9/} Rapporté par André Chervel, *op. cit.* en note 2, p. 193.

pium des Latins — est un adjectif et, à ce titre, « régi » par un substantif « régime » qui lui dicte sa « convenance » ou son accord. Jacques Dubois, dit Sylvius, en tire dès 1531 les conséquences maximales (je le cite de seconde main d'après l'ouvrage de Livet, tout en modernisant les graphies¹⁰) :

Dans cette périphrase [*j'ai aimé, tu as aimé, il a aimé, nous avons aimé, vous avez aimé, ils ont aimé*], il faut avoir bien soin de faire accorder le participe avec le substantif, exprimé ou sous-entendu. — Ex. : *j'ai* ou *nous avons aimé l'homme* ; *j'ai* ou *nous avons aimés les hommes ou les métaux*. — Au féminin, ajoutez un *e*, et de plus un *s* au pluriel. — Ex. : *j'ai* ou *nous avons aimée la femme* ; *j'ai* ou *nous avons aimées les femmes* ; c'est la tournure latine : *habeo amatum hominem, habes amatas feminas*. (...) Cette règle ne paraîtra pas extraordinaire si l'on veut bien examiner ce qui se fait au passif, où un homme dit : *je suis aimé*, et une femme : *je suis, tu es aimée*. Mais, dira-t-on, qui a jamais entendu dire : *j'ai reçues tes lettres, habeo receptas tuas litteras* ? — Qu'on s'accoutume à suivre la règle, on finira par trouver cette forme moins dure, et on l'emploiera de préférence.

Notez que tel est bien l'usage de Ronsard : « Mignonne, allons voir si la rose / Qui ce matin avait *déclose* / Sa robe de pourpre au soleil... » (*robe* étant le régime de *déclose*). Mais l'insistance de Dubois-Sylvius sur la forme « dure » de certains « actifs » (i.e. les participes passés conjugués avec *avoir*) prouve que l'accord n'en était déjà plus majoritaire. Clément Marot fixera la doctrine dans une lettre fameuse de 1558 « à ses disciples » (on se souviendra à toutes fins utiles que le nom *amour* était féminin¹¹) :

Enfans, oyez vne leçon :
 Nostre langue à ceste facon,
 Que le terme, qui va deuant,
 Voulentiers regist le suiuant.
 Les Vieilz Exemples ie suiuray
 Pour le mieulx : car, a dire vray,
 La Chancon fut bien ordonnee,
 Qui dit, m'Amour vous ay donnée :
 Et du Basteau est estonné,
 Qui dit, m'Amour vous ay donné.
 Voyla la force, que possede
 Le Femenin, quand il precede.
 Or prouueray, par bons Tesmoings,
 Que tous Pluriers n'en font pas moins :
 Il fault dire en termes parfaictz,

^{10/} Livet (C. L.), *La grammaire française et les grammairiens du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1859 ; citation p. 41.

^{11/} Citation d'après la transcription de Rickard (P.), *La langue française au seizième siècle. Étude suivie de textes*, Cambridge, Presses universitaires, 1968.

Dieu en ce Monde nous a faictz :
 Fault dire en parolles parfaictes,
 Dieu en ce Monde, les a faictes,
 Et ne fault point dire (en effect)
 Dieu en ce Monde, les a faict :
 Ne nous a faict, pareillement :
 Mais nous a faictz, tout rondement.
 L'italien, dont la faconde
 Passe les vulgaires du monde,
 Son langage a ainsi basty
 En disant : *Dio noi a fatti*.

Contre l'avis de Louis Meigret (1550), qui voyait là une « incongruité », Pierre Ramus, en 1572, généralise la conclusion grammaticale : le participe passé conjugué avec *avoir* s'accorde « si le substantif précède » (exemple : *Ce sont les grâces que Dieu vous a données* vs *Dieu vous a donné ces grâces* — où, soit dit par parenthèse, il ne craint pas de reconnaître un infinitif —, non pas *Dieu vous a données ces grâces*, « que l'usage (...) combat ¹² »). Il réalisait ce faisant l'alliance sacrée du poète et du grammairien prônée par les *Commentari grammatici* de Despautère et que scellent aussi Maupas, Oudin et Malherbe ¹³.

Sur le terrain, les infractions continuaient néanmoins à se multiplier, dans les deux sens du participe passé à régime antérieur inaccordé et du participe passé à régime postérieur accordé. À l'inverse, un excès de zèle au bénéfice de l'invariance va jusqu'à contaminer les « passifs » i.e. le participe passé conjugué avec *être* (Racan écrit ainsi : « Que seroit *devenu* cette amour paternelle ¹⁴ ? »).

Claude Favre de Vaugelas, l'« arbitre des élégances », l'oracle des Précieuses et des Précieux, ne tergiverse pas, sonne la fin de la récréation et fait de la consigne marotique un savoir-vivre mondain. Le chapitre *De l'usage des participes passifs, dans les prétérits* aligne aux pages 175-181 des *Remarques sur la langue française* (1647) dix exemples, les huitième, neuvième et dixième qui « ne

^{12/} Livet (1859), p. 90-91 et 256-257.

^{13/} Voir Livet (1859), p. 256, note 2 : « — Qu'est-ce que la grammaire ? — C'est l'art de parler et d'écrire correctement, comprenant l'explication des poètes. — Est-ce que le grammairien n'a pas à expliquer les historiens et les orateurs ? — Si, sans nul doute. — Pourquoi donc votre définition ne parle-t-elle que des poètes ? — Parce que le vrai poète est à lui seul, en quelque sorte, tous les écrivains, comme l'homme est toutes les créatures, comme l'âme, selon Aristote, est tout, parce qu'elle a en elle les images de tout. Ainsi le poète divin, dépasse tous les écrivains... Le plus près possible des poètes sont les grammairiens. »

^{14/} Cité par Brunot (F.), *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Colin, vol. III, 1911, p. 606.

reçoivent point de difficulté, toute la Cour et tous nos bons auteurs en [usant] ainsi », les troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième « contestés, mais la plus commune et la plus saine opinion est pour eux », le premier et le deuxième « sans contredit » : *J'ai reçu vos lettres* (le « prétérit va devant le nom qu'il régit » et « le participe est indéclinable »), *Les lettres que j'ai reçues...* (le « nom va devant le prétérit » et le participe s'accorde). La bizarrerie d'antan s'annonce désormais irréversible. Il revient à l'abbé d'Olivet (1771) l'immense mérite d'en avoir trouvé l'explication psychologique¹⁵ :

^{15/} Olivet (P. J. Thoulier d'), *Remarques sur la langue française*, Paris, Barbou, 1771 (voir l'accord du participe aux p. 183-218). Il est plaisant de retrouver aujourd'hui cette explication chez Cavanna ou chez Pennac : « Quand, à l'horizon du cours de français, se lève pour la première fois, nuage lourd de menaces, le participe passé conjugué avec l'auxiliaire *avoir*, l'enfant comprend que ses belles années sont à jamais enfuies et que sa vie sera désormais un combat féroce et déloyal des éléments acharnés à sa perte. L'apparition, dans une phrase que l'on croyait innocente, du perfide participe passé déclenche, chez l'adulte le plus coriace, une épouvante que le fil des ans n'atténuera pas. Et, bien sûr, persuadé d'avance de son indignité et de l'inutilité du combat, l'infortuné qu'un implacable destin fit naître sur une terre francophone perd ses moyens et commet la faute. À tous les coups. (...) Pourtant, s'il est une règle où l'on ne peut guère reprocher à la grammaire de pécher contre la logique et la clarté, c'est bien celle-là. (...) Quoi de plus lumineux ? Prenons un exemple : *J'ai mangé la dinde*. Le complément d'objet direct *la dinde* est placé après le verbe. Quand nous lisons *J'ai mangé*, jusque-là nous ne savons pas ce que ce type a mangé, ni même s'il a l'intention de nous faire part de ce qu'il a mangé. Il a mangé, un point c'est tout ! La phrase pourrait s'arrêter là. Donc, nous n'accordons pas *mangé*, et avec quoi diable l'accorderions-nous ? Mais voilà ensuite qu'il précise *la dinde*. Il a, ce faisant, introduit un complément d'objet direct. Il a mangé quoi ? *La dinde*. Nous en sommes bien contents pour lui, mais ce renseignement arrive trop tard. Cette dinde, toute chargée de féminité qu'elle soit, ne peut plus influencer notre verbe *avoir mangé*, qui demeure imperturbable. Notre gourmand eût-il dévoré tout un troupeau de dindes qu'il en irait de même : *mangé* resterait stoïquement le verbe *manger* conjugué au passé composé. Maintenant, si ce quidam écrit *La dinde ? Je l'ai mangée* ou *La dinde que j'ai mangée*, alors là, il commence par nous présenter cette sacrée dinde. Avant même d'apprendre ce qu'il a bien pu lui faire, à la dinde, nous savons qu'il s'agit d'une dinde. Nous ne pouvons plus nous dérober. Nous devons accorder, hé oui. *Mangée* est lié à la dinde (c'est-à-dire à *l'* ou à *que*, qui sont les représentants attitrés de la dinde) par-dessus le verbe, par un lien solide qui fait que *mangée* n'est plus seulement un élément du verbe *manger* conjugué au passé composé, mais également une espèce d'attribut de la dinde. Comme si nous disions *La dinde est mangée* » (*Mignonne, allons voir si la rose...*, coll. du Livre de poche, p. 123-124). « — Dis voir, Ben, est-ce que tu pourrais me dire pourquoi cette saloperie de participe passé s'accorde avec ce connard de C.O.D. quand il est placé *avant* cet enfoiré d'auxiliaire *être* ? — *Avoir*, Jérémie, devant l'auxiliaire *avoir*. — Si tu préfères. Théo est pas foutu de m'expliquer. — Moi, la mécanique... fait Théo avec un geste évasif. Et j'explique, j'explique la bonne vieille règle en déposant un paternel baiser sur chaque front. C'est que, voyez-vous, jadis, le participe s'accordait avec le C.O.D., que celui-ci fût placé avant ou après l'auxiliaire *avoir*. Mais les gens rataient si souvent l'accord quand il était

Au reste, si l'on demande (...) pourquoi le participe se décline lorsqu'il vient après son régime ; et qu'au contraire, lorsqu'il le précède, il ne se décline pas : je m'imagine qu'en cela nos Français, sans y entendre finesse, n'ont songé qu'à leur plus grande commodité. On commence une phrase, quelquefois sans bien savoir quel substantif viendra ensuite. Il est donc plus commode, pour ne pas s'enfermer par trop de précipitation, de laisser indéclinable un participe, dont le substantif n'est point encore annoncé, et peut-être n'est point encore prévu.

Certes, des difficultés subsistaient. *Grammatici certant* et discutent ou disputent principalement du participe passé « qui ne finit pas la période ni le sens » (Vaugelas). Par exemple *Les habitants nous ont rendu/rendus maîtres de la ville* ou *La ville que le commerce a rendu/rendue puissante* : invariance selon Vaugelas et les Messieurs de Port-Royal, variation selon Thomas Corneille et Olivet, vs *Nous nous sommes rendus maîtres de la ville*, dont le « passif » rend le participe passé « déclinable » (Vaugelas, appuyé de Corneille et d'Olivet mais combattu par Arnauld et Lancelot¹⁶). Ou encore *Je les ai fait peindre* et *Ils se sont fait peindre* : « toujours indéclinables » (Vaugelas) de même que *C'est une espèce de fortification que j'ai appris à faire en toutes places fortes*, puisqu'il « faut aller en ces sortes de phrases jusqu'au dernier mot qui termine le sens et que par conséquent c'est toujours le dernier mot des phrases entières, qui a rapport au substantif précédent, et non pas le participe, qui est entre-deux... » (*ibid.*). Olivet apporte toutefois le bémol d'un subtil distinguo entre (*Cette femme*), *je l'ai vu peindre* = « j'ai vu faire son portrait » (car « le régime se rapporte à l'infinitif ») et *Je l'ai vue peindre* = « je lui ai vu le pinceau à la main » (car « le régime se rapporte au participe ») [p. 201]. Le ver entraine dans le fruit. On s'écarte dangereusement de la sagesse d'un Maupas... en 1607 : « ... si ledit participe est suivi de quelque infinitif, il sera indifférent de se conformer à son accusatif ou de demeurer neutre singulier. Exemple : *Avez-vous vu la Reine ? Oui, je l'ai vu parler, ou je l'ai vue parler à Monsieur l'Ambassadeur.* »

Le funeste C.O.D., sous couleur de simplification et de rationalisation, va embrouiller définitivement les esprits, au grand dam des élèves et du public, mais pour le plus grand profit de la grammaire désormais alimentaire.

placé après que le législateur grammatical mua cette faute en règle. Voilà. C'est ainsi. Les langues évoluent dans le sens de la paresse. Oui, oui, *déplorable* » (*Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 156-157).

^{16/} D'ailleurs, Vaugelas reconnaissait bien volontiers que « force gens n'admettent point la différence » avec les précédents.

Cette thèse inhabituelle, et que d'aucuns estimeraient passablement subversive, se vérifie en six points.

Premier point

La substitution des deux fonctions de *sujet* et d'*objet* à l'unique régime occulte le mécanisme commun à l'accord du participe passé conjugué avec *être* et avec *avoir* ou, en l'occurrence, la mise en rapport d'un mot *apport* avec un mot *support* habilité à lui fournir ses marques de genre et de nombre : *La baguette est cuite* ou *La baguette que le boulanger a cuite...* offrent le même mot support *baguette* (féminin et singulier) au participe passé *cuite*. Conférant la primauté tantôt au sujet, tantôt au complément d'objet direct, les règles d'accord, ressassées, rabâchées, revêtent des allures de formules un peu magiques, presque incantatoires. Accessoirement, le participe passé « employé sans auxiliaire » (par exemple *une baguette trop cuite...*) fait figure d'exception, lui le bon élève de la classe, en s'accordant « comme un adjectif avec le mot auquel il se rapporte ».

Deuxième point

Immense conséquence (quoique à ma connaissance jamais signalée) d'une petite cause, la quête à tout prix du complément entraîne la tripartition des verbes en :

- (1) verbes transitifs : ceux qui *ont* ou — la doctrine n'est pas fixée — *peuvent avoir* un complément d'objet (subdivisés en « transitifs directs » et en « transitifs indirects » chez certains grammairiens) ;
- (2) verbes intransitifs : ceux qui n'ont pas ou ne peuvent pas avoir de complément d'objet ;
- (3) copules : ceux qui se construisent avec un attribut.

Malgré des raisonnements qui tournent en rond (ce sont finalement les compléments qui décident du statut des verbes au lieu du contraire), d'assez piteuses échappatoires (les verbes intransitifs ou réputés tels ont la faculté de prendre un complément présumé interne — le vieux subterfuge de la viande baptisée poisson : *vivre sa vie* et *danser la carmagnole* ou « ...Quand nous aurons *tremblé* nos derniers tremblements... » [Péguy], mais aussi « ...ces nuages cabrés se mettent à *hennir* tout un univers de villes auriculaires » [Apollinaire], etc.) et l'hostilité croissante des linguistes (Maurice Gross : « La conclusion qui s'impose à nous, après l'étude des données qui précèdent, est que les notions *transitif* et *objet direct* sont complètement inutiles pour les descriptions grammaticales,

elles ne correspondent à aucun phénomène linguistique précis et la fixation aveugle de tels concepts a certainement beaucoup contribué à l'arrêt du progrès et à la régression dans la description des langues, sans parler des dégâts qu'elles continuent à occasionner dans l'enseignement¹⁷ », les lexicographes modernes s'acharnent à munir chaque verbe français d'une pancarte v. tr. " verbe transitif ", v. intr. " verbe intransitif " ou v. tr. ind. " verbe transitif indirect ", sans compter *verbe pronominal* ou *verbe impersonnel*¹⁸.

Troisième point

Bien que les « verbes pronominaux » construisent leurs formes composées avec l'auxiliaire *être*, ils accordent parfois leur participe passé comme s'il se conjugait avec *avoir*. Dès le dix-huitième siècle, Louis de Dangeau, dans ses *Opuscules sur la grammaire française*¹⁹, en propose quatre groupes, tranches de pain bénit dont se repaîtra dare-dare l'École : 1° des « réfléchis » (par exemple *Marie se regarde dans la glace*), 2° des « réciproques » (par exemple *Pierre et Marie se chamaillent*), 3° des « neutres » (par exemple *Marie et Pierre se sont évanouis*), 4° des « passifs » (comme chez Prévert « Les feuilles mortes se ramassent à la pelle »).

Je dirais en termes modernes que le pronom réflexif *se* est caduc en 1° et 2° mais morphologiquement persistant ou nécessaire à la forme en 3° et sémantiquement persistant ou nécessaire au sens en 4°. Quoi qu'il en soit, les participes passés en 3° et 4° suivent le modèle de l'auxiliaire *être* et s'accordent avec le sujet ; les participes passés en 1° et 2° suivent le modèle de l'auxiliaire *avoir* et s'accordent le cas échéant avec le C.O.D. Encore convient-il de débusquer ce C.O.D., une quête qui oblige les élèves dûment assouplis à une furieuse gymnastique consistant à remplacer *être* par

^{17/} M. Gross, « Remarques sur la notion d'objet direct en français », dans *Langages*, 7 (1967, p. 105-119).

^{18/} Dans sa communication « La grammaire selon Cavanna ou de la rose aux épines » (à paraître dans les Actes du colloque de Tromsø sur « Les fonctions grammaticales : histoire, théorie, pratiques »), Anne-Rosine Delbart observe que Littré se contentait encore de mentionner, à la façon de la grammaire latine et en s'autorisant de Du Marsais, des verbes « neutres », qui ne sont « ni actifs ni passifs », mais en précisant à la rubrique *neutre* : « Neutre, transporté dans notre grammaire, s'applique aux verbes qui expriment une action en elle-même, sans aucun régime, comme marcher, mourir, et auxquels il est impossible de donner un régime direct (on dit mieux aujourd'hui *verbe intransitif*) ». Toute la puissance de la grammaire scolaire apparaît dans l'intervalle de Littré à Robert.

^{19/} Réédités par M. Ekman, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1927.

avoir : *La tâche qu'elles se sont imposée... égale* (les exemples sont de Grevisse) « ...qu'elles ont imposée à elles », *Elles se sont croisé les bras égale* — et tant pis pour la correction française, le participe passé a tous les droits et vaut tous les sacrifices — « elles ont croisé les bras à elles ».

Il y a mieux. Quand le « champion du monde d'orthographe » (sic) mitonne à l'intention de « juniors », de « seniors » et d'« adultes professionnels » (resic) une petite dictée savamment vicelarde²⁰, il y glisse évidemment la couleuvre d'un participe passé : *Combien de télescopes, de caméscopes et de longues-vues se sont ainsi approprié le ciel...*, qui provoque à son étonnement réprobateur une cascade de masculins pluriels *appropriés*. Les coupables — que diable, aussi, allaient-ils faire dans cette galère ? *asinus asinum fricat* — auraient mérité les félicitations d'un jury éclairé : ou bien *s'approprier* est « neutre » (le 3° de Dangeau) avec un *se* sémantiquement persistant nécessaire à la compréhension de *s'approprier* = “accaparer”), et c'est le cas, d'où l'accord avec le sujet ; ou bien, mais ce n'est pas le cas, le *se* est caduc, ce qui donnerait à *approprier* le sens inadéquat d'« adapter ». Tel est cependant l'accord que prescrivent les *Dictionnaires* de Robert (*La famille s'est approprié cette terre en y plaçant ses morts...* : rationnellement, il faudrait *appropriée*) ou de Hanse (*Les idées qu'elle s'est appropriées...* : il faudrait à nouveau *appropriée*). Pourquoi ? Ne cherchez pas midi à quatorze heures : le C.O.D. *cette terre* suit le participe passé et le C.O.D. *les idées* le précède, entraînant là le masculin singulier, ici le féminin pluriel. La doxa grammaticale mal comprise l'emporte sur la bonne intelligence du texte.

Le phénomène s'amplifie avec le *se* morphologiquement persistant de *s'arroger*, qui devrait accorder son participe passé avec le sujet à l'instar des « essentiellement pronominaux » *s'absenter*, *s'abstenir*, *s'acharner*, *se blottir*, *s'ébattre*, *s'enfuir*, *s'enticher...* : *Pierre et Marie se sont absentés, abstenus, acharnés, blottis, ébattus, enfuis, entichés*, etc., sauf que *s'arroger* a l'infortune de requérir un C.O.D. dont il subira *illico* la tyrannie : *Les droits que Pierre s'est arrogés...* (masculin pluriel de *les droits* au lieu du masculin singulier de *Pierre*), *Le droit que Pierre et Marie se sont arrogé...* (masculin singulier de *le droit* au lieu du masculin pluriel de *Pierre et Marie*) et, cerise sur le gâteau, *Pierre et Marie se sont arrogé les droits* (masculin singulier en dépit du sujet masculin pluriel parce que le C.O.D. masculin pluriel suit le participe passé).

Et puis, d'ailleurs, mieux vaut imposer l'invariabilité en l'absence de tout C.O.D. : *Pierre et Marie se sont ri* ou ...*se sont plu, déplu, complu à la fête*. Les « bons écrivains », qu'on prétend respecter, n'auront qu'à marcher au pas (la onzième édition du *Bon usage* — la dernière publiée du vivant de Grevisse, en 1980 — cite une petite douzaine d'infractions sous des plumes parfois célèbres) et négliger la nuance pourtant significative entre par exemple *Pierre et Marie se sont plu à la fête* = “ ont éprouvé de l'attrait l'un pour l'autre ” (interprétation légitimant la graphie *plu*) ou “ se sont amusés ” (interprétation qui dédouanerait la graphie *plus*)²¹.

Quatrième point

L'analyse scolaire hésite quant à la fonction du *en* pronominalisant par exemple *Je mange des pommes* en *J'en mange* : complément d'objet direct répondant à la question *quoi ?* ou complément d'objet indirect répondant à la question *de quoi ?* L'enjeu théorique, qu'on ne s'y trompe pas, est de taille : ni plus ni moins que le tri des articles « contractés » (préposition *de* + article *le, la* ou *les*) et des articles « partitifs » homonymes (où *de* a cessé d'être une préposition)²². Il n'en faut pas davantage aux censeurs pour tolérer le non-accord du participe quand la source du pronom précède (par exemple, *Des pommes, j'en ai mangées* ou ...*j'en ai mangé*) et pour interdire l'accord quand la source du pronom suit (comparer *Je les ai mangées, les pommes* à *J'en ai mangé, des pommes*), fût-ce partiellement (par exemple, *Des pommes, j'en ai mangé beaucoup*).

Face à ce compromis, les normaticiens et les linguistes jouent des partitions discordantes :

On peut donc déclarer que l'invariabilité du participe est correcte dans tous les cas (...). Et l'enseignement devrait ici renoncer à des distinctions sur lesquelles on ne s'entend pas. (J. Hanse, *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Louvain-la-Neuve, Duculot, ³1994, p. 644 ; libellé inchangé dans J. Hanse & D. Blampain, ⁴2000, p. 420)

21/ Mon petit livre *Le participe passé autrement* (Bruxelles, De Boeck-Larcier, 1999) cherche le support du participe passé (en abrégé PP) des verbes à *se* morphologiquement et sémantiquement persistant en posant la question heuristique « qui ou qu'est-ce qui s'est PP ? » et le support du PP des verbes à *se* caduc en posant la question « qui ou qu'est-ce qui est PP ? ». D'où — *Qui est-ce qui s'est plu à la fête ? — Pierre et Marie* (support masculin pluriel) mais — **Qui ou qu'est-ce qui est plu à la fête ?* est une question agrammaticale et le PP *plu*, privé de support, revêt par défaut la forme du masculin singulier.

22/ L'abbé d'Olivet prônait l'invariance de *Plus d'exploits que les autres n'en ont lu...* (op. cit. en note 15, p. 206-207) sous prétexte que le « régime » du participe n'y est pas « direct » mais « particulé ».

Dans la pratique, le plus simple est de laisser toujours invariable ce participe. (M. Grevisse, *Savoir accorder le participe passé*, Gembloux, Duculot, 1996, p. 26)

Nous mettons à part [ces exemples illustrant l'accord] parce que certains grammairiens, entre autres Messieurs de l'Académie Française, ont prétendu interdire de faire varier le participe patential dans les cas où l'ayance antérieure est le mot *en*. (J. Damourette & É. Pichon, *Essai de grammaire de la langue française*, Paris, d'Artrey, s.d., vol. IV, § 1180)

Ignorant l'arrêté du 28 décembre 1976 (plus connu sous le nom d'« arrêté Haby »), certains manuels scolaires demandent de ne jamais accorder le participe passé employé avec *avoir* lorsqu'il se rapporte au pronom *en*, même lorsque *en* est l'objet du participe passé et le précède. Cette exigence est d'autant plus curieuse que

- d'une part, dans les autres circonstances d'emploi, le participe passé qui se rapporte au pronom *en* s'accorde tout à fait normalement (...),

- d'autre part, dans tous les autres cas où le nom auquel il se rapporte précède le participe passé employé avec *avoir*, il y a accord... (A. Englebert, *Accorder le participe passé*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1996, p. 28-29)

Cinquième point

Nous arrivons devant l'incontournable pont aux ânes du « participe passé suivi d'un infinitif ». Prenez les deux exemples contrastés *Les chanteurs que j'ai /ãĩãdy/ chanter...* et *Les chansons que j'ai /ãĩãdy/ chanter*²³... Formulé à la façon ancienne, le régime est chaque fois un bout de phrase : soit *des chanteurs qui chantent*, soit *des chansons que l'on chante*.

« Allons, du sérieux, entonne à présent le chœur des professeurs Nimbus²⁴. Foin de l'Ancien Régime, sans jeu de mot, prière de trouver le C.O.D., et le bon C.O.D., s'il vous plaît. — *J'ai entendu quoi ?* 1° — *Des chanteurs (qui chantent des chansons)*. Vous accordez : *Les chanteurs que j'ai entendus chanter...* 2° — *Chanter des chansons* (et non, vous n'y pensez pas, quelle serait la fonction de *chanter*²⁵, *des chansons que chantent des chanteurs*). Défense

^{23/} L'allongement des féminins *entendue* ou *entendue* n'a plus cours en français standard.

^{24/} « Mais, se touchant le crâne en criant : "J'ai trouvé !" , / La bande au professeur Nimbus est arrivé(e)... » (G. Brassens, *Le Grand Pan*, dans *Poèmes et chansons*, Éditions musicales 57, 1973, p. 271).

^{25/} Sur la fonction apposition de *chanter*, cf. M. Wilmet, « *Sic transit gloria mundi* : de quelques survivances latines en grammaire française », communication faite au colloque « Représentation du sens 2 » (Montréal : 23 mai 2003) et à paraître dans les *Actes*.

absolue d'accorder : *Les chanteurs que j'ai entendu chanter...* Dites donc, là, qu'est-ce que vous chuchotez au fond de la classe, Pierre et Marie ? *Les poulets que j'ai vus rôtir* ? Eh ! bien j'ai vu des poulets qui rôtissaient, non ? Comment, j'ai aussi vu qu'on rôtissait des poulets ? Peut-être, mais ce n'est pas une raison pour distraire vos camarades. »

Joseph Hanse, soyons équitables, ne nous avait pas attendus :

Conjugué avec *avoir*, [le participe passé suivi d'un infinitif] est soumis par les grammairiens à des règles arbitraires progressivement établies à travers beaucoup d'hésitations et de discussions et que l'usage des écrivains respecte souvent mais transgresse fréquemment, comme l'usage oral des gens cultivés. Voilà donc un cas où, sans pouvoir dire que la règle est vraiment devenue désuète, on doit souhaiter que, tenant compte de l'usage réel, une autorité incontestée la déclare caduque ou que les écrivains eux-mêmes, achevant résolument de s'affranchir, imposent par leur exemple l'invariabilité généralisée, conforme d'ailleurs à la logique. (*Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, ³1994, p. 645)

Mais les écrivains ont-ils quelque pouvoir (je ne parle même pas de compétence) en matière d'usage écrit ? Hanse bat en retraite à trois pages de distance : « Il faudrait d'abord tenir compte de l'intervention des correcteurs d'imprimerie, qui se substituent aux écrivains pour faire respecter les règles dont le manuscrit n'avait cure » (*ibid.*, p. 648). Quelle « autorité incontestée », alors ? L'Académie française ? Un cénacle d'amateurs : l'ultime philologue à y avoir siégé est Gaston Paris, mort en 1903²⁶. La décision ne peut venir que du pouvoir politique. Nina Catach rapporte cet avis du Conseil supérieur de l'Instruction publique datant de 1908 :

Le Ministre a le droit absolu, d'accord avec les savants compétents et avec le Conseil supérieur, de décider comment la grammaire et l'orthographe seront enseignées et quelles sanctions cet enseignement recevra dans les examens. Recommander simplement l'indulgence ne suffit pas, et peut même devenir dangereux (...). Les générations élevées dans les conditions de liberté tempérée que

^{26/} Sa *Grammaire* est du même tonneau : « Quand le nom ou le pronom placés avant le participe ne sont pas compléments du participe, mais compléments ou sujets d'un autre verbe exprimé ou sous-entendu, le participe reste naturellement invariable : *Il a fait tous les efforts qu'il a pu* (qu'il a pu faire). (...) En vertu de ce même principe, les participes *vu*, *entendu*, *senti* suivis d'un infinitif tantôt s'accordent et tantôt ne s'accordent pas. *Les enfants que j'ai vus passer* (j'ai vu les enfants qui passaient). *Les enfants que j'ai vu punir* (j'ai vu qu'on punissait les enfants). (...) Le participe *fait*, suivi d'un infinitif, est considéré comme auxiliaire et reste toujours invariable. Le participe *laissé* peut également être considéré comme auxiliaire et rester invariable, mais l'usage de lui appliquer la règle générale est plus fréquent » (Paris, Didot, 1932, p. 181-182).

nous souhaitons ne seront plus rebelles à toute idée de changement et (...) l'Académie n'aura plus qu'à enregistrer le nouvel usage... («La bataille de l'orthographe aux alentours de 1900», dans *Histoire de la langue française. 1880-1914*, G. Antoine & R. Martin édés, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1985, p. 237-251)

Peine perdue. L'arrêté Leygues du 26 février 1901 «relatif à la simplification de la syntaxe française», prévoyant que «pour le participe passé construit avec l'auxiliaire *avoir*, lorsque le participe passé est suivi, soit d'un infinitif, soit d'un participe présent ou passé, on tolérera qu'il reste invariable, quels que soient le genre et le nombre des compléments qui précèdent», était tombé aux oubliettes... Trois quarts de siècle après, l'arrêté Haby du 28 décembre 1976 publié dans le Journal Officiel de la République Française du 9 février 1977 pratique la fuite en avant de la tolérance anarchique : «L'usage veut que le participe s'accorde lorsque le complément d'objet direct se rapporte à la forme conjuguée et qu'il reste invariable lorsque le complément d'objet direct se rapporte à l'infinitif. On admettra l'absence d'accord dans le premier cas. On admettra l'accord dans le second, sauf en ce qui concerne le participe passé du verbe *faire*²⁷. » Enfin, l'arrêté du 6 décembre 1990 «relatif aux rectifications de l'orthographe élaborées par le Conseil supérieur de la langue française et approuvées par l'Académie française à l'unanimité le 3 mai 1990 » se replie sur un tout petit bastion : «Le participe passé *laissé* suivi d'un infinitif reste invariable : *Les enfants que tu as laissé partir...* » Le C.O.D. peut chanter victoire.

²⁷/ Thomas Corneille, au moins, prenait le soin de s'en expliquer : «*Je l'ai fait peindre*, en parlant d'une fille, et *je les ai fait peindre*, sont des exemples qui ne reçoivent point de difficulté. Il faut mettre *fait* en l'un et l'autre, et non pas *faite* au premier, et *faits* au second ; mais ce n'est pas à cause que le participe *fait* est indéclinable, c'est seulement parce que les relatifs *la* et *les* qui précèdent le prétérit *j'ai fait* n'en sont pas régis, et que c'est l'infinitif *peindre* qui les gouverne. *Je l'ai fait peindre*, *je les ai fait peindre*, veut dire, *j'ai fait peindre elle*, *j'ai fait peindre eux* » (*apud* F. Brunot, *op. cit.* en note 14, p. 934). L'abbé d'Olivet mérite à nouveau un coup de chapeau : «[Exemple *Ces troupes que le général a fait marcher...*]. Et la raison de cela, est que *faire marcher* n'est regardé que comme un seul mot ; ou du moins ce sont deux mots inséparables, et qui ne présentent qu'une seule idée à l'esprit. Car si le participe était séparé de l'infinitif, la phrase ne dirait plus ce qu'on a voulu dire. Ainsi le féminin *que*, dans l'exemple allégué, ne se rapporte pas uniquement au participe *fait*, et ne peut pas non plus être régi par *marcher*, verbe neutre ; mais il se rapporte à tous les deux conjointement, parce que *fait* ne faisant qu'un avec *marcher*, lui communique la faculté qu'il a de régir » (*op. cit.* en note 15, p. 203).

Sixième point

Le plus incroyable reste à venir : l'accord du participe passé des verbes dits « métrologiques » (i.e. énonçant une évaluation quantitative de temps, de prix, de poids...), notamment *valoir* et surtout *coûter*.

Depuis l'aube du français jusqu'à Littré, les participes *valu* et *coûté* — dépourvus, au fond, de « régime » — se sont toujours écrits au masculin singulier. Les maîtres s'avisent un beau jour que par exemple la phrase *Ce travail nous a coûté de multiples efforts* doit pourtant contenir un C.O.D. (la recette classique fonctionne : question — *Ce travail a coûté quoi ?* réponse — *De multiples efforts*). Faut-il que *coûté* ne subisse point la loi du C.O.D. antérieur ? Pourquoi ce privilège ? Quelle audace de ne pas s'accorder contre la prescription des docteurs ! D'autant plus que ses parasyonymes *demandé* ou *imposé* ne font pas de manières ou de chichis, eux. *Coûter* observera *nolens volens* la consigne : *Les multiples efforts que ce travail nous a coûtés/demandés/imposés...*

Un remords cependant. Peut-on étendre l'automatisme à *Les millions que ce travail nous a coûté...* ? Pas forcément. Il suffit de décréter que *millions* n'est pas un C.O.D. mais un complément circonstanciel répondant à la question *combien ?* Le tour est joué. Vous devrez ensuite convaincre les élèves (bonne chance...) que la question *quoi ?* ne convient pas à *coûter* — alors qu'ils disent et entendent couramment *Qu'est-ce que ça coûte ?* — et accessoirement que la question *combien ?* cesse de convenir à *payer, posséder, dépenser...* mais s'applique en contrepartie à *peser* ou *mesurer*.

Au passage, vous assurerez sagement que *coûter des efforts* est un verbe transitif et *coûter des millions* un verbe intransitif²⁸. Vous n'aurez plus qu'à décider ensuite si *coûter des fortunes* est l'un ou l'autre. J'exagère ? Lisez donc Joseph Hanse, comme toujours un miroir fidèle — c'est sa seule ambition, ne lui en tenons nul grief

^{28/} Cavanna se montre en l'occurrence un bon élève de « la communale » plus qu'un écrivain anar : « Où cela se corse un peu, c'est avec les verbes qui marchent à la fois à la voile et à la vapeur, je veux dire ceux qui sont tantôt transitifs (qui admettent un complément d'objet) et tantôt intransitifs (n'admettent pas de complément d'objet). Heureusement, ils sont peu nombreux. Exemples : *valoir* et *coûter*. Si je dis "Les cent francs que ce livre a coûté", *coûter* est ici intransitif, *cent francs* n'est donc pas complément d'objet direct mais complément de prix (ne répond pas à la question "Quoi ?", mais à la question "Combien ?"), donc *coûté* reste invariable. Mais si je dis "Les pénibles efforts que ce livre m'a coûtés", *coûter* est ici transitif, *efforts* est donc bien complément d'objet direct (ce livre m'a coûté quoi ? Réponse : *que*, mis pour *efforts*, et placé avant le verbe), *coûté* doit s'accorder. Subtil ? Un peu, mais amusant, non ? » (*op. cit.* en note 15, *ibid.*).

— de la réalité comme elle est et non comme on voudrait qu'elle fût :

Coûter est toujours considéré comme intransitif au sens propre, lorsqu'il s'agit d'argent (prix, dépense); c'est à la question *combien ?* que répond le complément : *Les deux mille francs que cela (m')a coûté*. Mais si le complément est le nom *somme*, désignant une somme d'argent, on hésite sur l'analyse. Certains considèrent que le participe est invariable puisqu'il s'agit de prix, d'argent et du sens propre : *La somme que cet objet m'a coûté* (Littré, Dauzat). D'autres, assimilant ce cas à celui où l'on parle d'une somme d'efforts, de difficultés qu'une chose a réclamée, font l'accord : *La grosse somme que cette maison m'a coûtée* (Le Bidois). On ne peut dire qu'ils aient vraiment tort. Mais mieux vaut laisser *coûté* invariable quand il s'agit d'argent. Au sens figuré, lorsque *coûter à qqun* signifie « causer comme perte, occasionner, exiger de la part de qqun, faire perdre à qqun », il n'est pas question d'argent, mais d'efforts, de peines, de difficultés, de soucis, de temps, de perte (mais non en argent); le verbe devient transitif et le participe est variable (...). Toutefois, une certaine hésitation subsiste, beaucoup plus légère d'ailleurs qu'autrefois, où l'Académie et Littré considéraient le verbe comme toujours intransitif et laissaient toujours *coûté* invariable, par analogie avec l'idée d'une somme exigée ou perdue. Il faut aujourd'hui considérer *coûter* comme transitif au sens figuré.

De quoi pleurer ou de quoi rire ? Côté larmes, n'oublions pas qu'en Communauté française Wallonie-Bruxelles une enquête de l'O.C.D.E. a classé pour la maîtrise de la langue maternelle les élèves de quinze ans à l'avant-dernier rang des pays développés. Côté sourires, les potaches ont des ressources. Une de mes anciennes collaboratrices m'a rapporté cet échantillon d'humour au lycée. Devinette : « Si un boucher pèse cent kilos quand sa boucherie est fermée, que pèse-t-il quand sa boucherie est ouverte ?
– De la viande. »

Littérature et cinéma : Denis Marion

Communication de M. Paul Delsemme
à la séance mensuelle du 11 mars 2006

En 1958, l'*Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, le monumental ouvrage dirigé par Gustave Charlier et Joseph Hanse, mentionnait Denis Marion parmi quelques autres talents accomplis, notamment Edmond Kinds, Thomas Owen, Albert Ayguesparse, Aloyse De Bock. La mention était brève, mais juste : « Denis Marion, à côté de ses brillants essais, a publié le meilleur tableau romanesque du monde du cinéma, *Si peu que rien*. » Il est surprenant, sinon révoltant, que les inventaires ultérieurs de notre littérature de langue française aient totalement oublié cet écrivain complet, essayiste, auteur dramatique, scénariste, romancier, biographe, traducteur, critique littéraire, critique d'art et, avec persévérance, critique de l'art cinématographique. Le premier tome du *Dictionnaire des œuvres* omet *Si peu que rien*, grand roman ; le tome trois, consacré au théâtre et à l'essai, ne dit mot du *Juge de Malte* et de *L'Affaire Fualdès*, ni des *Masques du destin*, où reprend vie un genre tombé en désuétude, le dialogue des morts. Le Fonds Denis Marion qui s'est constitué en 2001, au sein de la Réserve précieuse des bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, pourrait à la fois inspirer et nourrir une réhabilitation qui s'impose.

Né à Saint-Josse-ten-Noode le 15 août 1906, Marcel Defosse, connu en littérature sous le pseudonyme de Denis Marion, obtint en juillet 1927, à l'Université libre de Bruxelles, le diplôme de docteur en droit et exerça la profession d'avocat jusqu'en 1944. Mais le juriste avait la passion de l'écriture, et elle s'était manifestée très tôt. Dès novembre 1924, âgé de dix-huit ans, Marcel Defosse avait publié sous son vrai nom *Vierges*, un recueil de douze petits poèmes à la manière des tankas japonaises, auxquels il avait joint bizarre-

ment, sans rapport avec la partie poétique, un *Essai sur le génie*, dissertation littéraire d'un adolescent trop affirmatif, mais doué assurément pour le commerce des idées.

Cette aptitude, fortifiée et enrichie par les études universitaires, avait atteint sa pleine maturité lorsque Denis Marion apporta sa collaboration à *Variétés*, la revue mensuelle que Paul-Gustave van Hecke fonda le 15 mai 1928 et dont le dernier numéro parut le 15 avril 1930. De tous les périodiques belges d'avant-garde lancés pendant l'entre-deux-guerres, c'était incontestablement le plus ouvert parce qu'il couvrait la totalité de la création artistique, y compris donc les domaines que la critique traditionnelle ignorait ou méprisait — la photographie, le cinéma, le jazz, la haute couture — et le plus attrayant parce qu'il séduisait le regard par ses illustrations nombreuses, de grande qualité et variées¹.

Collaborateur assidu de *Variétés*, Denis Marion remplit aussi une fonction d'administrateur, sans en porter le titre. Avec E. L. T. Mesens et Albert Valentin, il fait partie du petit comité que Paul-Gustave van Hecke réunit au moins une fois par semaine en son domicile privé, avenue du Congo, à Bruxelles.

Il est significatif que sa première contribution à la revue, le 15 mai 1928, concerne le sujet qui ne cessera d'habiter sa pensée : le cinéma. Dans cet article inaugural, « Puissance du cinéma », il analyse le pouvoir singulier que les films exercent sur un vaste public, et il s'applique à montrer que ce pouvoir est intimement lié à l'effet magique produit par l'image en mouvement, l'image qui bouge. Dans un autre article, daté du 15 février 1929, intitulé « État du cinéma », que lui inspire le passage du film muet au film sonore et, sous peu, au film parlé, il traite à nouveau du pouvoir qu'il a évoqué :

Le cinéma vit encore plus qu'il n'y paraît sur ce pouvoir qu'il a de nous imposer comme réelle une apparence d'existence qui se rattache de fort loin à la vie telle que l'expérience directe nous la révèle. Les principaux perfectionnements techniques qui furent apportés à la composition des films ont eu pour but unique de réveiller une sensation que l'accoutumance émoussait. Le gros plan, les mouvements de l'appareil, la surimpression, le montage rapide sont des procédés artificiels, illogiques qui ont admirablement réussi à entretenir cette sensation de miracle que le spectateur a dès l'origine connue devant l'écran.

¹/ Voir « Paul-Gustave van Hecke et la revue *Variétés* (1928-1930) », dans Paul Delsemme, *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de langue française*, Bruxelles, Émile Van Balberghe libraire et Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, 1995, p. 225-238.

D'autre part, la réalisation de films documentaires, scientifiques, révélaient à l'homme à quel point son œil était un instrument imparfait et comme il percevait peu exactement l'apparence de ce monde. On assistait à la révélation prodigieuse de spectacles quotidiens aussi bien que de visions inconnues. La croissance des plantes ou la faune et la flore sous-marines découvraient la même beauté invraisemblable, insoupçonnée. Ainsi, par la simple existence d'une invention scientifique, tandis que des événements irréels et invraisemblables acquéraient l'autorité même de la vie, des connaissances éprouvées, sans attrait, revêtaient tout à coup l'apparence des mirages inquiétants de la poésie.

Denis Marion, esprit curieux et interpellateur, expose pas mal d'autres sujets, toujours en des articles de plusieurs pages, à vrai dire des petits essais. C'est eux qui m'ont révélé l'écrivain lorsque, il y a une quinzaine d'années, je me suis intéressé aux tenants et aux aboutissants de la revue *Variétés*.

Le 15 novembre 1928, le jeune critique fait l'éloge du roman d'André Malraux, *Les Conquérants*, et dénonce l'incompréhension à laquelle s'est heurtée cette œuvre majeure, dont il dit en conclusion :

Un livre qui, sur le plan du roman, suscite de manière si diverse la curiosité intellectuelle, qui répugne à proposer des solutions trop simples ou ridiculement prophétiques, mais qui se soucie de donner aux problèmes indiqués la forme humaine et singulière (non pas abstraite et générale) qu'ils prennent dans la vie même, un livre qui impose au lecteur des visions assez fortes et neuves pour donner à réfléchir mais qui ne tente pas de gagner un homme à un parti ou à une opinion, un livre qui rend partout le son de « la vérité, l'âpre vérité ». Un grand livre.

On a tout lieu de croire que cet article est à l'origine de la forte et durable amitié qui se noua entre le jeune Belge et l'écrivain français, né en 1901, son aîné de cinq ans seulement.

Rien de ce que Marion publia dans *Variétés* n'est négligeable. Je me borne à mentionner son étude de quelques romanciers américains (« La découverte de l'Amérique », 15 décembre 1928), son analyse des principes fondateurs de la littérature soviétique (« Une littérature révolutionnaire », 15 mars 1930) et son approche circonspecte de l'*Ulysse* de James Joyce (« L'autre Odyssée », 15 juin 1929). Ici, face aux énigmes, il pèse ses mots ; qu'on en juge par le paragraphe introducteur :

La traduction française d'*Ulysse* a paru et il nous est enfin permis d'approcher cette œuvre de James Joyce, sinon de la connaître. C'est que son apparence n'est pas trompeuse : celle d'un livre qui dérobera longtemps encore des secrets que l'auteur n'est pas enclin à découvrir et que la plupart des critiques se reconnaissent impuis-

sants à pénétrer. Aussi, d'une première lecture, nous ne retirons guère mieux qu'une impression confuse de grandeur et c'est à peine si nous pouvons discerner — bien loin de les réduire — les obstacles qui s'opposent à ce que nous atteignons à un jugement exact sur la valeur, la signification et la portée d'*Ulysse*.

La collaboration régulière à *Variétés* l'a initié au travail journalistique, spécialement à l'obligation de terminer en temps voulu la copie attendue. Sa signature, dès lors, ne cesse d'apparaître dans la presse périodique. De 1928 à 1940, il collabore à *La Nouvelle Revue française* ; de 1934 à 1940, à *Documents*, organe à partir de 1935 de l'Association révolutionnaire culturelle ; et, s'élevant d'un niveau, il exerce de 1936 à 1939, la fonction de rédacteur en chef de *Combat*.

Cet hebdomadaire, dont le premier numéro parut en juillet 1936, réagissait au danger fasciste qui pesait sur la Belgique depuis le succès électoral du rexisme (21 députés, 12 sénateurs). La rédaction réunissait des représentants des partis de gauche et même quelques apolitiques, tous convaincus qu'il fallait s'y prendre à temps pour éviter ce qui s'était passé en Allemagne. Les coéquipiers de Denis Marion étaient nombreux ; mais si on ne retient que ceux restés au poste du premier jour jusqu'au dernier, il faut nommer Victor Larock, Pierre Vermeylen, Henri Laurent, Armand Abel, Émilie Noulet, Albert Ayguesparse, André Thirifays et Tony Burniat. Les réunions du comité se tenaient le dimanche dans l'appartement que Victor Larock, venu de Liège pour enseigner à l'Athénée royal d'Ixelles, avait loué au-dessus d'un cinéma de l'avenue de la Toison d'or.

Le style corrosif de *Combat* avait évidemment pour cibles Léon Degrelle et ses acolytes. Ce qui ne lui interdisait pas de décocher aussi des flèches aux socialistes Paul-Henri Spaak et Henri De Man, accusés de préconiser une politique de neutralité et d'abandonner l'Espagne républicaine.

Un événement allait porter *Combat* au cœur de la mêlée politique. Ici, je cède la parole à Denis Marion :

Le dimanche 7 mars 1938, en fin d'après-midi, Léon Degrelle annonça la démission d'un député rexiste de Bruxelles et de son suppléant, provoquant ainsi une élection partielle. À notre réunion du soir, nous comprîmes tout de suite la manœuvre : devant les autres partis combattant en ordre dispersé, Rex apparaîtrait comme le courant d'opinion le plus important. Sur-le-champ, sans demander conseil ou avis à personne, nous trouvâmes la riposte. Dès le lundi midi, une édition spéciale de *Combat* proposait la candidature unique du premier ministre Paul Van Zeeland. Il fallut quarante-huit heures aux dirigeants des partis pour adopter notre solution et aboutir à la défaite écrasante du rexisme, que Mussolini

sanctionna par le retrait de l'allocation qui permettait une coûteuse propagande. Victor Larock et ses amis promis à une carrière politique ou journalistique avaient ainsi donné la preuve de leur lucidité et de leur compétence qui devaient leur assurer après la libération le rôle que l'on sait.

Ce fut l'heure triomphante de *Combat*. Elle fut de courte durée. En avril 1939, l'hebdomadaire cessait de paraître, conséquence d'une victoire : la disparition dans l'immédiat du danger fasciste à l'intérieur, et d'une défaite : celle de l'Espagne républicaine, dont il avait sans défaillance soutenu la cause².

En juin 1939, Denis Marion réunit en un volume, titré *Billets durs*³, les articles qu'il avait publié dans *Combat*, estimant avec raison qu'ils reflétaient bien trois années cruciales de l'histoire européenne, et il leur adjoignit neuf textes écrits de la même encre pendant cette période-là. Le neuvième relate longuement le second congrès de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture qui, au mépris absolu du danger, tint trois de ses séances, les 6, 7 et 8 juillet 1937, dans Madrid toujours occupée par les républicains, mais constamment sous le feu des franquistes.

Les cinquante pages de cette relation, ainsi que maints articles de *Combat*, témoignent de la profonde sympathie que Denis Marion éprouvait pour le peuple espagnol et pour son héroïque résistance à l'insurrection liberticide. Qu'il ait accepté, en 1938, de participer à la réalisation du film qu'André Malraux voulait consacrer à la guerre civile espagnole, apparaît comme une conséquence logique de sa réaction sentimentale et de sa conviction politique.

Je rappelle les faits. Le 18 juillet 1936, les troupes du Maroc, commandées par le général Franco, débarquent dans la péninsule et de nombreuses garnisons se soulèvent. La guerre civile est déclenchée. André Malraux arrive par avion à Madrid deux jours plus tard, poussé par le sentiment qu'il ne peut assister de loin à un conflit dont il pressent toutes les répercussions. Quel rôle va-t-il jouer, alors qu'il ne parle pas l'espagnol et que, à Madrid, il connaît une seule personne, l'écrivain José Bergamin, catholique et communiste ? Celui-ci, par bonheur, est en mesure de le mettre en rapport avec les membres du gouvernement républicain.

Dès lors, tout s'enchaîne. Chargé d'acheter des avions en France, Malraux s'acquitte à merveille de cette mission, recrute où il peut des pilotes — car presque tous les pilotes espagnols professionnels

²/ Denis Marion, « L'aventure *Combat* : 1936-1939 », dans *Socialisme*, février 1978.

³/ *Billets durs*, Bruxelles, Ferd. Wellens-Pay, 1939. Tirage limité à 305 exemplaires.

sont passés aux rebelles — et, sans être du métier en quoi que ce soit, il constitue et commande l'escadrille baptisée *España* qui, jusqu'à l'arrivée des Russes, sera l'unique formation opposée à l'aviation franquiste. Cette expérience extraordinaire, qui dure plusieurs mois, il la fait revivre dans son roman *L'Espoir*, paru en décembre 1939

Parti ensuite pour l'Amérique du Nord où il récolte des fonds pour les services hospitaliers de l'armée républicaine, c'est à Hollywood que se précise en lui l'idée de tirer de *L'Espoir* un film qui serve la cause des victimes du fascisme. Projet téméraire : à ce moment-là, il ignore absolument tout des techniques du cinéma ! Le gouvernement républicain lui ayant laissé toute liberté dès le début de 1938, il fait des choix qui s'écartent de ses préférences, mais qui lui semblent mieux adaptés aux circonstances. Il décide de tourner le film en Espagne et en langue espagnole ; il se distancie du roman, éliminant de nombreux épisodes, incorporant d'autres qui n'y figurent pas, et, pour bien marquer la différence entre les deux œuvres, il intitule la cinématographique *Sierra de Teruel*, le nom du lieu où se déroule l'action.

Au fur et à mesure qu'il imagine les séquences et qu'il en formule le contenu, il consulte Denis Marion et Max Aub, écrivain espagnol, parfait bilingue⁴. Il répartit les tâches : Denis Marion met la description des séquences en forme de scénario, Max Aub traduit ce scénario en espagnol⁵ et Boris Peskine, à qui il est interdit de quitter la France, opère à distance le découpage technique.

Dans son livre *André Malraux*, publié en 1970 chez Seghers⁶, Denis Marion raconte de façon détaillée, parfois anecdotique, la réalisation de ce film, tourné à Barcelone et en Catalogne entre juin 1938 et janvier 1939, c'est-à-dire au cours des mois où la

^{4/} Né à Paris d'un père allemand et d'une mère parisienne d'origine juive, Max Aub (1903-1972) subit le sort de ses parents, expulsés de France en septembre 1914 pour être restés de nationalité allemande et qui s'établirent en Espagne, à Valence. Mêlé d'abord à l'intelligentsia espagnole des années vingt, il évolua vers une littérature plus politiquement engagée. Au moment de la guerre civile, il apparaissait comme un des écrivains marquants acquis à la cause républicaine. Passé en France en 1939, il parvint à s'embarquer pour Veracruz en septembre 1942. En exil au Mexique, il écrivit beaucoup, pratiquant tous les genres, s'illustrant surtout comme romancier, auteur notamment de la saga *El laberinto mágico* (1943-1968). Déçu par son retour en Espagne en 1969 (voir *La gallina viaja*), c'est au Mexique qu'il vécut ses dernières années.

^{5/} André Malraux, *Sierra de Teruel*. Traducción y prólogo de Max Aub. Mexico, Ediciones Era, 1968.

^{6/} Denis Marion, *André Malraux*, Paris, Seghers, 1970 (collection « Cinéma d'aujourd'hui »). Réédition : *Le cinéma selon André Malraux*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997.

république espagnole agonisait et où la désorganisation générale perturbait sans arrêt le travail du cinéaste et des techniciens. Dès le retour de Malraux à Paris et grâce à son obstination, les séquences, pour la plupart inachevées, sont complétées, le son défectueux est réenregistré, un accompagnement musical est écrit par Darius Milhaud, un valeureux représentant de l'industrie cinématographique, Edouard Carniglion-Molinier, accepte la charge de producteur, et *Sierra de Teruel* est montré au gouvernement républicain en exil. Mais la première séance publique, prévue pour septembre 1939, n'a pas lieu, la France étant entrée en guerre et la censure interdisant la projection d'une œuvre aussi ouvertement hostile au régime d'un État qu'on espère maintenir dans une apparente neutralité.

Pendant l'occupation, les Allemands détruisent le négatif et les copies existantes. Par chance, l'une d'elles leur échappe. À la Libération, elle permet à un distributeur — dont ce fut la seule activité — de retoucher la version originale, sans prendre l'avis de Malraux, alors sur le front en tant que colonel de la brigade Alsace-Lorraine et, selon toute vraisemblance, difficilement accessible. La première présentation au public, en juin 1945, signale les deux initiatives importantes du distributeur. Il a débaptisé *Sierra de Teruel* et l'a appelé *Espoir*, dans le but de faire bénéficier le film de la renommée du roman, et il a chargé Denis Marion de refaire les sous-titres. Lequel explique dans un livre pourquoi ce travail s'imposait :

En six ans, les mots avaient changé de sens, par exemple, le dialogue espagnol (traduit littéralement à l'époque par André Malraux) parlait toujours des fascistes comme de « rebelles » : la légitimité du gouvernement républicain était un des thèmes essentiels de sa propagande. En 1945, quand ils entendaient le mot de rebelles appliqué à des Espagnols, l'immense majorité des Français, habitués à voir Franco au pouvoir, s'imaginait qu'il s'agissait de ses adversaires. De même, les soldats républicains étaient désignés par le terme de « miliciens », puisque leur armée avait été constituée à partir de milices populaires qui étaient nées spontanément et qui étaient composées uniquement de volontaires. « Miliciens » avait pris pendant l'occupation une résonance sinistre qui en interdisait l'emploi. Enfin, à tort ou à raison, je limitai au minimum les traductions des dialogues pour gêner aussi peu que possible la beauté plastique des images et je développai les cartons explicatifs qui tenaient la place des épisodes manquants⁷.

⁷/ Quid du scénario français ? Marion, dans une lettre à Max Aub datée du 26 septembre 1967, écrit : « Je possède, non pas le scénario français complet, mais de très nombreuses séquences. J'en ai publié en 1945 dans *La Nef* de courts extraits, avec l'accord de Malraux. »

Il me plaît de citer deux messages, inédits évidemment, adressés par Malraux à Marion, le premier lorsqu'il prend connaissance du manuscrit destiné à Seghers, le second lors de la sortie du livre.

Le 20 juillet 1970.

Cher Ami,

Donc, je vous retourne le manuscrit, en attendant les réponses aux questions. Vous savez ce que j'en pense : je regrette de vous voir employer votre talent à vous occuper de moi. Mais après tout, combien d'années aurai-je passées à m'occuper des peintres... Et puis, dans un monde idiot, une vieille amitié n'est pas idiote.

Le 1^{er} décembre 1970.

Reçu le petit bouquin, cher ami. Merci. Pas grand-chose à dire que je ne vous aie dite du manuscrit, sinon que, comme répond Ivan Karamazov au diable, on a tout de même plaisir à lire quelqu'un d'intelligent.

Bien amicalement à vous deux.

Pendant la seconde guerre mondiale, Marion se livre à l'autre grand objet de sa curiosité et de sa réflexion : la littérature anglo-saxonne, à laquelle, bon connaisseur de la langue, il accède sans recourir à des traductions.

En 1941, il publie sous le titre *La méthode intellectuelle d'Edgar Poe*⁸, un essai assez court, mais d'une remarquable concision, où il étudie la démarche de Poe face aux questions qu'il voulait élucider. C'est le cas lorsque l'écrivain américain analyse les modes de divination dans les jeux de société (le whist, le jeu de dames, le jeu de pair ou impair), lorsqu'il examine comment on lit la pensée d'autrui, lorsqu'il déchiffre des cryptogrammes (ce qu'il a fait durant trois ans pour l'amusement des lecteurs d'un hebdomadaire, avant de mettre ce déchiffrement au centre de son célèbre récit *Le Scarabée d'or* et de présenter *Eurêka* comme la lecture d'un cryptogramme cosmogonique majestueux), enfin lorsqu'il résout des énigmes policières, notamment celles qui intriguent son détective amateur Auguste Dupin, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le Mystère de Marie Roget* et *La Lettre volée*. Denis Marion estime qu'il est impropre de dénommer « méthode » la volonté constante de Poe d'accorder la prééminence de l'intuition psychologique sur le raisonnement inductif ou déductif. « Il appartient bien, constate-t-il, à la classe d'esprits, qui compte tant d'artistes, pour lesquels la raison ne couvre qu'une partie — la moins importante — de l'activité intellectuelle et ne constitue pas un critère souverain des

⁸ *La méthode intellectuelle de Poe*, Abbeville, Imprimerie F. Paillart, [1941]. Réédition : Paris, Les Éditions de Minuit, 1952. Le texte, dédié à Paul Nougé, a paru initialement dans *Mesures*, 15 avril 1940.

valeurs spirituelles. » Ce qui lui paraît particulier à Poe, ajoute-t-il, « c'est que son mépris se double d'une volonté de concurrence et qu'il réclame pour les résultats auxquels il aboutit par des voies irrationnelles la certitude même qui s'attache à l'activité scientifique ». Dans le dernier chapitre de son essai, Marion tient à mettre en lumière ce que son portrait intellectuel de Poe laisse dans l'ombre : le mirage qui donnait à l'auteur du *Corbeau* et du *Scarabée d'or* l'illusion d'être un intuitif infallible et qui confère à son œuvre un attrait singulier.

La biographie de Daniel Defoe que Marion écrivit entre octobre 1941 et avril 1942, à Bruxelles, loin des sources anglaises devenues inaccessibles, étonne aujourd'hui encore par l'étendue de son information et, en tout cas, sa lecture demeure très plaisante sans que l'auteur ait fait la moindre concession à la forme romancée. L'ouvrage parut en 1943 sous un titre très long, à la mode du dix-huitième siècle : « Te Deum laudamus ou la vie pleine de surprises de Daniel Foe, dit Daniel Defoe, tour à tour mercier, pamphlétaire, agent du fisc, contrôleur de loterie, briquetier, conseiller secret du Roi, journaliste, indicateur de police ; qui fut exposé au pilori, fit deux fois banqueroute, alla trois fois en prison et, à soixante ans, inventa une forme originale d'escroquerie : le roman moderne⁹. »

Escroquerie ? Il faut entendre historiquement ou plaisamment ce gros mot. Daniel Defoe n'est qu'un écrivain intarissable¹⁰, auteur de poèmes très prosaïques, de compilations historiques et de traités didactiques sans envergure, de pamphlets oubliés aussi vite que leurs causes, lorsque, à l'âge de cinquante-neuf ans, il conçoit le moyen de gagner avec sa plume beaucoup d'argent. Son puritanisme religieux lui interdit d'écrire des ouvrages de fiction, accusés de corrompre la moralité publique, mais elle ne l'empêche pas de se tourner vers des genres à succès et sur lesquels ne pèse aucun discrédit : le récit de voyage et l'autobiographie. En l'espace de six ans, il va produire huit récits écrits à la première personne et de telle façon que le protagoniste de l'histoire passe pour être l'auteur de la narration. Cette « escroquerie » lui a inspiré ses œuvres majeures :

⁹/ Bruxelles, Libris, 1943. Nouvelle édition : *Daniel Defoe*, Paris, Fayard, 1948 (collection « L'homme et son œuvre »).

¹⁰/ Denis Marion déclare : « Le catalogue de ses ouvrages – que leur style identifie en dépit de leur constant anonymat ou pseudonymat – comprend plus de quatre cents numéros. » Des bibliographes ont avancé un autre chiffre : 570. R.N. Fairbank et W.R. Owen (*The Canonisation of Daniel Defoe*, Yale University Press, 1988) ont baissé l'évaluation : 150 œuvres sûres, une cinquantaine de probables, le reste étant des attributions douteuses.

en 1719, *Robinson Crusoé*¹¹ ; en 1720, *La vie, les aventures et les pirateries du capitaine Singleton* ; en 1722 (son *annus mirabilis*), *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, *Journal de l'année de la peste* et *Colonel Jack* ; en 1724, *Mémoires d'un cavalier* et *Lady Roxana, l'heureuse catin* ; en 1725, *Un nouveau voyage autour du monde*. Denis Marion constate : « C'est ainsi que, sans en concevoir le moindre soupçon, Daniel Defoe a donné au roman contemporain le caractère que celui-ci a conservé depuis : celui d'une histoire vraisemblable où le récit et la psychologie se combinent pour créer l'illusion de l'authenticité. »

Moll Flanders, le seul roman de Defoe qui connut, lors de sa publication, un succès égal à celui de *Robinson Crusoé*, tomba, par la suite, dans un oubli d'autant plus injuste que cette œuvre atteint un sommet de l'art romanesque. En 1895, Marcel Schwob en donna la traduction en français, réussissant le tour de force de pasticher avec bonheur la langue du dix-huitième siècle. Mais il crut bon de raccourcir, d'opérer des coupures importantes. En 1946, Denis Marion a fourni une traduction intégrale¹². Se demandant, dans la préface, pourquoi *Moll Flanders*, l'héroïne, est une figure inoubliable, il attribue ce fait à l'identification, surprenante mais certaine, du puritain Defoe avec cette femme de mauvaise vie. Comme Flaubert disant : « Madame Bovary, c'est moi », Defoe a ressenti le parallélisme de deux destinées différentes. « À partir de ce moment, écrit Marion, il a chargé chacune des réactions de ce protagoniste de toute la passion que lui inspirait la tragédie de sa propre destinée et il a réussi à doter *Moll Flanders* d'une personnalité aussi complexe et attachante que la sienne propre. »

Quelques années plus tard, en 1957, il traduisit un autre roman de la période faste de Defoe, *Lady Roxana*, dont il reproduisit complètement le titre, constitué d'une quarantaine de mots¹³.

En 1940, à Saint-Tropez, il avait commencé la rédaction d'un roman, il la poursuivit à Bruxelles jusqu'en août 1941, la reprit en mai 1943 et l'acheva en avril 1944. Il s'agit de *Si peu que rien*, édité

^{11/} Avant l'avalanche des *Harry Potter* et si on ne compte pas la Bible, le plus lu des livres de langue anglaise ! Une suite, très inférieure, parut en 1719 : *Ultimes aventures de Robinson Crusoé*.

^{12/} Daniel Defoe, *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders écrits d'après ses propres notes*. Traduction et préface de Denis Marion. Bruxelles, Éditions Lumière, 1946. Réédition : Paris, Le Club français du livre, 1952.

^{13/} Daniel Defoe, *La Maîtresse fortunée ou une histoire de la vie et des fortunes extrêmement variées de Mademoiselle de Beleau, plus tard appelée la Comtesse de Wintelsheim en Allemagne, qui s'est fait connaître pendant le règne du roi Charles II, sous le nom de Lady Roxana*. Paris, Le Club du livre français, 1957.

par Gallimard en 1945. Comme cette œuvre, de toute évidence, transpose des expériences personnelles de l'auteur dans le domaine du cinéma, qu'il me soit permis de l'évoquer à part, en conclusion de mon exposé.

Nommé en octobre 1944 directeur des services parisiens du journal *Le Soir*, l'avocat abandonna sa toge et entra dans la carrière de journaliste professionnel. Il en connut les honneurs : de 1946 à 1964, secrétaire général de la Fédération internationale de la presse cinématographique, ensuite président d'honneur ; de 1950 à 1956, vice-président de la presse étrangère à Paris, président en 1957. L'Université libre de Bruxelles fit appel à lui : le 1^{er} octobre 1959, elle le chargea du cours « Déontologie de la presse¹⁴ », intitulé ensuite « Déontologie professionnelle comparée des moyens de communication » en octobre 1964, elle lui adjoignit un autre cours, « L'art cinématographique, son histoire et ses moyens d'expression¹⁵ ».

Au début de son établissement à Paris, Marion avait gardé — cela va de soi — des attaches avec Bruxelles. Les deux ouvrages qu'il publie en 1945 paraissent « aux dépens des Éditions Lumière », pour reprendre une tournure que cette firme bruxelloise affectionnait. L'essai *Aspects du cinéma*¹⁶ porte un sous-titre « Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie, mais surtout un art ! » qui ne correspond pas aux intitulés des neuf subdivisions du livre : Puissance du cinéma, Les origines, Réalisme et féerie, Photogénie, Raconter une histoire, Justification des vedettes, Le public, Hiérarchie des valeurs, Les gens de lettres contre le cinéma. En vérité, Marion a réuni ici des études parues à des dates diverses dans *Variétés* et *La Nouvelle Revue française*. Il ne le mentionne pas, mais il y fait peut-être allusion en dédiant le volume à Albert Valentin, dont il a été un proche, aux côtés de Paul-Gustave van Hecke¹⁷. Albert Ayguesparse, dans *Marginales* d'avril 1946, a porté sur ce petit livre des jugements d'une grande pertinence :

^{14/} Voir Marcel Defosse, « La déontologie de la presse », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, juin-septembre 1961 (leçon d'introduction, faite le 21 octobre 1960).

^{15/} Voir Marcel Defosse, « Le cinéma est aussi un art », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, mai-juillet 1965 (leçon d'introduction, faite le 30 octobre 1964).

^{16/} *Aspects du cinéma*, Bruxelles, Éditions Lumière, 1945 (collection « Savoir »). Ouvrage illustré de dix-neuf photos.

^{17/} Albert Valentin (1908-1968), né à La Louvière, très apprécié d'André Breton et d'Aragon à l'époque de *Variétés*, s'installa à Paris, devint l'assistant de René Clair, collabora comme scénariste avec plusieurs cinéastes et lui-même réalisa des films à succès, notamment *L'Entraîneuse* (1938, avec Michèle Morgan), *Marie-Martine* (1942) et *La Vie de plaisir* (1943 avec Albert Préjean). Le Fonds Denis Marion, à l'U.L.B., contient une centaine de lettres signées Albert, adressées à Denis.

(...) Au premier abord, cette prose, si elle est fine et nette, d'une clarté presque conventionnelle, ne paraît pas d'une qualité exceptionnelle, et les idées de notre auteur semblent être celles de tout le monde. Vous le lisez de confiance. Mais Denis Marion, au moment choisi, d'une réflexion féroce, d'une petite phrase incisive, révèle brusquement son jeu, et qu'il y a autre chose là où vous ne voyiez que ce que chacun voyait. De fait, c'est le dessous des cartes qu'il nous découvre brusquement, et du même coup, par une étrange opération de style, tout le problème est posé sur un plan supérieur, en est transcendé. C'est exactement ce qui se passe lorsqu'on lit *Aspects du cinéma*. (...)

Aspects du cinéma contient ainsi, de la première à la dernière page, des vues d'une étonnante lucidité sur les temps héroïques du cinéma comme sur tous les problèmes que posent aujourd'hui la conception et la réalisation technique d'un film. Chaque fois qu'il semble accepter les préjugés et les apparentes aberrations du public, il suffit d'aller jusqu'au bout de sa pensée pour s'apercevoir que c'est l'avenir, les bouleversantes possibilités du cinéma qu'il entend sauver contre ceux qui, au nom d'esthétiques diverses et éphémères, voudraient empêcher de s'accomplir un art en pleine crise de croissance.

L'autre publication de 1945, *Le Courage de ses actes*¹⁸, est une longue nouvelle qui développe un sujet d'une extrême minceur : une jeune fille quitte sa mère et sa province pour passer quelques jours à Paris, chez sa sœur aînée, affublée d'un mari qui rêve de faire l'amour, ne serait-ce qu'une seule fois, avec une autre femme que la sienne, et sa belle-sœur lui conviendrait, mais il en est pour ses frais. Marion, naturellement épris de classicisme et de clarté, se perd ici dans un obscur mélange de modes narratifs, les monologues intérieurs alternant avec des séquences plus cohérentes. Souvenir de sa lecture de l'*Ulysse* de Joyce ? Vraisemblablement. Il ne refit jamais une expérience de ce genre.

Il trouva à Paris l'exutoire de ses inspirations d'auteur dramatique, plus aisément sans doute que s'il était resté à Bruxelles.

Le Juge de Malte, pièce en trois actes, créée à Paris, au Théâtre Montparnasse — Gaston Baty, le 12 mai 1948, met en scène le cas d'un scrupule judiciaire engendrant une monstrueuse injustice¹⁹. L'action se déroule à Malte, au début du dix-huitième siècle. Le juge Cambo a été par hasard le témoin d'un meurtre, et il a pu

^{18/} *Le Courage de ses actes*. Orné de six planches hors texte dessinées par Blanche Van Parys. Bruxelles, Aux dépens des Éditions Lumière, 1945. Reproduit en 1946 par Fayard, dans « Les Œuvres libres », nouvelle série, N° 10.

^{19/} *Le Juge de Malte*, Paris, « France-Illustration littéraire et théâtrale », 15 juillet 1948. Réédition (bilingue) : *Le Juge de Malte. The Letter of the law*. English adaptation by Peter Watts. Bruxelles, Le Cabestan qui lève l'ancre, 1960.

identifier le coupable. Il se fait qu'il est chargé d'instruire l'affaire. Il estime que le juge Cambo n'a pas le droit de savoir ce que l'homme Cambo a découvert à un moment de sa vie privée. On ne peut être à la fois juge et témoin dans la même affaire ! Menant le procès du boulanger Pietro, accusé du meurtre et qu'il sait innocent puisqu'il connaît le coupable, il recourt à tous les moyens dont il dispose, y compris la torture, pour faire apparaître la vérité. Cependant, Cambo est un brave homme, sensible à la souffrance qu'il fait subir à Pietro. Mais il applique implacablement les règles d'un système qu'il tient pour intangible. Denis Marion dénonce là une aberration qui est de tous les temps, et sa pièce, d'un bout à l'autre, jusqu'au dénouement inattendu, produit un effet dramatique puissant.

Sa seconde pièce, *L'Affaire Fualdès*, sous-titrée « mélodrame à couplets, en cinq actes, quatre intermèdes et un prologue²⁰ », est révélée par le Théâtre du Vieux-Colombier deux ans plus tard, le 9 novembre 1950. Il semble que personne, avant Marion, n'avait songé à porter sur une scène de théâtre cette affaire mémorable qui fit couler beaucoup d'encre. Le soir du 19 mars 1817, Antoine Fualdès, procureur impérial mis à la retraite par la Restauration, est assassiné dans une maison mal famée de la petite ville où il réside, Rodez. Des arrestations ont lieu. Le 12 septembre 1817, la cour d'assises de l'Aveyron, après vingt-six séances, condamne à mort les trois principaux accusés, l'agent de change Jausion, son beau-frère Bastide et leur complice Colard, condamnations confirmées en appel par la cour d'assises du Tarn, le 4 mai 1818. Ce procès fascina toute l'Europe, intriguée par la complexité des causes, bouleversée par des particularités du crime : par exemple, deux musiciens, apostés dans la rue, l'un avec une vielle, l'autre avec un orgue de Barbarie, avait couvert le bruit du guet-apens ; une femme avait recueilli dans un baquet le sang de la victime, l'avait mêlé à du son et donné à manger à son cochon... Ce qui excitait surtout la curiosité publique, c'étaient les déclarations de Clarisse Manzoni, une dame de la bonne société, qui se disait témoin du crime, se rétractait, se contredisait, revenait à ses premiers dires. L'affaire eut un tel retentissement qu'elle inspira une complainte demeurée longtemps célèbre.

Marion aurait pu placer cette histoire dans une perspective juridique et lui laisser son caractère éminemment dramatique. Pour rester dans la note populaire des quarante-huit couplets de la fameuse

^{20/} *L'Affaire Fualdès*, Paris, « France-Illustration littéraire et théâtrale », 27 janvier 1951.

complainte, il a préféré exposer l'affaire Fualdès sous la forme d'un spectacle de foire, avec un bonimenteur, de nombreuses scènes chantées et des tableaux vivants. L'effet divertissant du passage du drame à la parodie du drame et à l'opérette ne doit cependant pas occulter la perspicacité qui marque le portrait psychologique de l'inquiétante Clarisse Manzon, romanesque et mystérieuse, mythomane et avide de célébrité. Cette pièce où il y a un peu de tout obtint un vif succès, dont une partie revenait, selon les critiques, à Georges Van Parys, compositeur de la musique, à Douking, metteur en scène, concepteur des décors, et à l'acteur Lucien Nat, éblouissant dans le rôle du bonimenteur.

Une troisième pièce n'était pas destinée aux feux de la rampe : c'est *Moll Flanders*, la très habile, la très convaincante adaptation du roman de Defoe, créée à la Radiodiffusion française le 20 janvier 1955, dans une mise en scène de Henri Soubeyran et avec une distribution comptant treize acteurs, parmi lesquels Germaine Montero, Jean Marchat et Roland Alexandre²¹.

Cette année 1955 sourit à Marion. Une célèbre collection accueille son *Christopher Marlowe dramaturge*²², une étude qui lui donne le plaisir d'associer son attachement à la chose théâtrale et sa prédilection pour la littérature de langue anglaise, et notre Académie couronne du prix Lucien Malpertuis *Les Masques du destin*²³, trois dialogues et un monologue imaginaires, un petit livre de cent vingt-sept pages, une œuvre maîtresse, dédiée à André Malraux, invention des propos qu'auraient pu tenir des hommes célèbres ou suffisamment connus, amenés à se prononcer sur des questions importantes.

Dans le dialogue *Suite au Gorgias*, il s'agit de savoir si le pouvoir politique acquis par le crime et exercé autocratiquement est légitimé par les bienfaits et les progrès qu'il apporte au peuple. Pour Socrate, le mal n'engendre que des conséquences néfastes. Donc il ne peut admettre que le tyran de Macédoine, Archélaos, prétende avoir fait le bonheur de la nation, alors qu'il est monté sur le trône au prix de trois assassinats. Par son argumentation serrée, construite selon la

21/ *Moll Flanders*. Récit radiophonique de Denis Marion adapté du roman de Daniel Defoe. Paris, « France Illustration. Le Monde illustré », Supplément théâtral et littéraire, n° 185, 1955.

22/ *Christopher Marlowe dramaturge*. Paris, L'Arche, 1955 (« Les grands dramaturges »).

23/ *Les Masques du destin*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1955. Réédition : Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 1998. Avant-propos de Damien Grawez, qui signale que le dialogue « Mozart et Grimm » connut une première publication dans *Les Nouvelles littéraires* du 5 septembre 1946, sous le titre « Mozart à Paris ».

méthode de Socrate, Archélaos l'emporte sur Socrate. Il ne l'a pas convaincu ; mais c'est lui qui a le dernier mot. On ne saura pas ce qu'en pense Marion...

À Mozart, âgé de vingt-deux ans, qui se plaint d'être mal accueilli à Paris, Grimm, son aîné d'une vingtaine d'années, reproche de ne rien faire pour se concilier la faveur des gens influents et il l'engage à retourner à Salzbourg sans tarder. Entre l'homme de génie tourné vers l'avenir et l'homme de moindre envergure satisfait de ce que lui offre le temps présent, aucun accord ne peut s'établir. L'un déclare : « Sans mépriser les succès que je pourrais connaître de mon vivant, je ne puis me défendre contre l'idée qu'aucun d'eux ne me satisfera vraiment, parce qu'ils ne correspondront jamais à ce que je mériterais d'obtenir. » L'autre fait la leçon, avec une condescendance non dissimulée : « Vous vous êtes convaincu vous-même que vous êtes un grand musicien. Prenez la peine de faire partager votre conviction aux autres. Il faut savoir s'imposer dans le monde. Il ne suffit pas d'entasser les œuvres au fond d'un tiroir. Prenez exemple sur moi. Je n'étais rien de plus que vous quand je suis arrivé à Paris. Me voici Baron de Grimm, un des oracles du bon goût, et la tsarine ne lit que sur mes conseils. »

Dostoïevski, quarante-trois ans, écrivain déjà célèbre, courtise, sans trop d'illusions, Anna Korvin-Krukovskaya, vingt ans, un réel talent littéraire. Il abandonne soudain le ton du marivaudage, et il raconte à son interlocutrice un sujet de fiction qui lui est venu à l'esprit récemment : un homme dans la force de l'âge, le matin du jour où il va demander la main d'une jeune fille, se réveille d'un rêve qui lui remet en mémoire le crime qu'il a commis autrefois, le viol d'une fillette de dix ans. Ayant commenté longuement cette donnée narrative fictive, Dostoïevski prie Anna d'imaginer qu'il est réellement l'homme de la fiction, et il veut savoir comment elle réagirait s'il lui disait, après l'aveu de son passé : « Je ne parviendrai jamais à me pardonner. Mais vous, vous pouvez me pardonner en m'épousant maintenant que vous savez tout. » Marion évoque à sa manière la question souvent posée par les biographes du romancier russe : Dostoïevski, qui fut obsédé pendant des années par l'idée d'un acte sexuel entre un homme mûr et une fillette impubère, a-t-il commis un tel acte ?

« Quarante mille livres d'amende, déchu de ma charge de Grand Chancelier, chassé de mon siège de député, déclaré indigne d'exercer une fonction publique, banni de la Cour et emprisonné à la Tour durant le bon plaisir du Roi, telle est votre justice, My Lords. *Ira hominis non implet justitiam Dei.* » Ainsi débute le long discours que Francis Bacon adresse à lui-même dans le silence de la prison, admirable monologue que Denis Marion a composé sous

la double lumière de sa connaissance du cœur humain et de son expérience du raisonnement juridique. Mal vu de la reine Elisabeth, plus heureux sous le règne de Jacques 1^{er}, Francis Bacon (1561-1626) était arrivé au sommet des honneurs en 1618 lorsque le titre de lord grand chancelier lui fut conféré et que sir Francis Bacon devint lord Verulam. C'était la récompense d'un grand travailleur, plein de talents, auteur d'une œuvre philosophique et littéraire considérable, mais aussi d'un habile courtisan, zélé défenseur de l'arbitraire royal et attaché inconditionnellement au comte de Buckingham, le favori du roi. Au moment de sa plus haute fortune, il subit le contrecoup du mécontentement du parlement à l'égard du pouvoir royal. La chambre des Communes n'osait attaquer de front le roi et Buckingham, elle s'en prit au troisième personnage du gouvernement. Elle trouva matière : les juges, selon une vieille tradition tacitement admise, acceptaient les cadeaux des plaideurs, et Bacon avait bénéficié parfois de cet usage. Exploité habilement par ses détracteurs, ce défaut de sa cuirasse d'homme fort le perdit. Le roi et Buckingham, qui étaient visés à travers lui, essayèrent en vain de le sauver²⁴.

À l'autoplaidoyer de Francis Bacon, Denis Marion a donné le prestige d'un style qui a la force percutante des maximes bien frappées. Je cite au hasard :

Les cadeaux des plaideurs ne me paraissaient pas moins blâmables quand je les acceptais que lorsqu'ils me furent reprochés. Si ma fortune me l'avait permis, je n'aurais pas demandé mieux de soulager ma conscience en les refusant. Mais je les acceptais sans honte et la honte m'accable d'avoir dû reconnaître que je les ai acceptés, bien que je ne croie point, selon le préjugé du vulgaire, que le châtement et non le crime fasse la honte. Je serais mort il y a trois mois la conscience en repos, sinon vis-à-vis de Dieu, du moins vis-à-vis des hommes ; maintenant je ne vivrai plus un seul jour sans me sentir déconsidéré à mes propres yeux.

Et je veux épingle, au début d'un développement, cette phrase exemplaire : « L'injustice n'est pas dans la sentence, mais dans la loi qui ne connaît que le crime et qui ignore le criminel. »

Marion ne perd jamais de vue le 7^e art. La critique cinématographique l'y ramène sans cesse et l'engage périodiquement à présenter sa connaissance de la matière sous la forme plus durable du livre.

^{24/} Le discours que Marion prête à Bacon ne permet pas d'imaginer que la terrible sentence du 8 mai 1621 fut adoucie par le roi. Le condamné ne resta que deux jours à la Tour de Londres et on lui fit remise de son amende. En 1624, le roi mit fin à toutes ses incapacités. Mais il ne réapparut pas à la chambre des Communes et il renonça à toute activité publique.

Dans *Le cinéma par ceux qui le font*, paru en 1949²⁵, il a recueilli et présenté vingt-cinq textes, répartis entre les trois parties de l'ouvrage (Historique, la Réalisation, la Projection) et signés de noms bien connus. Je ne les mentionne pas tous ; je retiens : Georges Sadoul (les origines), Pierre Scize (le film muet), Georges Charensol (le film parlant), Charles Spaak (le scénario), Jean Delannoy (le réalisateur), Edwige Feuillère (la vedette), André Luguet (le métier d'acteur et l'art du comédien), Léon Barscq (le décor), Louis Page (le chef opérateur du son), Georges Van Parys (le musicien). Le vingt-quatrième texte (le critique) est évidemment de Denis Marion, comme le vingt-cinquième sans nul doute, non signé, intitulé « le public » : « Et toute cette science, tout ce travail, tout cet argent, toute cette volonté, tout ce goût, ne trouveraient pas matière à s'employer, lecteur... / Si tu ne jouais pas ton rôle en franchissant de temps à autre le seuil de ces salles obscures où tu contribues au renouvellement de ce miracle quotidien, le cinéma. »

Je tiens à signaler qu'un ouvrage de conception similaire, *Sept ans de cinéma français*, sorti peu après, mais dont Marion n'était pas le rassembleur, a retenu l'une de ses meilleures chroniques, « Réalisme noir et réalisme gris », qui va de *La Chienne* (1931) de Jean Renoir à *Souvenirs perdus* (1950) de Christian-Jaque²⁶.

Par la suite, deux monographies verront le jour, d'importance inégale. Vingt années les séparent : en 1959, *Erich von Stroheim*²⁷ campe en une brochure de trente-six pages le fabuleux réalisateur des *Rapaces* et l'acteur inoubliable, défini par l'ingénieuse devise : l'homme que vous aimeriez haïr ; en 1979, *Ingmar Bergman*²⁸ expose plus longuement (191 pages) la carrière, les thèmes et les œuvres majeures du cinéaste qui a exprimé si subtilement la sensibilité, les doutes et les rêves de ses contemporains. Je détache de la conclusion ce que Denis Marion dit du style de Bergman :

Reste la solution du style. Camus en a proposé une solution verbale :

Il faut trouver un langage assez naturel pour être parlé par des contemporains, et assez insolite pour rejoindre le ton tragique.

Ce n'est pas celle de Bergman qui a néanmoins compris que l'impression spéciale qu'il cherchait, consciemment ou non, à produire n'est pas conciliable avec le réalisme. C'est sans doute

^{25/} *Le cinéma par ceux qui le font*. Paris, Arthème Fayard, 1949 (413 pages).

^{26/} *Sept ans de cinéma français*. Par Henri Agel, Jean-Pierre Barrot, André Bazin, Jacques Daniol-Valcroze, Denis Marion, Jean Queval, Jean-Louis Tallenay. Paris, Les Éditions du Cerf, 1953 (« 7^e Art »).

^{27/} *Erich von Stroheim*, Bruxelles, Club du livre de cinéma, 1959.

^{28/} *Ingmar Bergman*, Paris, Gallimard, 1979 (collection « Idées »).

une des raisons pour lesquelles il recourt si volontiers au rêve qui donne un caractère insolite à une action apparemment banale. Mais pour assurer à son récit un ton poétique, il compte avant tout sur la qualité plastique de l'image. Il ne se borne pas à rester fidèle à la technique classique (abandonnée, depuis 1960 à la suite de Cassavetes et de Godard, par toute une école) mais il obtient quelque chose de plus sans aller jusqu'aux effets baroques d'Orson Welles ou de Max Ophuls. La lumière froide des *Communians*, l'inquiétante étrangeté du décor du *Silence*, la grisaille lugubre de *La Honte*, l'incarnat étouffant des intérieurs de *Cris et chuchotements*, sont mieux que des prouesses photographiques : équivalents aux états d'âme des personnages, ils leur donnent une dimension supplémentaire.

Après *Sierra de Teruel* devenu *Espoir*, Marion a-t-il participé à la réalisation d'autres films ? Je ne puis être affirmatif que pour *Le Capitain*, tiré en 1946 du roman de Michel Zevaco par Robert Vernay et Denis Marion, interprété par Pierre Renoir, Jean Pâque, Claude Génia, Aimé Clariond et Lisa Delamare²⁹.

Avant de revenir au cinéma à propos du roman *Si peu que rien*, il me faut rappeler deux événements saillants de la biographie de Denis Marion.

Il y a d'abord ce qu'il a fait pour la mémoire de son ami Roger Goossens (1903-1954), éminent professeur de littérature grecque et de sanscrit à l'Université libre de Bruxelles et auteur d'une œuvre poétique dont le contenu très personnel excluait, selon lui, qu'elle fût éditée de son vivant. Sa mort — prématurée — leva l'interdit. En 1956, *Magie familière* parut aux Éditions de Minuit par les soins de Denis Marion³⁰, qui commenta cette révélation bouleversante dans tous les organes de presse où il avait accès, déclarant notamment dans *Le Flambeau* :

À la mort d'un intellectuel, le culte du souvenir invite ses amis à publier en un recueil posthume les manuscrits retrouvés dans ses dossiers, sans égard à l'absence d'intérêt qu'ils présentent pour qui n'a pas connu le défunt. *Magie familière* n'a rien de commun avec ce pieux usage et personne ne s'y est trompé. Au contraire, à peine sortie de presse, cette œuvre achevée et capitale s'est vue reconnaître sa place à côté des plus grandes, comme en témoigne l'unanimité des nombreuses études qui lui ont été consacrées. Ce

^{29/} Une autre adaptation, plus connue, réalisée par André Hunebelle, avec Jean Marais dans le rôle du héros, parut sur les écrans en 1960.

^{30/} *Magie familière*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956. Réédition : Bruxelles, Le Cormier, 1983. En appendice, reproduction de deux articles de Denis Marion : « Robert Goossens : portrait d'un poète », *Le Flambeau*, mars 1957 ; « Dessins de poète », *Le Flambeau*, mai 1957 (article présentant neuf de ces dessins, choisis par André Malraux, à la demande de Marion).

jugement identique émane tantôt d'amis qui avaient eu connaissance des poèmes au fur et à mesure de leur élaboration — ce qui ne les a pas empêchés d'être frappés par le sens nouveau et la résonance accrue que leur vaut la réunion en volume, — tantôt d'universitaires qui, pour avoir suivi l'activité scientifique de l'auteur, furent encore plus surpris par la révélation qu'elle se doublait d'une vocation occulte, tantôt de lecteurs ignorant la personnalité et jusqu'au nom de Roger Goossens, auxquels s'offrit son texte sans préjugé ni recommandation. Comme toute création géniale, celle-ci fait figure d'aérolithe : personne n'en a prévu la chute et chacun à son tour constate que le paysage préexistant s'en trouve bouleversé.

L'autre événement, c'est la publication en 1963 de la seconde grande biographie sortie de la plume de Marion, *Guillaume le Taciturne*³¹, captivante reconstitution d'une destinée dont la grandeur se mêlait d'étrangeté, récit alliant l'élégance à la clarté, la vivacité à la précision. Il me paraît évident que l'auteur est entré dans l'histoire des Pays-Bas au seizième siècle avec l'intérêt passionné que ressentaient pour cette époque les progressistes de chez nous, au dix-neuvième siècle.

Le roman de 1945, *Si peu que rien*, dédié à René Clair, raconte une histoire qui commence le 19 juin 1937 et se termine en août-septembre 1939. Une histoire qui se déroule sur deux plans puisque, *stricto sensu*, elle concerne un film, sa conception, sa réalisation, et que, *largo sensu*, elle relate ce qui se passe dans la vie du cinéaste et dans le monde qui environne celui-ci. En vérité, l'objet essentiel du roman, c'est ce monde, ce petit monde que l'auteur a observé d'un œil implacable.

Le ton est donné dès le début. Jean de Liancourt propose à Teissandier, directeur de l'Agence internationale des films parlants, de produire un film tiré de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand avec Liane Régis, artiste célèbre, dans le rôle titulaire et avec Harry Baur ou Victor Francen dans le rôle de Flambeau (Marion prend plaisir à mêler quelques personnages réels aux personnages de son invention). Ignare, Teissandier n'entend rien au projet : « Dites donc, fait-il, Liane Régis n'épouse pas Henry Baur à la fin ? Parce que là, je vous avertis, inutile d'insister : le public ne l'avalera jamais. »

Liancourt reprit sa respiration :

– Liane sera le duc de Reichstadt, un tra-ves-ti : vous savez ce que cela veut dire, une actrice dans un rôle de jeune homme. C'est ce qui excite Liane. Les lauriers de Sarah Bernhardt.

^{31/} *Guillaume le Taciturne*, Le Club français du livre, 1963.

Après un visible travail de réflexion, Teissandier secoua la tête :
 – Je ne vais pas mettre cinq millions dans un film où il n’y a pas d’amour.

Apparaît bientôt Georges Falgarde, metteur en scène. Il sera au centre du roman. Comme sujet de film historique, il préférerait *Lorenzaccio* à *L’Aiglon*. D’abord vague, l’idée de porter à l’écran la pièce de Musset se développe en lui et devient une hantise. Il présente son projet à la société de production et de distribution où il est connu, la Moon-Film, dont l’administrateur délégué est son ami Rambert et que préside Weiss, un homme d’affaires obnubilé par la rentabilité. La Moon-Film peut-elle s’offrir le luxe de réaliser *Lorenzaccio* ? La réponse de Weiss est évasive, Denis Marion décrit un Falgarde « déprimé comme toujours en voyant réduit à quelques chiffres et à des considérations commerciales d’une vulgarité définitive le projet que son imagination avait paré de tout le prestige d’une œuvre d’art ». Si, finalement, Weiss se décide à produire *Lorenzaccio*, c’est pour une raison que personne ne devine : son obsédant désir d’obtenir la Légion d’honneur, une décoration que pourrait lui valoir un film de haut niveau artistique !

Dans *Lorenzaccio*, Liane Régis aura le rôle travesti pour lequel elle a signé naguère un contrat d’option. Mais le bruit court qu’elle a décroché un engagement à Hollywood ; si elle l’accepte, il lui faudra payer une indemnité considérable. La voilà qui se rend à l’improviste chez Weiss. Cet épisode a inspiré à Marion quelques pages dignes de figurer dans une anthologie. Je les résume. L’actrice donne sa main à baiser « avec une dignité épiscopale », se pelotonne dans un fauteuil et se met à jouer avec un naturel étourdissant les divers personnages qui devraient lui gagner la sympathie de son hôte : la naïve un peu folle, la lycéenne ravie d’être invitée chez le Président de la République, l’écolière appliquée, la boudeuse qui se voile la figure derrière un mouchoir, l’amie confiante, la femme blessée dans son amour-propre. Tout cela entrecoupé de plongeurs dans le sac à main d’où elle ramène des morceaux de chocolat. Ne sachant toujours pas où elle veut en venir, mais croyant que la circonstance le favorise, Weiss lui propose de signer sur-le-champ le contrat qui la liera à la Moon-Film. Ce qu’elle fait, après avoir obtenu une modification à son avantage. L’homme se demande tout de même ce qu’il y avait de vrai dans cette histoire de contrat américain.

– Il n’y avait au fond rien de sérieux dans ce bruit ? dit-il avec un sourire complice, invitant aux confidences.

Le visage de l’actrice durcit tout à coup. Ses lèvres minces se pincèrent, son regard se figea, ses pommettes se décolorèrent. Weiss vit pour la première fois un personnage beaucoup plus authentique que tous ceux dont il avait eu la représentation jusqu’a-

lors : une petite actrice âpre au gain, mortellement défiante de tous ceux qui l'approchaient et avide de tous les biens qu'elle pourrait saisir.

– Rien, répondit-elle. En tant qu'hommes d'affaires, ces Américains sont décevants.

Elle tendit hargneusement à Weiss un câble daté du jour même :

Note accord. Stop. Câblerai si Colombia donne suite proposition.

De nombreuses séquences montrent que Marion se fonde sur son expérience personnelle des techniques du cinéma. Par exemple, lorsque Falgarde tourne en Italie les scènes extérieures de *Lorenzaccio*, il sait à quoi il faut attribuer son aversion pour le travail en dehors du studio :

L'habitude d'une lumière domestiquée, d'un inépuisable magasin d'accessoires, de décors extensibles à volonté et conçus pour se prêter aux angles déterminés des prises de vues rend irritabile à l'égard d'un soleil qui brille ou se cache derrière les nuages avec un mépris complet des heures de travail, de paysages qui ne répondent jamais à l'idée qu'on se fait d'eux et d'une nature tout à tour prodigue ou avare de vent, de poussière et de bruit, sans s'inquiéter de leur caractère phono ou photogénique. Obtenir néanmoins une photographie et un son convenables réclame toute l'énergie du réalisateur qui renonce à d'autres exigences, celles de la vraisemblance et de la logique, par exemple. Pour terminer dans la quinzaine dont il disposait, Falgarde dut sacrifier à toutes les faiblesses qu'il exérait : il photographia à midi, avec des acteurs qui avaient une ombre courte, des scènes qui devaient se passer à l'aube, et il les raccorda sans scrupule avec des vues prises à d'autres moments de la journée. Pendant ces deux semaines, il ne cessa d'aspirer au plateau poussiéreux de Vaucouleurs, comme il avait souhaité le départ en extérieurs pendant toute la période de la préparation.

Le film *Lorenzaccio* joue de malheur. Teissandier, devenu le principal actionnaire de la Moon-Film, fait interrompre la prise de vues. Puis, ayant visionné « le truc », comme il dit, et ayant découvert que « c'est foutrement goupillé », il ne s'oppose plus à l'achèvement du film, à la condition toutefois que Falgarde accepte d'intercaler une chanson qu'il dit délicieuse, alors qu'elle est d'une intolérable vulgarité. Falgarde refuse avec la dernière énergie. Teissandier se bute. Entre-temps, la Moon-Film est déclarée en faillite. La finition du film est remise aux calendes grecques. Mais un événement permet soudain d'entrevoir un *happy end*. Rambert, remarié à une fille très riche, est en mesure de fonder sa propre firme : il rachète *Lorenzaccio* aux liquidateurs de la Moon-Film. La sortie de *Lorenzaccio*, dans la plus grande salle des Champs-Élysées, doit avoir lieu le 22 septembre 1939. Le 3 de ce mois-là, la

France, trois heures après la Grande-Bretagne, déclare la guerre à l'Allemagne. Il n'y eut pas de première le 22. Le sort du film *Lorenzaccio* ne rappelle-t-il pas celui du film *Espoir* ?

Le roman *Si peu que rien* eut des lendemains.

En 1949, il est traduit en allemand sous le titre *Moon-Film Paris*³². La même année, le 16 avril, la Radiodiffusion française donne pour la première fois, dans une mise en ondes de Jacques Reynier, *Les Vedettes capricieuses*³³, où Denis Marion prend plaisir à nommer, comme dans le roman, Teissandier, Bénardin et Liancourt trois personnages qui sont respectivement, comme dans le roman, producteur, metteur en scène et directeur de production. Le sujet de cette pièce radiophonique est amusant : un comédien et une comédienne très célèbres (incarnés par Sophie Desmarets et Maurice Teynac), tombés amoureux l'un de l'autre quinze jours avant le premier tour de manivelle du film qui les réunit, ont cessé de s'aimer au moment où ils doivent jouer la grande scène d'amour, leur jeu est exécrable ; appelé en toute hâte, le scénariste accepte, moyennant un gros cachet, de modifier les rôles en conséquence ; mais à peine a-t-il le dos tourné qu'on apprend la réconciliation des deux amoureux, la première version du scénario est de nouveau valable !

Si peu que rien eut un troisième prolongement, ignoré et extraordinaire. Denis Marion a écrit le scénario du film qu'il a placé au centre de son roman. Le texte dactylographié, 87 pages, appartient au Fonds Denis Marion de l'U.L.B. Non daté, il s'intitule : *Lorenzaccio*, d'après la pièce d'Alfred de Musset. Adaptation d'André Cayatte et de Denis Marion. Dialogues de Denis Marion³⁴. Un travail remarquable.

Convenons que, dans la carrière de Denis Marion, le cinéma a été tout autre chose qu'un *hobby*.

^{32/} *Moon-Film Paris*. Deutsche Bearbeitung von Rudolf H. Brettschneider, Wien, Luckmann-Verlag, 1949.

^{33/} *Les Vedettes capricieuses*, dans « France Illustration. Supplément théâtral et littéraire », 22 octobre 1949.

^{34/} Au bas de la page du titre, une mention écrite à la main : Déposé à l'Association des auteurs de films sous le n° 10879. Une feuille volante, glissée dans le manuscrit, reproduit la fiche technique du film italien *Lorenzaccio* (1950-1951, réalisateur Raffaello Pacini) et ajoute cette remarque : aucune allusion à la pièce de Musset dont les scénaristes ont pris délibérément le contre-pied.

Le disciple de Shéhérazade

Communication de M. Guy Vaes
à la séance mensuelle du 8 avril 2006

Disciple de Shéhérazade habile à nouer dans le Bagdad occidental du dix-neuvième siècle — ce Londres opulent et fangeux — les fils d'une intrigue plus ou moins hitchcockienne ; précurseur d'un Joseph Conrad qu'inspira la déchéance du Blanc en des édens pour trafiquants ; continuateur d'un William Godwin, auteur du *Caleb Williams* qui transforme en suspense le récit picaresque du dix-huitième siècle, Robert-Louis Stevenson demeura longtemps un romancier pour romanciers (si l'on excepte une audience de jeunes), comme Hölderlin un poète destiné aux poètes. La gloire, elle lui fut d'abord concédée en cercle restreint ; au-delà, on se heurtait à un cordon de réticences, sinon à des rejets dédaigneux ; il aura fallu ces trois dernières décennies — en France assurément — pour assister à un bouleversement radical du jugement.

Parce que l'aventure océanique ou urbaine est son fief, son laboratoire psychologique à ciel ouvert, on avait relégué ses écrits dans le secteur de l'adolescence. Cette discrimination, à laquelle se sont opposés Marcel Schwob, Edmond Jaloux, Jorge Luis Borges et, plus récemment, Michel Le Bris, était d'autant plus désolante que presque chacun s'accordait sur le fait que seul importe le traitement du sujet. Alors, pourquoi cet aveuglement, cette obstination ? Un esprit critique aussi épris de distinctions que Henry James, avec qui Stevenson discuta composition, nécessité de « tuer le nerf optique », choix d'un point de vue de son ampleur, le tenait pour un maître, un interlocuteur irremplaçable. ~

Si l'on se dit qu'une « mesure » aussi désinvoltée que cette longue relégation se fonde sur une lecture épidermique, fragmentaire, à

laquelle d'aucuns continuent d'ajouter foi, on en retiendra cependant un aspect non négligeable, rarement abordé. Stevenson n'aurait point su (ou voulu) renouveler la forme des genres où il s'était illustré. Il se serait contenté, dans la majorité des cas, de monnayer les reliquats de l'héritage picaresque. Il aurait coulé, dans ses tribulations de pirates scandées par leurs dates de publication en magazines, un besoin d'action plus qu'une volonté de remettre en cause l'approche des caractères. Or, si l'on étudie Henry James, Herman Melville, Virginia Woolf, James Joyce ou William Gaddis, on s'apercevra que le renouvellement de la forme s'est toujours accompli sous l'emprise d'une vue originale du personnage, voire de son assimilation au milieu qui l'enveloppe. Vue maintes fois éclatée, entraînant dans son épanchement tout le trivial, tout le fantasmatique — ce qui réclame une structure plus qu'une intrigue. Le voyage au centre de la conscience serait à ce prix. Aux vingt mille lieux sous la mer des apparences, le père de Long John Silver aurait préféré la navigation à voiles et les portulans sans équivoques.

Ainsi, pour le critique anglais Q. D. Leavis, Stevenson, à l'instar de Walter Scott et de George Moore, est de ceux qui « créent ou perpétuent de fausses traditions ». Irène Simon, dans son vigoureux *Forme du roman anglais de Dickens à Joyce* (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et Lettres, Université de Liège, 1949), partage cette prise de position qui la conduit à écarter Stevenson. Comme autrefois L. Cazamian et P. Audiat, elle souhaite partir de l'« idée génératrice » (à la fois image, concept et émotion) pour appréhender ce qui justifie le rejet de la démarche traditionnelle. Et d'utiliser la désignation — plus appropriée car moins conceptuelle à notre sens — de « vision centrale ». Le souci de l'intrigue — perçu avec mépris par nos contemporains, jusqu'au jour où Borges en fit l'éloge — ; le maintien formel d'un apprentissage à l'ancienne ; un certain ordre éthique, autant de raisons d'isoler Stevenson aux étages inférieurs...

L'alliance des contraires

Et cependant... Deux facteurs d'envergure militent en faveur du romancier écossais. Le premier paraîtra d'une évidence un peu courte, assimilant toute réticence à du chipotage intello : les romans de Stevenson n'ont pas pris une ride. L'instantanéité du trait y vibre en chaque épisode. La transparence de l'écriture accentue le relief du personnage, sans qu'on repère l'intervention de l'auteur. Les voltes et les ruses trahissent une promptitude qui, maintes fois, vous prend de court et entrave le besoin de juger. Or, ces qualités réunies,

parmi les plus difficiles à obtenir, représentent une réussite (elle tient, à mes yeux, de la conquête) qu'on ne retrouve ni chez Meredith ni chez Conrad, réputés plus sérieux, sinon supérieurs, mais qui gardent la pesanteur du chevalier en armure en comparaison de la vivacité d'escrimeur de Stevenson. Certes, il n'est question ici que d'une perception qui vise le comportement du personnage (ce qui déjà me paraît essentiel), non de la forme d'un genre à laquelle s'attachent L. Cazamian et I. Simon.

Mais la réussite de Stevenson, ce que lui révèle sa perception des êtres, congédie la virtuosité et l'utilisateur de recettes. Elle met à nu — qu'on me pardonne cet argument d'autorité — le don, élément scandaleusement irrationnel, lapin trop de fois tiré d'un chapeau d'illusionniste par un laudateur sans arguments. Mais ce don ne ressort-il pas de ce que Stevenson, quoique mort prématurément, sut accumuler nombre de récits impeccables (l'aide de son beau-fils ne diminue point la performance) — récits qu'il construisit rapidement et bien —, sans oublier une prose, limpide et directe, objet de la constante délectation d'un Borges et d'un Henry James ?

N'insistons cependant pas trop sur ce premier facteur. Attardons-nous plutôt au second. Il place la contemporanéité de Stevenson au-delà de toute modernité historique. Il réclame qu'on s'interroge sur la complexité naturelle, étrangère à l'originalité, de sa « vision centrale », celle qui, dès les premiers textes, commandera la dramatisation des caractères. Bref, quelle révélation sur le personnage (de *L'Île au trésor* à *Hermiston, le juge pendeur*) dynamise-t-elle l'action ? Elle ne se retrouve guère chez la plupart des romanciers, si grands soient-ils, excepté entre autres chez le Tolstoï de *Guerre et Paix*. Est-ce vraiment le dualisme, « idée qui hante la pensée de Stevenson », ainsi que le prétend Edmond Jaloux dans sa préface au *Maître de Ballantras* ? Ce dualisme auquel, dans *Hermiston, le juge pendeur*, s'attache la réflexion d'Archis, fils du magistrat, alors qu'il observe, de nuit, la fenêtre éclairée du cabinet de travail de son père : « Il n'arrivait pas à allier le juge avec le savant laborieux et calme, le trait d'union lui échappait ; il y avait une telle dualité dans ce caractère qu'il lui était impossible d'arrêter, à l'avance, un plan de conduite... » C'est sans trouble apparent, avec une décontraction exemplaire, que Hermiston, insulté en public par son fils, continue à l'aimer tout en le traitant avec rigueur et sarcasmes.

Plaçons dans notre viseur l'adolescent Jack Hawkins et le pirate Long John Silver (*L'Île au trésor*). Le courage du premier n'exclut pas la mesquinerie. Ne s'est-il pas, de son propre aveu, alors qu'il habitait chez sa mère, plu à réprimander et à humilier l'apprenti qui le remplace ? Le second, lui, multiplie les élans de férocité et de sympathie. Politique-né, il agit en fonction de la circonstance, non

de sa conscience. Qu'on se rappelle son attitude de maître d'hôtel et d'ami de la famille envers l'équipage de l'*Hispaniola* qu'il a tenté de liquider, mais qui a réussi à le désarmer. Il ne cesse, avec un naturel qui n'a plus rien de cauteleux, de lui dispenser conseils et amabilités. Tout, chez cet aventurier habitué à risquer sa peau comme un joueur son atout maître, respire la santé. Se soumet-il, c'est sans réelle hypocrisie, mais parce qu'il est de bonne politique de se mettre, soi-même, entre parenthèses, en attendant que l'adversaire commette un impair. Point de heurts brutalement contrastés entre ces attitudes, plutôt l'expression d'un intérêt vital, ludique, qui n'enregistre aucune baisse.

Dans *Le Trafiquant d'épaves*, le capitaine Nares décrit avec objectivité (sans qu'on y discerne de la complaisance) ses propres violences ; n'ira-t-il pas jusqu'à consigner, dans son livre de bord, les reproches que lui adresse le narrateur, les portant au crédit de celui-ci. « Jamais (dit le narrateur) je n'ai rencontré un être aussi singulièrement bâti : posséder une raison de la plus stricte droiture, avoir en même temps les nerfs frémissant d'un dépit mesquin, et se laisser guider non par la raison mais par les nerfs. » L'étonnement qui le saisit à l'égard de Nares, Loudon Dodd, le narrateur, le ressentira également quand il croisera, sur le pont de la *Ville de Deventer*, ce furet livide : l'avoué Bellairs. Tantôt couard, tantôt arrogant, il cite le *Werther* de Goethe et se délecte, sans affectation, de Byron. Jadis, un commis-voyageur lui a soufflé sa femme, une grande fille « belle, brillante, coquette, vulgaire, délurée » pour le confort de laquelle il a assumé un travail outrepassant ses forces. Failli, il ne lui reste qu'à se refaire en province, mais auprès d'une clientèle sordide. Quoique divorcé, Bellaire continue à verser une rente à son ex-femme, et il s'effraie à l'idée que le narrateur ait une mauvaise opinion d'elle. Rien de monolithique chez cet usurier mal portant et vindicatif. Traqué, il révèlera une remarquable endurance de caractère. Sa délicatesse envers le souvenir de l'infidèle rapprochera de lui, provisoirement, le narrateur.

Transparence et ambiguïté

Point de véritable dualisme en ces âmes promptes à se dérober à la curiosité de l'analyste. Aucun de ces heurts permettant de jauger la pression des antagonismes, d'entrevoir les marques d'une friction, la béance d'un déchirement. Mais alors ? Avant d'effectuer un changement de cap, côtoyons encore quelques-unes de ces figures — corsaire ou magistrat, fils de noble ou docteur en médecine — en lesquelles persiste, sans nulle altération, ce qui motiva l'étonnement de Stevenson (proche de celui qui vit naître le questionnement

philosophique ?) devant ce que l'individu a d'insaisissable, de rebelle aux catégories, de très souplement déraisonnable.

Doué de cette présence instantanée qui caractérise la majorité des personnages de Stevenson (présence aussi totale qu'une menace, puisqu'elle exige qu'on soit d'emblée aux aguets), Lord Grant de Prestongrange, ce « Highlander civilisé » du clan Campbell, procureur général à Édimbourg, offre un comportement paradoxal, mais qui, pas un instant, ne suggère cette tendance à l'aboulie propre aux héros de Dostoïevski. Ce qui déconcerte chez lui, obligeant le lecteur à rester sur la brèche, c'est la cohérence sans crispation, sans gratuité, d'un homme dont cependant nous échappe la nature profonde. Non seulement ce magistrat accueille dans ses salons un jeune suspect, David Balfour, défenseur par amitié d'un ennemi de son propre clan, mais il l'aide à le dégrossir par la danse, l'étude du chant et du français — et l'autorise même à fréquenter ses trois filles. Quel juriste de son rang pourrait s'accorder de telles « folies » ? En fait, Prestongrange apprécie Balfour en tant que spécimen d'humanité, mais c'est aussi en tant qu'individu contrevenant à la loi, aux intérêts de son propre clan, qu'il l'expédierait au gibet ; l'un et l'autre sentiments ne sont pas antagonistes : ils alternent dans l'esprit du lord sans le diviser. Ce qui, chez Stevenson, assure cette cohérence à peu d'exceptions près, c'est l'éducation. Celle-ci équilibre les influx du tempérament et les décisions plus ou moins raisonnées du caractère. Or, cette éducation ne se manifeste pas en principes nettement énoncés, elle demeure un noyau bien enfoui qui s'enveloppe des singularités psychologiques des meneurs de jeu.

L'essentiel, ici, n'est pas l'évolution du personnage, les méandres affectifs dont se délecte l'analyste, mais une chose infiniment plus complexe, plus inracontable qui nous ramène, à chacune de nos réflexions, à la nuit où, observant son père dans son cabinet de travail, le fils du juge pendeur s'interroge sur son insaisissable et paradoxale identité. Se révèle alors, dans un relief absolu, ce qui, simultanément, se dérobe. Pour peu qu'on cède à la trop malléable analogie, comment ne point se remémorer la vision de l'être heideggerien, qui se retire à l'instant même de son surgissement. Aucun extraterrestre ne serait capable de nous déconcerter à ce point. L'humain menace de nous devenir étranger, il nous ramène à la case départ. Le dualisme aux articulations trop saillantes, aux motivations trop repérables, ôterait tout mystère à ces personnages. En revanche, seule l'ambivalence, à condition qu'elle s'interdise toute impression de gratuité, peut aboutir à la *mise en question permanente* du personnage, mieux : au maintien du regard d'Archie, le fils du juge, de son étonnement que rien ne peut distraire. Mise en

question qui substitue à l'intérêt psychologique, à son approfondissement introspectif, la perpétuation d'un premier regard — seuil où s'exercent tous les possibles. Pour le reste, gardons en mémoire l'éclaircissement du mot ambivalence que fournit le Robert : « Caractère de ce qui se présente sous deux aspects, sans qu'il y ait nécessairement opposition (mais généralement, avec ambiguïté). »

Impassibilité et tensions

Dans l'ambivalence, ce qui paraît contradictoire (à la raison dite raisonnable, bien sûr) a justement la vertu d'abolir ces contrastes qui font grincer les rouages du dualisme. Ce dernier ne court-il pas en permanence le risque de réduire l'individu à une démonstration (en laquelle veille une pointe de théâtralité), à une équation psychologique dont on espère qu'elle sera résolue avec élégance ? Au vrai, le dualisme ne se déclare franchement que dans un récit allégorique : *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde* ; mais, s'il y affiche un tel manichéisme, c'est bien qu'il en continue le sujet — sujet qu'on peut hardiment croire issu de la raison plutôt que de l'intuition, laquelle n'a point coutume d'étaler ses cartes. Enfin, souhaiterait-on voir l'ambivalence s'avouer sans vergogne, on relira, avec l'émerveillement qu'éprouva à sa lecture Julien Green, le début du *Club du Suicide*. Le prince Florizel, héros de ces *Nouvelles mille et une nuits*, y lie conversation avec l'un de ses membres du club qui, à l'instar des autres affiliés, a consenti à ce qu'on l'assassine, mais sans qu'il soit averti du lieu et de la date. L'échéance ne pouvant toutefois tarder, notre homme éprouve une satisfaction extatique ; car, avoue-t-il, s'il peut jouir de l'effroi que lui procure la proximité de sa mort, c'est à cause de sa lâcheté.

Mais n'est-ce pas dans *Le Creux de la vague* qu'on découvre la plus forte création de caractère de Stevenson ? Gravé d'un trait impitoyable, mordu par l'acide, ombré de sorte que jouent simultanément les suggestions, Attwater, potentat, pêcheur de perles et missionnaire oxonien, fascine d'emblée. Il commande aux destinées d'une île des mers du Sud ne figurant sur aucune carte. Quand le faible et cultivé Robert Herrick, débarquant sur l'île avec les deux dévoyés qui partagent sa dérive, lui confesse qu'il n'a que l'amour-propre pour se protéger du monde, Attwater lui décoche : « Et pourquoi pas la Grâce ? » Réponse fulgurante, premier coup d'œil en des coulisses innombrables, mais qui ne simplifie pas l'approche du personnage. Attwater, c'est le puritain élitare, orgueilleux de l'être. La Grâce ne l'incline pas à la bonté, mais elle lui procure le Glaive. Assoupli par son éducation, pénétré de sa propre clairvoyance, prêt à tout sacrifier à l'impératif qui est le sien, Attwater

avoue sans détours connaître la peur et ne se maintenir que par cette foi qui le change en instrument. Il ne craint pas de reconnaître : « Je n'aime pas les hommes, je déteste les femmes » ; phrase qui nous renvoie à un texte du théologien Rudolf Bultmann sur l'aveuglement qui incite à dire : « J'aime mon prochain. » Seule importe l'âme ; la créature, elle, forme écran.

Attwater oblige donc la population de l'île à travailler ; il ne s'épargne jamais lui-même, au contraire ; il se dévoue auprès des malades et, quand elle lui paraît nécessaire, exerce la justice à coups de Winchester. On discerne en lui le mercenaire qui, soucieux de ses vieux jours, thésaurise son précieux butin ; l'ascète obéissant au mot de Valéry : « Il faut se traiter comme on traite les autres — mal » ; le serviteur de Dieu qui méprise le prêchi-prêcha des missions et lui préfère les ruses du commerce. Ceci dit, il se délectera d'un cru millésimé et appréciera le protocole d'un repas à l'européenne. Que de tensions sous son impassibilité, et comme il demeure imbu, même dans le collimateur de l'ennemi, de son éducation de privilégié ! La mort du serviteur félon qu'il abat au haut d'un arbre reste l'un des sommets du roman victorien. Cette visualisation lapidaire, le pesant quoique génial Conrad ne l'a jamais atteinte.

On pourrait multiplier les exemples, les fécondes ambiguïtés : le maître de Ballantrae et son père ; Guillaume du Moulin, sage ou déjà repu, le D^r Desprez, modéré ou frustré... ? Passons. L'art de Stevenson, à cause de la multiplication des ambivalences, participe à la dissimulation subtile : au secret, synonyme de richesse ; à tout ce qui s'oppose à la progression illustrative du récit (même si cette progression est présente dans tout récit d'aventure). Ce qui fascine, ici, n'est pas tant l'homme dans son unité profonde ou comme outil d'une idéologie, mais l'être rebelle à la prise et, par conséquent, fantasmatique, mobile, de cette mobilité chorégraphique (si l'on peut dire), nécessitant une dramatisation soutenue. La *présence* du personnage, magistrat ou colporteur, ses virtualités harcelantes qui vous empêchent de l'épingler, voilà ce qui transcende chaque moment de la trame romanesque.

Et comme l'espion franchissant une frontière exhibe aux yeux de la police les papiers d'identité les plus rassurants, c'est dans la tradition éprouvée du roman d'aventure — *L'Île au trésor*, *Le Creux de la vague*, *Le Trafiquant d'épaves* — du suspens urbain — *Les Nouvelles mille et une nuits* —, que Stevenson opère son radical mais discret coup de force : réimposer ce qui, historiquement, n'est jamais acquis et réclame une constante redécouverte ; ne peut tirer son mérite du seul bouleversement de la forme, sinon de sa soumission à une psychologie sans arrière-plans, sans guère de strates ;

réclame le don, non pas seulement d'élaborer, épisode après épisode, le personnage, mais d'en faire constamment jaillir la singularité. Singularité qui ne peut s'établir que dans l'éblouissement d'un premier regard — regard non averti et qui ne fléchit pas.

Une mémorialiste oubliée : Victorine de Chastenay

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 11 mai 2006

« Blanche et assez bien faite, les cheveux bruns, les dents belles, les yeux bleus, le regard assez doux, l'expression de la physionomie a fait — plus que les traits — le mérite de ma figure. Je crois qu'elle annonce plus de bonté que d'esprit et j'avoue que je m'en applaudis¹. »

Celle qui se décrit en ces termes, à l'âge de dix-huit ans, se nommait Louise-Marie-Victoire de Chastenay, que l'on appela toujours Victorine, née à Essarois le 11 avril 1771. Elle était de petite noblesse, mais fort ancienne : on trouve mention d'un chevalier Jean de Chastenay dès 1190 et un Chastenay était compagnon de saint Louis à Tunis en 1260. Famille ancienne, mais assez peu fortunée, quoique propriétaire du château et domaine d'Essarois, en Côte d'Or, à une vingtaine de kilomètres de Châtillon-sur-Seine, qui comprenait, outre le château et le parc, la forge, le moulin, les fermes du village, huit cents hectares de bois et les droits seigneuriaux. Le père de Victorine, Érard-Louis-Guy, comte de Chastenay-Lanty, né en 1748, inscrit dès sa naissance dans l'ordre de Malte, avait été mousquetaire, puis sous-lieutenant au régiment de Bauffremont, et il épousa, en 1770, la fille du marquis d'Herbouville, Catherine-Louise, originaire de Normandie, qui lui donna deux enfants : Victorine et Henri-Louis, né en 1772, qui entra très jeune dans les gardes du corps et fut sous-lieutenant dans la garde constitutionnelle de Louis XVI. Officier des cheveu-légers de

^{1/} *Mémoires de Madame de Chastenay 1771-1815*, publiés par A. Roserot, Paris, Plon et Nourrit, 1896, 2 vol., t. I, p. 117.

la garde sous Louis XVIII, puis maréchal de camp, il prendra part à l'expédition d'Espagne en 1832 et, pair de France sous Louis-Philippe, siège jusqu'à sa mort, en 1834, à la Chambre haute.

Comme M^{me} de Condorcet, Lucile de Chateaubriand ou M^{me} de Genlis, Victorine fut destinée à recueillir la succession d'une abbesse et à bénéficier d'une prébende. En octobre 1785, preuve faite de huit quartiers de noblesse d'épée, tant du côté maternel que paternel, elle fut reçue au chapitre noble d'Épinal, situation qui ne lui interdisait pas de se marier et l'autorisait, à quatorze ans, à se faire appeler *Madame*. La jeune fille fut moins impressionnée par la réception officielle, pourtant solennelle, que par le bal qui suivit : « La cérémonie, dit-elle, me fit pleurer parce que maman y pleura ; mais la danse me consola bien vite. J'étais pour le coup l'objet principal et de droit ; j'avais des succès au bal, pour la première fois peut-être, car je n'ai jamais ni très bien, ni très mal dansé. » Du reste, sa carrière d'abbesse devait tourner court : le 2 novembre 1789, l'Assemblée nationale décrétait la mise à la disposition de la nation de tous les biens ecclésiastiques et le chapitre d'Épinal cessa d'exister.

Demeurée dans sa famille, Victorine y reçoit une instruction très supérieure à celle des jeunes filles de son époque : rien ne fut épargné pour faire d'elle une jeune femme accomplie et rompue aux usages du monde, mais aussi une intellectuelle, et l'on prit soin de la frotter de grammaire, de mathématiques, de géométrie, d'algèbre, de sciences physiques et naturelles, de mythologie, de géographie, de latin, d'allemand, d'anglais, d'espagnol, d'italien, de musique, sans négliger le dessin ni la danse. À dix ans, elle lisait les *Hommes illustres* de Plutarque, l'*Histoire d'Angleterre* du P. d'Orléans et les *Révolutions romaines* de Vertot et, à dix-huit, se passionnait pour Jean-Jacques et Bernardin de Saint-Pierre : « Un désert et un mari bien épris me semblaient le comble de la félicité. Je lus alors *La Chaumière indienne*, et je versai bien des larmes. » Elle a tôt pris dans les *Rêveries du promeneur solitaire* la passion de la botanique qui lui inspirera, en 1802, les trois volumes d'un *Calendrier de Flore*, qu'apprécierent M^{me} de Genlis, Grétry, l'abbé Delille et l'illustre auteur des *Études de la nature*, « beau vieillard dont les cheveux blancs tombaient en flocons soyeux sur ses larges épaules » et qui lui prédit une belle carrière. Bonne musicienne — elle eut pour maître Séjan, organiste de Notre-Dame de Paris — Victorine eut aussi la chance d'être l'élève, avec son frère, de M^{me} de Genlis, gouvernante des enfants d'Orléans, dont elle suivit les leçons à Bellechasse aux côtés du duc de Chartres, le futur Louis-Philippe, et de sa sœur, M^{me} Adélaïde, du duc de Montpensier et du comte de Beaujolais.

Ce sont des jours heureux dans une famille unie, charitable et très aimée dans le pays. On y vit avec une simplicité qui rapproche les aristocrates des bourgeois et surtout des paysans et rappelle certains tableaux idylliques de *La Nouvelle Héloïse* et les bergeries de Florian : « Mes parents, toujours bienfaisants, se livrèrent à leur penchant avec une charité tendre, une grâce que rien n'avait encore attristée, avec une prodigalité qui semble la fleur du bienfait. Rien n'était plus joli que les bals du dimanche. On dansait depuis vêpres, dans une cour sans muraille, bordée de peupliers et de pommiers à cidre. Un ménétrier et son fils que l'on appelait Rabâche, s'établissaient sur des tonneaux. On venait de tous les villages voisins et les costumes picards, pour les femmes surtout, ont réellement de l'élégance. Tous les gens de la maison dansaient et parmi eux se trouvaient de beaux danseurs. Mon père, ma mère, nous deux mon frère, tous les habitants de la maison, nous dansions tous du meilleur cœur et je parierais que la coquetterie trouva moyen de se glisser entre les jolies paysannes et les beaux messieurs du château » (I, 27).

Ces temps heureux n'avaient plus longtemps à durer. La Révolution était proche. M. de Chastenay était noble, mais libéral, lecteur de Rousseau, de Voltaire et de Montesquieu, épris de réformes raisonnables. Élu député de son bailliage aux États généraux, il est partisan du vote par tête et se rend en mai 1789, accompagné des siens, à la séance d'ouverture à Versailles : « Nous partîmes pour Paris, dit Victorine, avec ce sentiment de confiante gaieté qui attend d'heureuses nouveautés, mais qui les attend comme le résultat du bien et du mieux connus, et ne prévoit que des discussions sereines, comme celles qui précèdent quelquefois une transaction de famille. (...) Moi, je l'avoue, j'étais dans le délire » (I, 97, 115).

Ce n'était pas l'opinion de tout le monde et la mère de Victorine, loin de partager celles de son mari, faisait fréquenter à sa fille les milieux les plus réactionnaires où elle s'ennuie ferme : « Je n'ai rien trouvé de si ennuyeux que ces soirées qu'on me faisait passer au milieu de bégueules respectables chez qui je ne trouvais rien pour l'esprit, pour la raison, ou pour le cœur. (...) Dans ces maisons, dans quelques autres du même genre, j'étais, à cause de mes principes surtout, un objet de pitié haineuse. (...) Je me souviens que M. Dubut, créole, et renommé pour son esprit, me dit un jour qu'une femme fille, avec des notions d'indépendance, ne pouvait se comparer qu'à un âne sauvage. Voilà la galanterie la plus remarquable que j'aie reçue dans ce monde, où maman se croyait obligée de me faire paraître à peu près tous les jours » (I, 117).

Elle ne tarde donc pas à déchanter. La belle unanimité du début dégénère, le clergé s'oppose au tiers état, la noblesse se divise, la

royauté chancelle. Les 5 et 6 octobre, la marche des Parisiens sur Versailles contraint la famille royale à venir résider aux Tuileries et la Révolution prend une tournure inquiétante. Comme tant d'autres, les Chastenay sont déçus et terrifiés par les événements. On crut donc prudent de quitter Paris en juin 1792 pour se réfugier près de Rouen, chez la sœur de la comtesse de Chastenay, mais le 10 août et les massacres de septembre forcent bientôt la famille à se cacher dans une ancienne abbaye où l'on mène une vie de reclus. La mère, fragile et toujours souffrante, garde le lit, le père, vêtu d'une carmagnole, va aux nouvelles, le frère et la sœur lisent, dessinent, jouissent du calme de la campagne, non sans redouter à chaque instant l'irruption de la violence révolutionnaire : « Il faut avoir passé par cette inconcevable époque pour soupçonner encore ce qu'on pouvait sentir. On ne se faisait point illusion ; nous nous disions, mon frère et moi, en parcourant un soir ces délicieux vallons, qu'avant six mois nous aurions tous passé sous le fer de la Révolution. Cependant ces fleurs nous charmaient ; nous dessinions, nous faisons de la musique, nous lisions des romans ; nous avions des moments de plaisir et à de violentes émotions subites succédaient, tous les jours, de ces mouvements de joie qui sont presque de l'espérance » (I, 191-192).

En avril 1794, les nobles se trouvant interdits de séjour à Paris et dans les villes maritimes, les Chastenay se réfugient à Châtillon, en Bourgogne, pour y apprendre que, faute d'un certificat de résidence parvenu dans les délais, le comte est inscrit sur la liste des émigrés et qu'il a été dénoncé comme ennemi de la Révolution. Avec son fils, il tente de gagner la Suisse par les bois. En représailles, M^{me} de Chastenay, quasi mourante, est internée à l'hôpital, sa fille menée en prison. Chastenay, arrêté à son tour, est transféré le 14 juillet 1794 à la sinistre Conciergerie. C'est de cette prison que, le 22, sortiront, pour monter à l'échafaud, M^{me} de Noailles, sa fille et sa petite-fille, suivies, le 26, par André Chénier.

Son père en danger, c'est Victorine, la personnalité forte de la famille, qui se démène pour le sauver. Courageusement, elle écrit lettre sur lettre, rencontre tous ceux qu'elle croit susceptibles de lui venir en aide, court les bureaux et multiplie les suppliques. Ses efforts seraient sans doute demeurés vains si le 9 Thermidor n'avait désarmé l'impitoyable Fouquier-Tinville. Le citoyen Chastenay passa en jugement devant le tribunal révolutionnaire, où son avocat fit valoir le dévouement de sa fille et les témoignages des villageois sur son inépuisable bienfaisance. Le 22 septembre, il fut acquitté.

L'avocat qui avait plaidé sa cause était un ancien conventionnel, Pierre-François Réal, procureur au Châtelet à la veille de la Révolution, ancien jacobin qui conservera jusque sous l'Empire une

réputation excessive de terroriste. Par la suite homme de Barras, chargé de l'instruction du complot royaliste de Pichegru, soutien de Bonaparte le 18 Brumaire mais toujours éclipsé par Fouché à la direction de la police, il n'a pas laissé de trop bons souvenirs. En 1804, chargé de l'enquête sur la conspiration de Cadoudal, Pichegru et Moreau, on le soupçonna d'avoir fait étrangler Pichegru dans sa cellule et, la même année, d'avoir feint un profond sommeil pour ne pas obéir à l'ordre qui lui enjoignait de présider à l'interrogatoire du duc d'Enghien fusillé à la sauvette dans les fossés de Vincennes. Fait comte et doté par l'Empereur, à nouveau préfet de police pendant les Cent-Jours, proscrit par Fouché, il s'exilera aux États-Unis, ne revint en France qu'en 1827 et y mourut sept ans plus tard. Tel était l'homme auprès duquel Victorine avait trouvé appui et dont elle laisse un portrait bien différent, inspiré certes par la reconnaissance, mais sans doute aussi par un sentiment plus vif. « En 1800, dit-elle, je me voyais l'objet d'une passion brûlante ; celui qui l'éprouvait avait auprès de moi tous les droits. Réal avait été le défenseur de mon père au tribunal révolutionnaire, sauveur de la fortune de mon frère et de celle de toute ma nouvelle famille [celle de sa belle-sœur], je lui devais tout, et ma tendre et profonde amitié lui rendait tout ce qu'il était permis à mon cœur d'éprouver. » À l'en croire — elle demeure très discrète sur ce chapitre — « l'or pur de l'amitié est seul resté intact », mais elle fut probablement sa maîtresse. Hélas, Réal était marié, avait des enfants — Victorine deviendra du reste l'amie de sa fille — et rien n'était possible entre eux. Ils échangèrent une abondante correspondance, détruite, mais quelque chose en subsiste dans *Le Calendrier de Flore*. Dans cet ouvrage, Victorine écrit à une amie, Fanny, qui dissimule Réal et fait passer sous ce déguisement de tendres propos.

Au fait, n'avait-elle pas des prétendants ? Si fait, et même plusieurs, mais la demoiselle était difficile à placer : « J'étais une simple enfant, mais enfant à grands principes, je croyais qu'il y allait de la gloire d'une femme accomplie de subjuguier toujours et de ne céder jamais. L'un me semblait naturel et l'autre fort aisé » (I, 55). Une possibilité s'était offerte avec un voisin des Chastenay, Auguste de Marmont, futur maréchal de France et duc de Raguse, mais M. de Chastenay jugea de trop petite extraction ce traîneur de sabre ami d'un Bonaparte encore obscur. Un autre candidat s'était présenté en la personne de M. de Sérent, fils du précepteur des enfants du comte d'Artois, union qui aurait pu valoir à Victorine un poste auprès de M^{me} Élisabeth, sœur de Louis XVI, mais deux obstacles s'élevèrent. Le premier, dit-elle, est « une exaltation presque républicaine qui soutint ma raison » et la retint de se lier par une charge ; le second est plus terre à terre, mais sans doute plus déterminant : le fiancé exigeait qu'elle apportât quinze mille livres de rentes. Puis se

présenta M. de Croix, député de la noblesse d'Artois, mais les événements révolutionnaires firent bientôt avorter le projet. Vinrent ensuite Fortuné de Chabrilan, dont la famille maquignonna, et M. de Souza, ambassadeur de Portugal, âgé de soixante-six ans, dont le décès subit la préserva. Un moment, Victorine se sentit un penchant pour un tout jeune homme, Auguste de Damas, qui, au sortir d'un théâtre où l'on jouait *L'Amoureux de quinze ans*, lui baisa furtivement la main. Hélas, ce charmant garçon, blond et candide, acheva à vingt-deux ans sa brève carrière sur l'échafaud. Comme on lui savait des relations dans des milieux influents, on proposa encore à Victorine le vicomte Dauvet, riche parti, à condition qu'elle obtînt son retour d'émigration, condition peu romanesque qu'elle déclina. Les deux derniers aspirants sont plus originaux. L'un était le fils du trop célèbre marquis de Sade, qui lui demanda sa main au cours d'une promenade aux Tuileries. Outre qu'elle n'éprouvait rien pour lui, elle ne put s'empêcher aussi « de réfléchir sur le risque effrayant de donner jamais le jour au petit-fils de l'homme phénomène qu'il fallut peu après enfermer à Charenton » (I, 401). Le dernier de la série fut le maréchal Kellermann, le héros de Valmy, qui l'accabla « de toutes les galanteries allemandes que son âge devait autoriser ». On était alors en 1812 et le héros avait soixante-dix-sept ans. Cela ne retint pas la famille de Victorine de pousser à la roue. Kellermann était riche, bien vu par le régime. M. de Chastenay souhaitait entrer au Sénat, M^{me} de Chastenay souhaitait davantage d'aisance, Henri de Chastenay souhaitait obtenir un emploi. Victorine fut sur le point d'accepter, pour rendre service aux siens. On disputa beaucoup sur le contrat, les enfants du maréchal se montrant très hostiles à cette union et faisant courir des « calomnies » — sa liaison avec Réal ? — qui dégoûtèrent définitivement leur future belle-mère et l'on en resta là. Le regretta-t-elle ? « Ma passion ardente pour mes parents et le besoin de leur tout sacrifier étaient le mobile de toutes mes vues à venir ; l'étude d'ailleurs, dont le goût était en moi si vif, me permettait peu d'égarer ma pensée. » M^{me} de Chastenay mourut vieille fille.

Il est vrai que l'intellectuelle semble l'avoir emporté chez elle sur la femme soucieuse de séduire. Dès le printemps de 1797, elle s'était mise à traduire Pétrarque et les poètes anglais. Cette année-là, elle publia une traduction du *Village abandonné* de Goldsmith, que Réal fit imprimer, et surtout une traduction des *Mystères d'Udolphe* d'Anne Radcliffe, qui furent réédités six fois jusqu'en 1839 et Marie-Joseph Chénier la félicita de n'avoir « pas affaibli les sombres beautés » du roman². Belle réussite en effet, puisque,

^{2/} M.-J. Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, 3^e éd., Paris, Maradan, 1819, p. 148.

révisée, elle servit encore de base à la réédition du roman en 1849 par Amédée de Bast, reprise en 1966, et en 2001 par Maurice Lévy. En 1804, c'est l'érudite qui se révèle dans les quatre volumes plus ambitieux *Du génie des peuples anciens, ou tableau historique et littéraire du développement de l'esprit humain chez les peuples anciens, depuis les premiers temps connus jusqu'au commencement de l'ère chrétienne*, vaste compilation dans la ligne de la célèbre *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain* de Condorcet, au sujet de laquelle Dussault et Suard se montrèrent réservés, jugeant un tel travail au-dessus des forces d'une jeune femme. Suivront encore, en 1816, une étude sur *Les Chevaliers normands en Sicile*, puis, en 1832, *De l'Asie, ou considérations religieuses, philosophiques et littéraires sur l'Asie*, ouvrage dédié au grand orientaliste Silvestre de Sacy. Bas-bleu ? Sans doute un peu, mais qui sut gagner l'estime de savants comme Arago, qui lui fit un cours d'astronomie, ou de Cuvier et de Humboldt, dont elle suivit les leçons.

Passé la Révolution et le Directoire, Paris semblait renaître, les fêtes et les bals se multipliaient, la vie mondaine reprenait comme si chacun s'empressait d'oublier les années sombres. Victorine, bien introduite par Réal, prit sa part de ce renouveau et, sous le Consulat et l'Empire, on la vit un peu partout : « Les jeunes gens faisaient couper leurs cheveux à la Titus ; les femmes les bouclaient d'après les bustes antiques. Une mousseline légère avec un nœud de ruban composait une parure exquise, et il n'y avait que de vieilles femmes très maussades qui regrettassent la poudre, les poches et les souliers à grands talons » (I, 303). Un homme surtout, qu'elle avait connu en des temps où sa fortune était moins brillante, voyait alors monter son étoile.

À la fin de mai 1795, Victorine et les siens reçurent à Châtillon Auguste de Marmont, alors officier d'artillerie, accompagné d'un général de vingt-six ans, dont elle n'avait jamais entendu le nom, lui-même accompagné de son jeune frère Louis, qu'il menait sévèrement et accablait d'algèbre. M^{me} de Marmont, ne sachant que faire de ce Bonaparte « maigre et pâle » qui ne desserrait pas les dents et que certains traitaient tout bas d'imbécile, l'avait, en désespoir de cause, amené chez ses voisins Chastenay. Le premier contact fut tiède. En bonne jeune fille de la maison, Victorine se mit au piano et, pensant plaire à son hôte, chanta en italien : « Je lui demandai si je prononçais bien ; il me répondit non, tout simplement. » Le lendemain, au dîner, Bonaparte, maussade, ne répond aux convives que par monosyllabes. Piquée, Victorine l'entreprind et les voilà, entre les deux fenêtres du salon, appuyés sur une console de marbre, le général se dégelant peu à peu. Il ne lui cacha

pas qu'il n'avait « aucune maxime ni aucune foi républicaines » et qu'il ne croyait qu'à l'appui de la haute noblesse : « Je crois que Bonaparte eût émigré, si l'émigration, en effet, eût offert des chances de succès. » S'il ne se disait pas favorable aux terroristes, il ne l'était guère davantage aux thermidoriens. Puis ils parlèrent d'Ossian, alors à la mode et que Bonaparte savait par cœur : « Il me proposa de m'en apporter le recueil ; il allait à Paris et le retrouverait aisément. J'étais encore jeune et un peu prude ; l'idée de recevoir ce général et d'accepter de lui un livre me parut manquer de convenance : je remerciai. J'avoue que depuis, et plus d'une fois, j'ai regretté la visite et le livre. » Puis ils s'entretenirent encore de *Paul et Virginie* et de la tragédie. Quand ils en vinrent à parler du bonheur, il lui dit « que pour l'homme il devait consister dans le plus grand développement possible de ses facultés ». Le général désormais apprivoisé, les jours suivants furent amicaux. À vrai dire, Napoléon déjà perçait sous Bonaparte. Comme on se réjouissait du calme revenu, malgré l'opposition des factions : « Bonaparte ne craignit pas de dire que sa façon de voir était très opposée ; en pareil cas il convenait qu'une victoire complète fût à l'un des partis : dix mille par terre, d'un côté ou de l'autre, autrement il faudrait toujours recommencer. » Entraîné par Junot et Marmont, le général s'abandonna jusqu'à participer à de petits jeux de salon. Grand moment, du moins à la lumière des événements futurs : « Par suite d'un gage touché, je vis à genoux devant moi celui qui vit bientôt l'Europe aux siens. » On s'en tint là : un courrier rappelait Bonaparte d'urgence à Paris (I, 280-287).

Cet homme froid, préoccupé, secret, tranchant, dominateur, avait impressionné Victorine. En décembre 1797, elle manqua l'occasion de le revoir lorsque Talleyrand lui fit parvenir une invitation pour le bal donné en l'honneur du vainqueur d'Italie. Hélas, prise de court, elle n'avait « ni robe sortable, ni souliers blancs, ni ajustement convenable ». Le moyen de résister à des raisons si féminines ? Elle n'alla pas au bal. Elle revit pourtant Bonaparte en 1800, chez Joséphine, à un moment où elle souhaitait une audience du Premier Consul pour arranger des affaires de famille. On était au salon lorsqu'il entra : « Dirai-je qu'il fut surpris, et même un peu embarrassé ? Cela est pourtant parfaitement vrai. Il me reconnut, vint à moi, me demanda des nouvelles de maman, puis tout à coup si M. de Marmont était toujours aussi amoureux de moi. Je répondis, avec assez de fierté, que je ne pensais pas qu'il l'eût jamais été, et que, d'ailleurs, il était marié depuis deux ans. Les questions ne portèrent plus que sur mes talents de musique, dont Bonaparte me parla avec éloge ; puis il m'engagea à venir passer des soirées dans leur intérieur, et me priant de l'excuser, il sortit aussitôt, suivi de M^{me} Bonaparte, qui revint un moment après. On croira ce qu'on

voudra croire, moi-même je n’y ai rien compris : pendant tout cet entretien, dont le ton un peu supérieur ne m’obligeait pas entièrement, cette femme tremblait comme une feuille agitée. Il est très sûr qu’elle m’a toujours comblée de politesses, et toujours tenue éloignée non d’elle, mais de son époux. Je n’étais pas trop dans le cas de lui inspirer de la jalousie, cependant alors j’étais assez brillante. Je connaissais ses beaux-frères, qui alors n’épargnaient rien pour éloigner d’elle Bonaparte ; on publiait des écrits de plusieurs genres pour le décider au divorce. Que sais-je ce qu’elle pouvait penser, puisqu’elle me connaissait si peu ? Quoi qu’il en soit, je terminai l’entretien en la priant de demander pour moi une audience ; elle s’en chargea, aussi ne l’ai-je point obtenue » (I, 416-417).

Elle devait le rencontrer une dernière fois sous l’Empire, en 1811. Priée à un bal chez Savary, duc de Rovigo, elle le vit entrer avec Marie-Louise, enceinte du Roi de Rome. Napoléon entreprit, d’un pas pressé, de passer en revue les dames alignées sur un rang. Victorine l’ayant entendu se montrer peu amène à l’égard de la duchesse de Brancas, elle eût souhaité échapper à la présentation : « L’Empereur me dit aussitôt que sûrement il me connaissait, qu’il se souvenait de m’avoir vue. Flattée qu’il m’eût épargné la question toujours un peu rude : “ Votre nom ? ” je m’empressai de l’articuler. “ Oui, sans doute, me dit-il, je vous connais, je vous ai connue. Je vous ai vue à Châtillon ; vous étiez chanoinesse. Comment se porte madame votre mère ? ” À ce début obligeant, l’Empereur ajouta : “ Vous souvenez-vous de cette longue conversation que nous eûmes ensemble à Châtillon ? Vous en souvenez-vous, dites-moi ? Il y a seize ans, seize ans en vérité ! Elle fut bien longue, cette conversation ; dites-moi, vous en souvenez-vous ? ” Il répétait : “ Il y a seize ans ! ” et invoquait mes souvenirs, en paraissant lui-même en rappeler de profonds. Je répondais de mon mieux ; ma reconnaissance était vive. Il me dit que j’avais fait plusieurs ouvrages marquants ; que, sans les avoir lus, parce que le temps lui manquait, il en avait su le mérite, et par conséquent le succès. Il ajouta que j’étais une Muse, et me demanda si j’avais cultivé mes beaux talents sur le piano, qu’il n’avait pas pu oublier. Après deux ou trois autres phrases, toujours également polies, l’Empereur passa à ma voisine ; il lui dit un mot de forme, parcourut rapidement le reste du cercle, et ne tarda pas à se retirer » (II, 1, 134-135).

Victorine avait retenu l’attention du maître et se vit donc aussitôt entourée de courtisans flairant une possible favorite. Elle crut bon, dès le lendemain, de faire relier ses ouvrages et de les envoyer à l’Empereur, qui fit placer le *Génie des anciens* dans sa bibliothèque,

Udolphe et le Calendrier de Flore dans celle de l'Impératrice : « Il ne me fit pas dire un seul mot, et je ne l'ai jamais revu. »

Si M^{me} de Chastenay a dû être flattée du souvenir que Napoléon avait conservé d'elle, elle n'a pourtant pas apprécié son régime ni sa poigne impitoyable, et son père pas davantage. M. de Chastenay était entré au Corps législatif en 1811, heureux de toucher 10.000 francs d'appointements, mais il écrit à un ami au début de 1814 : « Je ne crois pas, mon ami, qu'à aucune époque l'espèce humaine se soit montrée aussi dégradée qu'elle paraît aujourd'hui dans la nation française ; imaginez que cette nation que vous pouvez vous rappeler avoir vue, il y a vingt-cinq ans, montrer tant d'amour pour la liberté, le porter même jusqu'au fanatisme et au délire, est depuis neuf ans soumise au despotisme le plus absolu dont le pouvoir s'exerce sur lui de la manière la plus rigoureuse qui à peine trouverait son exemple dans le Levant. Vous serez porté à croire qu'au moins elle a, dans cet espace de temps, tenté quelques efforts pour secouer le joug sous lequel elle gémit, vous seriez dans l'erreur, et votre surprise sera sans doute bien grande, quand vous saurez que dans ce moment même, elle est armée et combat pour garantir la durée d'un régime qu'elle abhorre³... » Sa fille aussi juge sévèrement le despote et, au fil des *Mémoires*, son image se dégrade. Le jeune général qui l'avait impressionnée et peut-être séduite fait place sous sa plume à un tyran sacrifiant tout à son ambition insensée et qu'elle finit par traiter de fou dangereux. C'est pourquoi, bien qu'orléaniste, elle applaudira, en 1814 et 1815, à la Restauration des Bourbons.

Bonaparte fut certes la rencontre la plus prestigieuse de Victorine, mais elle a approché nombre d'autres personnages de la Révolution, du Consulat de l'Empire. Barras, par exemple, qui l'invita souvent à ses réceptions où elle rencontrait Tallien ou Fréron, mais où elle s'ennuie ferme : « Sa mine était fière, son regard vif, tout son extérieur distingué et réellement imposant. » Elle a bien connu Fouché, « grand, maigre, pâle » et « habile à se rallier au vainqueur ». Adroit, surtout, et indéchiffrable : « Avec de vrais talents, il avait du charlatanisme. Sa conversation avait toujours de l'abandon, toujours de la franchise, en tant que conversation, parce qu'il ne se croyait pas obligé de se rappeler toujours ses paroles. » Parmi les dames, elle distingue M^{me} Tallien, impressionnante par sa beauté et son aisance un peu froide, ou M^{me} de Staël, qui se plaît à la taquiner : « Elle me demandait quelquefois, en riant, et tout haut,

^{3/} Cité par S. Girod, « Un noble du Châtillonnais témoin d'une époque troublée : Erard-Louis-Guy, comte de Chastenay-Lantu », *Les Cahiers du Châtillonnais*, n° 130, 1983, p. 84.

si j'avais un amant » (I, 365). Elle la retrouva en 1814, flanquée de Schlegel et de Simonde de Sismondi comme d'une paire de sigisbées, et lui dit son admiration pour *De l'Allemagne*, « indignement mis au pilon ». Elle reconnaît que l'illustre opposante à Napoléon « n'a jamais fait une méchanceté et que le génie brille dans ses ouvrages », mais aussi qu'il n'était pas commode de converser avec elle : « On ne devait guère songer qu'à la faire parler. Il y aurait eu plus que de la présomption à entreprendre une discussion avec elle devant témoins, et dès qu'un entretien où elle avait part commençait, on eût dit qu'on jouait au proverbe, et chacun venait l'écouter » (II, 2, 246). Benjamin Constant, lui, paraissait rarement, « souvent très isolé », affectant « un ton de demi-persiflage, qui masque toutes les opinions » (I, 366). L'entourage de Bonaparte est présent aussi : Lucien, « vif, spirituel, peu mesuré dans ses saillies », Joseph, « doux et gracieux », Bernadotte, « sans beauté, sans un esprit brillant », mais remarquable dans un salon par sa haute taille, ses cheveux noirs, « ses dents d'une éclatante blancheur ». Elle vit souvent Talleyrand : « Je ne sais comment ce politique un jour me dévoila le secret de sa vie ; il fallait toujours, disait-il, se mettre en situation de pouvoir choisir entre deux partis » (I, 367).

Liée surtout, en raison de la situation de son père, avec des hommes de pouvoir, elle fréquente moins les gens de lettres. Elle voit cependant Marie-Joseph Chénier, toujours poursuivi du soupçon d'avoir trahi son frère et dont elle n'aimait pas le *Charles IX* aux accents jacobins et elle s'enhardit à lui dire qu'il écrivait mal : « Il me crut folle, et il me le dit » (I, 398). Il la condamna à lire son *Fénelon* et lui fit cadeau d'un exemplaire de *Charles IX* retouché. Victorine a encore retrouvé M^{me} de Genlis, logée à l'Arsenal, qui lui témoigna toujours beaucoup d'affection et dont elle aimait la conversation enjouée et spirituelle, ou Bernardin de Saint-Pierre, l'admiration de son adolescence, qui la charmait par sa douceur et sa bonhomie. Comme elle rêvait d'écrire un opéra, elle se présenta chez Grétry pour obtenir ses conseils et le trouva « enfoncé dans un immense fauteuil » et d'humeur réservée. Elle comprit qu'on n'attire pas les mouches avec du vinaigre et entreprit de le séduire : « Je fis fumer l'encens que je m'étais proposée de brûler pour lui. Je repris courage, en un mot, par degrés, et il est impossible d'avoir été peu à peu plus aimable que ne le fut aussi Grétry » (I, 455). Le vieil abbé Delille, « le Virgile français », flatté de l'intérêt d'une jeune femme, lui récita complaisamment des vers et la pria de se mettre au piano. En revanche, Antoine-Vincent Arnault, thuriféraire de l'Empereur, lui déplut. En 1805, pour fêter le retour de Napoléon après Austerlitz, Arnault avait composé à la hâte une incroyable flagornerie intitulée *Le Retour de Trajan*, jamais représentée mais lue dans les salons, et sur laquelle il demanda l'avis de M^{me} de

Chastenay : « Nous ne pouvions en croire nos oreilles, et je ne m'explique pas encore cette monstrueuse production. (...) Je me tirai heureusement d'embarras par une prompte retraite, mais j'eus besoin de rire tout le soir ! » (II, 1, 56). Elle n'a du reste pas grande estime pour une littérature de commande, faite pour plaire au maître : « Ce fut pour Bonaparte une fantaisie impossible à satisfaire que celle de créer un siècle littéraire. (...) Toute production devait servir de cadre à l'apothéose d'un nom, à la paraphrase d'une maxime. Il y avait, d'ailleurs, mille sujets interdits même à la pensée (II, 1, 84). Le jeune Charles Brifaut en sut quelque chose, qui vit, malgré l'avis de Talma, sa tragédie de *Jane Grey* rejetée sans discussion par l'Empereur, parce que, trancha-t-il, ce sujet « était de ceux qu'on ne devait pas encore produire sur la scène » et Raynouard subit le même sort pour ses *États de Blois*, interdit par Napoléon avec cette sentence : « On ne fait pas assassiner le duc de Guise ; on nomme une commission et on le fait pendre. »

Elle se lia surtout avec le fragile et discret Joseph Joubert, avec qui elle entretint une amicale correspondance et dont la touchaient la bonté et délicatesse : « J'ai dit de M. Joubert qu'en lui tout était âme, qui semblait n'avoir rencontré un corps que par hasard, en ressortait de tous côtés et ne s'en arrangeait qu'à peu près » (II, 82-83) — jolie formule que Chateaubriand retint et consigna dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*. Ses rapports avec l'Enchanteur demeurèrent cependant assez tièdes, en dépit de ses avances. Elle l'avait entrevu deux ou trois fois dès 1806 mais ne fit vraiment sa connaissance qu'en 1809, chez une dame qui présenta Victorine comme un auteur : « Je crois que sur ce mot il me prit en grippe, et moi je me promis de garder le silence. » Comme il fallait bien tout de même engager la conversation à table, « je hasardai de dire combien René m'avait inspiré d'intérêt. " René, reprit M. de Chateaubriand, c'est un véritable imbécile. " Tout fut fini, et à peine hors de table, l'auteur de *René* avait fui la maison » (II, 76). Elle le rencontra encore après le pèlerinage de l'écrivain à Jérusalem, se promettant bien, cette fois, de ne pas s'occuper de lui, mais Chateaubriand, de meilleure humeur, consentit à raconter son voyage : « Il parlait avec feu, avec simplicité. On reconnaissait en lui une bonhomie charmante, une franche gaieté et, on peut bien le dire, le plus brillant esprit » (II, 78). Comme elle avait su écouter et se taire, Chateaubriand consentit à la juger aimable et elle le retrouva à plusieurs reprises dans la Vallée-au-Loup, en compagnie de Joubert, où il lui montra une bouteille contenant l'eau du Nil et une autre celle du Jourdain et quelques pierres ramassées à Athènes. L'Empereur le voulant à l'Institut, Chateaubriand fit les démarches nécessaires et raconta à ce sujet à M^{me} de Chastenay une plaisante anecdote : « Lorsqu'il faisait les visites d'usage aux membres de

l'Institut qui devaient lui donner leurs voix, par suite d'un ordre supérieur, il était arrivé chez l'abbé Morellet. Ce vieillard tenait un livre et s'était endormi ; réveillé en sursaut quand M. de Chateaubriand se présenta, il laissa tomber son livre en criant : « Il y a des longueurs ! » et ce livre était précisément *Le Génie du christianisme* » (II, 81).

En dépit de ses efforts, elle ne réussit jamais à l'attirer vraiment chez elle, ce qu'elle met sur le compte de sa propre conversation, « toujours un peu sérieuse, généralement raisonnable et le plus souvent sans aucun trait » qui manquait de ce qui pouvait « captiver une imagination ardente et avide d'idées ». Il vint pourtant quelquefois, mais ce fut pour l'entendre jouer au piano, accompagnée par le violoniste Baillot. Deux billets de 1820 déclinent d'ailleurs, courtoisement mais résolument, d'autres invitations. Sans doute Victorine en conçut-elle quelque dépit et elle l'accusera plus tard d'avoir introduit dans la littérature « une coupable anarchie » et, girouette en politique, d'avoir été « le mauvais génie de tous les gouvernements, qui a vendu son ombre par amour des gros sous ».

M^{me} de Chastenay accueillit avec joie la fin d'un règne qui avait saigné la France à blanc pour la gloire et l'ambition d'un homme. Orléaniste depuis sa jeunesse, elle est pourtant heureuse du retour des Bourbons et de la monarchie. Ses *Mémoires*, à la date du 25 août 1815, jour de la Saint-Louis, s'achèvent sur ces mots : « Ah ! si jamais fut vérifié le mot adressé par M. Bailly au roi Louis XVI, ce fut dans l'événement tant de fois béni de ce retour : « Henri IV avait conquis son peuple, ce jour-là le peuple avait reconquis son roi ». »

Les *Mémoires* de M^{me} de Chastenay furent publiés en 1896 par Alphonse Roserot, beau-fils de Gustave Lapérouse, ancien sous-préfet de Langres, lui-même fils d'Alexandre Lapérouse, exécuteur testamentaire de Victorine. Parmi les mémorialistes de son temps, M^{me} de Chastenay est l'un des plus ingénus mais aussi des plus sincères. Du dix-huitième siècle, elle a l'urbanité, la modération dans le propos, la politesse dans l'écriture. Elle est aussi un lucide observateur des événements et apporte un témoignage non négligeable sur les effets de la Révolution en province, en Normandie et en Bourgogne. Elle sait l'art du portrait, du trait qui fixe un caractère et une personnalité, la manière légère et pittoresque de rendre l'atmosphère d'une soirée aux Tuileries ou à la Malmaison.

Elle ne réalisa pas la prophétie de Bernardin de Saint-Pierre, qui avait vu en elle un futur grand écrivain. Après 1832, après la publication de *De l'Asie*, elle rentre dans l'ombre et, de plus en plus souvent, vit en province, à Châtillon ou à Essarois, et ne fait plus

que de brefs séjours dans la capitale. Elle se consacra à l'entretien et à l'amélioration des propriétés familiales et aux bonnes œuvres, laissant dans la région le souvenir de son inépuisable charité. C'est au point qu'elle se vit peu à peu oubliée et que certaines notices biographiques la disent décédée en 1815, peu après le retour des Bourbons. C'est qu'elle eut des malheurs, et que les quarante dernières années de sa vie ne lui ménagèrent pas les difficultés. Elle perdit son père en 1830, sa mère en 1831, son frère en 1834, demeurant ainsi la dernière de sa famille. Pis encore, elle commença à perdre la vue à partir de 1834. La musique, la lecture, l'écriture lui furent bientôt interdites. Elle continua pourtant à noircir des centaines de pages, souvent illisibles, quand elles ne sont pas recopiées vaille que vaille par un ami. En 1839, elle se décida à subir la pénible opération de la cataracte, qui lui valut de vivre quelques mois dans une obscurité absolue, mais lui permit de recouvrer l'usage d'un œil. Deux ans plus tard, elle songea à une seconde opération, mais les médecins la lui déconseillèrent, un échec risquant d'affecter l'œil déjà traité et il lui fallut se résigner à vivre dans un clair-obscur qui dura jusqu'à sa fin.

En dépit de ces difficultés, elle poursuivit la rédaction de la seconde partie de ses mémoires, demeurée inédite, et d'un journal où elle suit jour par jour les événements politiques. Vieillissante, elle a perdu les illusions libérales de sa jeunesse, redoute maintenant la montée des socialismes. Elle a vu s'effondrer la dynastie des Bourbons, puis le règne de Louis-Philippe. La révolution de 1848 la remplit d'effroi : elle y voit l'amorce d'une désastreuse anarchie, encouragée par des hommes ambitieux dont elle dénonce la trahison ou l'arrivisme. Lamartine qui avait salué en vers le sacre de Charles X, lui semble devenu un dangereux démagogue. En 1843, elle s'indigne du discours où le poète annonce bruyamment son virage à gauche et son passage à l'opposition : « Le mal que produira ce discours n'est pas dans ce qui a été dit, mais en cela qu'il a été dit, en cela que M. de Lamartine, le grand poète, le grand homme du siècle, l'honnête homme par excellence, s'est vu forcé de déclarer que le patriotisme et les lumières n'étaient que dans l'opposition ; que l'empire et la restauration n'avaient croulé que faute d'y prendre leurs conseils, et que le régime actuel allait avoir le même sort. / Émule de M. de Lamennais, M. de Lamartine nous montre une démocratie *croissante* comme l'arrêt du destin, comme le programme, comme le devoir de la révolution de Juillet. Il nous montre, non comme une menace, mais comme belle, une révolution terrible, où toute aristocratie doit être anéantie, où tous les intérêts, où toutes les jouissances de la vie sont étouffés. Mais alors, je le demande, où serait la liberté ? Car la société n'a d'autres fins que la conservation des intérêts privés de ceux qui la composent —

l'intérêt général, c'est cette conservation. (...) M. de Lamartine n'a pas songé à quel point il avait fait l'apologie du terrorisme. »

L'avenir selon Lamartine, c'est à ses yeux l'avènement d'une utopie totalitaire qui épouvante celle qui a vécu la grande Révolution et ses débordements sanglants. Hugo, qui lui aussi se mêle de politique, n'est pas mieux traité. Ses œuvres, son théâtre surtout, ont corrompu une jeunesse exaltée. Elle note, le 22 octobre 1849 : « M. Victor Hugo aspire ouvertement à la survivance de M. Ledru-Rollin. Il ne l'obtiendra pas, car il n'est qu'un acteur qui parle sur des planches. On l'honore du titre de poète. On a tort, il n'a point de verve. On a prétendu que Napoléon aurait fait de Corneille un ministre. Je crois qu'il eût été surpris de voir combien l'élévation du génie, à l'appel de l'imagination, est de l'élévation d'âme, ou de pensée, qui doit planer au-dessus de la sphère d'action. (...) Je n'approche d'aucune manière Corneille de M. Victor Hugo. Le théâtre de M. Victor Hugo est, d'un bout à l'autre, détestable. Les mœurs, les goûts, les sentiments, la versification même, tout y est perverti, corrompu, faux enfin, et ainsi odieux. Il a tout abaissé ; il n'est aujourd'hui qu'un courtisan de la Montagne. »

On ne s'étonnera donc pas de la voir saluer comme un bienfait l'arrivée de Louis-Napoléon Bonaparte à une présidence qui n'était pour lui qu'un marchepied vers l'empire. Le 11 décembre 1848, elle dit à propos de l'élection présidentielle au suffrage universel : « On veut Napoléon, parce que ce nom a été grand pour la France, et que la France a été grande avec celui qui le portait. Le nom de Napoléon était sur les chapeaux. On a même entendu crier vive l'empereur. Les campagnes ne veulent point de république. (...) Les campagnes n'ont point voté *contre* le général Cavaignac, elles ont voté *pour* Napoléon et l'empire. » Elle le voit comme un rempart contre la montée d'une gauche niveleuse dont elle dit en mai 1850 : « Je considère les meneurs socialistes comme des traîtres à leur pays. » Le 8 décembre 1851, elle écrit : « Que d'événements en si peu de jours ! Mais ne craignons point de le dire, l'ordre social entier était bloqué par le socialisme et la plus désastreuse anarchie. Le complot existait. » Elle vivra pourtant assez longtemps pour prévoir que l'empire à son tour ne répondrait pas à ses vœux. Du fond de sa province, elle suit avec anxiété les péripéties de la guerre de Crimée, où l'Angleterre, l'ennemie héréditaire qu'elle déteste, lui paraît avoir entraîné la France. Elle lui consacrera les dernières lignes de son journal, le 30 novembre 1854 : « On ne peut comprendre une guerre sans but et sans objet. La mer Noire détruit nos vaisseaux. Chaque jour, il faut y envoyer des milliers d'hommes. »

Victorine de Chastenay, qui avait eu son heure de gloire dans les salons du Directoire, du Consulat, de l'Empire et de la Restauration, s'éteignit, oubliée, à Châtillon, le 9 mai 1855. Elle avait depuis longtemps renoncé à ses rêves de réussite sociale et littéraire, se bornant à faire la charité autour d'elle et heureuse d'être pour les paysans la bonne dame d'Essarois. C'est pourquoi elle souhaitait que l'on grava seulement sur sa tombe : *Transiit bene faciendo* — elle a passé en faisant le bien.

Baudelaire et l'Académie française

Communication de M. Jean-Baptiste Baronian
à la séance mensuelle du 10 juin 2006

En 1861, Charles Baudelaire a quarante ans et il a déjà publié neuf ouvrages. Ce sont, dans l'ordre chronologique, *Salon de 1845* en 1845, *Salon de 1846* en 1846, la traduction d'*Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe en 1856, celle des *Nouvelles histoires extraordinaires* en 1857, *Les Fleurs du mal* la même année, la traduction d'*Aventures d'Arthur Gordon Pym* du même Edgar Allan Poe en 1858, *Théophile Gautier*, une petite plaquette précédée d'une lettre préface de Victor Hugo en 1859, *Les Paradis artificiels* en 1860 et, enfin, une autre petite plaquette, *Richard Wagner et Tannhäuser* à Paris en 1861.

À ces titres il convient d'ajouter les nombreuses contributions de Baudelaire à des revues et à des périodiques, tantôt des poèmes, tantôt des articles sur l'art, la littérature et la musique, notamment une étude sur *Madame Bovary* de Gustave Flaubert dans *L'Artiste* (1857) et *Salon de 1859* dans la *Revue française* (1859), un essai où il donne, entre autres, son curieux point de vue sur la photographie et qui figurera dans le volume *Curiosités esthétiques* en 1868, c'est-à-dire un an après sa mort. En outre, à partir du mois de juin 1861, il commence à fournir à la *Revue fantaisiste* des notices sur certains écrivains qu'il connaît bien ou qu'il aime. Et qu'il parle de Victor Hugo, de Marceline Desbordes-Valmore, de Pétrus Borel, de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle ou encore de Théodore de Banville, il propose chaque fois des commentaires des plus personnels et des plus pertinents. Il tient par exemple Théodore de Banville pour « un original de la nature la plus courageuse ». « En pleine atmosphère satanique ou romantique, relève-t-il, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait classique. Je veux

que ce mot soit entendu ici dans le sens le plus noble, dans le sens vraiment historique. »

Grâce à toutes ces œuvres, Baudelaire se considère comme un écrivain qui a plutôt bien mené sa carrière et dont la réputation, pense-t-il, la réputation en tant que *littérateur*, est loin d'être mauvaise. Du reste, depuis les remous engendrés par la publication des *Fleurs du mal*, des gens le saluent, d'autres lui font la cour, et d'autres encore l'envient, le jalourent et le fustigent — signe intemporel et universel d'une certaine réussite. Par contraste, il n'est pas du tout en bonne santé et son « honorabilité » financière, pour reprendre son expression, est désastreuse, quoiqu'il bénéficie depuis 1844 d'une mensualité, après que la fortune lui venant de son père a été confiée à un conseil de famille présidé par le notaire Narcisse Désiré Ancelle — un homme intègre et scrupuleux qui, dans ses devoirs envers Baudelaire, ne sera jamais pris en défaut.

Non, en 1861, la réputation — la situation littéraire — de Baudelaire n'est pas mauvaise, et elle l'est d'autant moins que plusieurs écrivains de renom, Victor Hugo et Théophile Gautier à leur tête, reconnaissent la qualité de sa poésie et la grande justesse de ses divers textes critiques. Surtout, Baudelaire mobilise autour de ses *Fleurs du mal* des auteurs plus jeunes que lui, comme Auguste Villiers de l'Isle-Adam (né en 1838), le romancier Léon Cladel (né en 1835) ou le poète et comédien Albert Glatigny, qui a fait paraître en 1857, à l'âge de dix-huit ans, *Les Vierges folles*, un remarquable recueil dont les vers ne sont pas sans rappeler, par anticipation, ceux de Paul Verlaine. Ou encore Catulle Mendès (né, lui, en 1841), le jeune et bouillant fondateur, en 1860, de la *Revue fantaisiste*, un des défenseurs les plus acharnés de Richard Wagner et du wagnérisme.

Dans ces conditions, Baudelaire se demande s'il ne devrait pas poser sa candidature à l'Académie française, le seul honneur, croit-il, qu'un « vrai homme de lettres puisse solliciter sans rougir », ainsi qu'il l'écrit à sa mère dans une lettre datée du 25 juillet. Lorsqu'il soulève la question dans son entourage, ses amis sont pour la plupart embarrassés et ne savent pas trop s'il est sérieux ou s'il ne cherche pas, une fois de plus, à faire de la provocation.

Encore qu'ils aient appris de longue date à connaître ses constantes et multiples sautes d'humeur, au gré de ses caprices, le poète vomissant un jour la sinistre morale bourgeoise et la rigidité des pouvoirs publics, un autre défendant les traditions ancestrales et l'ordre ; un jour proférant des litanies d'anathèmes, un autre se révélant beaucoup plus catholique que le pape ; un jour glorifiant la femme

et l'idéal féminin, un autre vouant toutes les créatures féminines aux gémonies.

Les plus perspicaces, en revanche, ne sont guère surpris, Baudelaire leur étant toujours apparu comme un écrivain classique, un amoureux du classicisme, même quand il est allé jusqu'à bousculer les bonnes vieilles règles habituelles de la versification et quand il écrit des poèmes en prose, un peu comme s'il déplaçait le lyrisme, le lyrisme pur, d'une forme littéraire vers une autre.

Et puis un dandy, puisque Baudelaire se réclame depuis ses vingt ans du dandysme, un dandy n'est-il pas par définition un classique et un conformiste ? Si ce n'est, carrément, un réactionnaire ?

Quoi qu'il en soit, le 11 décembre, Baudelaire écrit une lettre au secrétaire perpétuel de l'Académie française, le critique, historien et professeur Abel Villemain, tenu par certains pour l'homme le plus spirituel de l'Académie et de France, mais « critique sans *critérium* » selon Barbey d'Aurevilly dans ses *Quarante médailles de l'Académie* (1864), un « esprit mesquin », une « médiocrité cultivée » qui « cueille dans les livres qu'il lit des expressions et des images dont il est incapable et qui les réduit en une espèce de poudre étincelante », un individu qui a fait de l'Académie son Académie, à la fois sa « coquille », son « canonicat » et son « fromage de Hollande », une « momie » en somme que « l'histoire littéraire (...) jugera comme il le mérite, c'est-à-dire indigne d'être lu ».

Voici les passages significatifs de cette lettre :

J'ai l'honneur de vous instruire que je désire être inscrit parmi les candidats qui se présentent pour l'un des deux fauteuils vacants à l'Académie française [ceux d'Eugène Scribe et de Lacordaire décédés le premier en février, le second en novembre 1861], et je vous prie de vouloir faire part à vos collègues de mes intentions à cet égard.

Il est possible qu'à des yeux trop indulgents, je puisse montrer quelques titres : permettez-moi de vous rappeler *un livre de poésie* qui a fait plus de bruit qu'il ne voulait ; une traduction qui a popularisé en France un grand poète inconnu, *une étude* sévère et minutieuse sur les jouissances et les dangers contenus dans les *Excitants* ; enfin un grand nombre de *brochures et articles* sur les principaux artistes et les hommes de lettres de mon temps.

(...)

Pour dire toute la vérité, la principale considération qui me pousse à solliciter déjà vos suffrages est que, si je me déterminais à ne les solliciter que quand *je m'en sentirai digne*, je ne les solliciterais jamais. Je me suis dit qu'après tout il valait peut-être mieux commencer tout de suite ; si mon nom est connu de quelques-uns parmi vous, peut-être que mon audace sera-t-elle prise en bonne

part, et quelques voix, miraculeusement obtenues, seront considérées par moi comme un généreux encouragement et un ordre de mieux faire.

À peine cette lettre est-elle envoyée à Abel Villemain que Baudelaire entame, comme le veut l'usage, sa campagne académique et incite ses plus proches amis et ses relations, en particulier Gustave Flaubert et Charles Asselineau (qui sera le premier biographe du poète, en 1869), à plaider sa cause partout où ils le peuvent.

Au sein de l'Académie, se retrouvent, il va sans dire, les personnalités les plus diverses. À côté de cette « momie » d'Abel Villemain, qui reçoit du reste Baudelaire avec une extrême hauteur, il y a ainsi Désiré Nisard, un bonapartiste et un humaniste comme on l'était au XVI^e siècle ; Charles de Montalembert, « un écrivain lourd, incorrect et terreux », toujours d'après Barbey d'Aurevilly dont je me plais à citer ici les jugements partiels et le plus souvent perfides ; le professeur de la Sorbonne Saint-Marc de Girardin, un « gros homme à l'esprit gringalet » ; M^{gr} Félix Dupanloup, un « phraseur » d'une « médiocrité violente », « la mouche du coche de l'Église » ; Jules Sandeau qui a été, comme chacun le sait, l'amant de George Sand (Barbey d'Aurevilly, plus subtil, dit qu'il a échangé « son sexe contre celui de madame Sand » et qu'en tant que romancier il est « un petit conteur de contrebande ») ; Philippe Paul de Ségur, une sorte de « Xénophon pathétique » ; Ernest Legouvé, « un abondant » dont on connaît encore de nos jours la pièce *Adrienne Lecouvreur* écrite en collaboration avec Eugène Scribe, mais grâce essentiellement à l'excellent opéra veriste de Francisco Cilea ; François Ponsard, « proclamé le poète du bon sens, parce qu'il était le poète de la vulgarité, ces deux choses qu'en France nous confondons toujours » ; Émile Augier, qui a à peine un an de plus que Baudelaire, un « esprit morose », le « fruit le plus sec de la poésie contemporaine », ne parlant pas le français, mais le parisien, « ce parisien que l'on parle dans les salons meublés en acajou » ; ou encore Jean Viennet, le type même de « l'homme-Académie » aux dires, encore et toujours, de Barbey d'Aurevilly, Jean Viennet, auteur entre autres de fables en 1855, mais pas « comme La Fontaine, à la lecture desquelles on rit à l'Académie de ce rire sans dents qu'on y a, parce qu'il coud à la queue de ses fables, d'une main qui ne manque pas de frénésie, des malices orléanistes »...

Lorsque Baudelaire va le voir, Jean Viennet ne manque pas de lui faire la leçon en ces termes : « Il n'y a que cinq genres, monsieur, la tragédie, la comédie, la poésie épique, la satire... et la poésie fugitive qui comprend la fable *où j'excelle !* »

Mais, à cette époque dont je parle, l'Académie française rassemble aussi des noms que la postérité a retenus et qui occupent toujours une place en vue dans l'histoire des idées et des lettres. C'est le cas de Louis Adolphe Thiers, bien que Barbey d'Aurevilly voie en lui un « littérateur nul, malgré ses quarante volumes », un « critique d'art nul » et une « âme nulle ; » c'est le cas de Victor Cousin, une « marionnette effrénée, aux grands gestes télégraphiques, à la parole emphatique et vibrante, qui met tout sens dessus dessous à l'Académie » ; et c'est le cas, surtout, d'Alphonse de Lamartine, de Prosper Mérimée, de Sainte-Beuve et d'Alfred de Vigny, « un de ces poètes pour lesquels, dit Barbey d'Aurevilly pour une fois enthousiaste, on donnerait toutes les Académies de la terre »...

C'est précisément la visite effectuée chez ce dernier qui impressionne le plus Baudelaire. En 1861, Vigny a soixante-quatre ans et toutes les œuvres qui ont établi sa gloire littéraire ont déjà été publiées depuis de nombreuses années : *Poèmes antiques et modernes*, *Cinq-Mars*, *Chatterton*, *Stello*, *Servitude et grandeur militaires* ou *Les Destinées*, un recueil contenant quelques-uns de ses poèmes les plus célèbres. Quoiqu'il soit fort souffrant, Vigny s'entretient à son domicile avec Baudelaire durant trois heures et le laisse comme étourdi et admiratif, ainsi qu'en témoigne une lettre datée du 22 décembre et dont le dernier paragraphe est fort explicite :

Monsieur, je vous remercie de nouveau pour la manière charmante dont vous m'avez accueilli. Quelque grande que fût l'idée que je m'étais faite de vous, je ne m'y attendais pas. Vous êtes une preuve nouvelle qu'un vaste talent implique toujours une grande bonté et une exquise indulgence.

Pour sa part, le 27 janvier 1862, Vigny adresse à Baudelaire ce courrier :

Depuis le 30 décembre, Monsieur, j'ai été très souffrant encore et presque toujours au lit. Là je vous ai lu et relu et j'ai besoin de vous dire combien de ces fleurs du mal sont pour moi des fleurs du Bien et me charment. Combien aussi, je vous trouve injuste envers ce bouquet si délicieusement parfumé de printannières [sic] odeurs, pour lui avoir imposé ce titre indigne de lui et combien je vous en veux de l'avoir empoisonné quelquefois par je ne sais quelles émanations du cimetière de Hamlet.

Si votre santé vous permet de venir voir comment je m'y prends pour cacher les blessures de la mienne, venez mercredi (29) à 4 heures après-midi, vous saurez, vous lirez, vous toucherez comment je vous ai lu, mais ce que vous ne saurez pas, c'est avec quel plaisir je lis à d'autres, à des Poètes, les véritables beautés de vos vers, encore trop peu appréciés et trop légèrement jugés.

Mais qui sont ces autres ?

Sûrement pas Alphonse de Lamartine. Lorsqu'il reçoit la visite de Baudelaire, il l'accueille avec courtoisie, mais le dissuade aussitôt de se présenter à l'Académie française. Les deux hommes, il est vrai, le glorieux aîné qui aime cultiver une poésie solennelle et son cadet qui a horreur, lui, de toute solennité en poésie, les deux hommes, dis-je, n'ont pas grand-chose en commun.

Sûrement pas non plus Prosper Mérimée. En 1857, il avait lu *Les Fleurs du mal* (Baudelaire lui en avait fait parvenir un exemplaire dédicacé) et il n'avait guère apprécié le recueil — « un livre très médiocre, allait-il écrire à M^{me} de La Rochejaquelein, nullement dangereux, où il y a quelques étincelles de poésie, comme il peut y en avoir dans un pauvre garçon qui ne connaît pas la vie et qui en est las parce qu'une grisette l'a trompé ». Et il devait ajouter : « Je ne connais pas l'auteur, mais je parierais qu'il est niais et honnête. (...) » Il est toutefois bon de préciser que Prosper Mérimée — le sénateur et inspecteur général des monuments historiques Prosper Mérimée — sera très régulièrement passé à côté des chefs-d'œuvre de la littérature de son temps, que ce soit *Les Misérables* et *Salammbô* en 1862, *Dominique* en 1863, *Le Petit Chose* en 1868 ou *L'Éducation sentimentale* l'année suivante.

Et si un de ces autres qu'évoque Vigny dans sa lettre était Sainte-Beuve ?

Ce qui ne fait aucun doute, c'est que Sainte-Beuve — Sainte-Bévue pour Alfred et Musset ou encore Sainte-Bave pour Victor Hugo — s'est toujours incliné devant l'auteur de *Chatterton* et qu'il a toujours loué ses « hautes qualités », « son élévation naturelle d'essor, son élégance inévitable d'expression, ce culte de l'art qu'il porte en chacune de ses conceptions, qu'il garde jusque dans les moindres détails de ses pensées » (*Réception de M. Alfred de Vigny à l'Académie française*). Et puis Sainte-Beuve, il ne faut jamais l'oublier, est lui-même un poète, un excellent poète, et ses volumes, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, d'abord publié sous l'anonymat en 1829, à l'âge de vingt-cinq ans, et *Pensées d'août* (1837) sont des livres que Baudelaire a fortement admirés dans sa jeunesse. Au demeurant, Sainte-Beuve reste une des principales sources d'inspiration de Baudelaire, ainsi que Robert Vivier l'a fort bien montré, nombreux exemples de vers à l'appui, dans son importante étude *L'Originalité de Baudelaire* éditée par notre Académie en 1926.

Sainte-Beuve n'a toutefois pas attendu les appréciations positives d'Alfred de Vigny concernant *Les Fleurs du mal* pour connaître non

seulement ce recueil, mais aussi les autres ouvrages de Baudelaire. En réalité, il les a sinon tous lus, du moins tous parcourus de près, Baudelaire les lui ayant tous adressés depuis 1845, y compris les trois traductions d'Edgar Allan Poe, et ayant chaque fois demandé son soutien, tantôt pour obtenir un article, tantôt pour qu'il les recommande à d'autres critiques influents comme Philarète Chasles ou Julien Turgan, le rédacteur en chef du *Moniteur universel*, si ce n'est à des éditeurs à la recherche de manuscrits. En plus, il correspond avec lui depuis une bonne dizaine d'années. Pourtant, dans son chef, les lettres qu'il envoie à Baudelaire sont en général polies, prudentes et réservées et contiennent des phrases telles que « J'ai renoncé à toute action ou intervention autre que ce qui concerne directement mon travail » ou « Je ferai (...) quelque chose d'assez court... Vous m'accorderez bien un peu de temps pour cet article, car j'ai d'autres choses à faire auparavant ».

N'empêche ! Débordé ou non, Sainte-Beuve n'a jamais consacré un seul de ses innombrables papiers à un livre de Baudelaire, alors que dans ses lettres il en dit le plus grand bien. Or voilà qu'en janvier 1862 il parle dans *Le Constitutionnel* des prochaines élections à l'Académie française où, depuis 1844, il occupe, lui, le fauteuil de Casimir Delavigne.

Curieusement, tout son texte tourne autour de la candidature de Baudelaire. Il y est fait état en particulier de « *la folie Baudelaire* », un être, écrit Sainte-Beuve, qui s'est bâti « à l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable et par-delà les confins du romantisme connu », un « kiosque bizarre, fort orné, fort tourmenté, mais coquet et mystérieux, où on lit de l'Edgar Poe, où l'on récite des sonnets exquis, où l'on s'enivre avec du haschich pour en raisonner après, où l'on prend de l'opium et mille drogues abominables dans des tasses d'une porcelaine achevée ». Et de se demander si ces « ragoûts et ces raffinements » pourraient constituer des « titres » pour une éventuelle élection... Sur quoi, il conclut sur un ton plus amène : « Ce qui est certain, c'est que M. Baudelaire gagne à être vu, que là où l'on s'attendait à voir entrer un homme étrange, excentrique, on se trouve en présence d'un candidat poli, respectueux, exemplaire, d'un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes. »

Mis au courant de la candidature de Baudelaire, la plupart des organes de presse s'en donnent à cœur joie, souvent pour des raisons étrangères à la littérature. La *Revue anecdotique* insinue ainsi que le postulant « jette des sorts dans les compagnies où il fréquente et fait périr les revues où il passe ». *Le Figaro* traite Baudelaire de poète « nerveux » et juge que ses truculences de langage sentent d'une lieue l'abattoir, avant de signaler qu'il

convient de lire *Les Fleurs du mal* d'une main et se boucher le nez de l'autre.

Le Tintamarre, en ce qui le concerne, annonce que Baudelaire a participé à la loterie « humoristique » organisée par le directeur de la rédaction et qu'il a gagné le gros lot : un laissez-passer pour l'Académie française.

Quant à *La Chronique parisienne*, elle se demande dans quelle section académique il faudrait ranger Baudelaire puisqu'il est question de créer des classes, sur le modèle de l'Institut et selon les aptitudes réelles de chaque membre. Ni à la section de grammaire, ni à la section de roman, ni à la section d'éloquence, ni à la section de théâtre... Peut-être, tout simplement, à la section des cadavres. Et, dans *Le Boulevard*, on prétend que le « farouche » Baudelaire se nourrit de karrick à l'indienne et boit des vins pimentés dans un crâne de tigresse. Ce qui, sous la Coupole, endroit réputé respectable, serait, estime-t-on, une pose incongrue.

Baudelaire est désemparé. Le 24 janvier, il écrit à Sainte-Beuve et le remercie d'avoir été le seul à s'être ouvertement dressé contre toutes les incroyables rumeurs courant sur son compte.

(...)

Quelques mots, mon cher ami, pour vous peindre le genre particulier de plaisir que vous m'avez procuré : – J'étais très blessé (mais je n'en disais rien) de m'entendre depuis plusieurs années traiter de loup-garou, d'homme impossible et rébarbatif. Une fois, dans un journal méchant, j'avais lu quelques lignes sur ma répulsive laideur, bien faite pour éloigner toute sympathie (c'était dur pour un homme qui a tant aimé le parfum de la femme). Un jour une femme me dit : « C'est singulier, vous êtes fort convenable ; je croyais que vous étiez toujours ivre et que vous sentiez mauvais. » Elle parlait d'après la légende.

(...)

Je crois de bonne politique d'opter pour le fauteuil Lacordaire. Là, il n'y a pas de littérateurs. C'était primitivement mon dessein, et si je ne l'ai pas fait, c'était pour ne pas vous désobéir, et pour ne pas paraître trop excentrique. Si vous croyez mon idée bonne, j'écrirai avant mercredi prochain une lettre à M. Villemain, où je dirai brièvement qu'il me semble que l'option d'un candidat ne doit pas être seulement dirigée par le désir du succès, mais aussi doit être un hommage sympathique à la mémoire du défunt. Aussi bien Lacordaire est un prêtre romantique, et je l'aime.

Cette lettre à Villemain, Baudelaire la rédige effectivement quelques jours plus tard, mais c'est pour l'informer qu'il retire sa candidature — une décision qu'il a prise après avoir écouté les conseils autorisés de Sainte-Beuve, son « cher ami ».

Tant et si bien que, le 20 février 1862, la vénérable Académie choisit pour succéder à Lacordaire le prince Albert de Broglie, un collaborateur assidu de la vénérable *Revue des deux mondes*. Barbey d'Aurevilly ne l'épargne pas, lui non plus, dans ses redoutables et si réjouissants *Quarante médaillons de l'Académie* : « Il fait, en histoire, des pensums avec plaisir, et le lecteur seul est puni. »

**Prix de l'Académie
en 2005**

Les lauréats

Prix Auguste Michot

Biennal. Destiné à un auteur belge d'une œuvre littéraire, en prose ou en vers, consacrée à célébrer les beautés de la terre de Flandre. Le jury était composé de Roland Beyen, Philippe Jones et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Francis Dannemark pour son anthologie *Ici on parle français et flamand : Une fameuse collection de poèmes belges* (Le Castor Astral, coll. « Escales du nord »).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Ce n'est pas le poète, le romancier Dannemark que ce prix vient couronner. L'un et l'autre le mériteraient bien, au demeurant. Dannemark est aussi éditeur, au Castor Astral, dont il anime l'antenne belge, « Escale du Nord », avec un succès évident. Il s'y fait aussi le champion de l'édition des auteurs de langue néerlandaise, donc aussi flamands, qu'il publie dans des traductions de grande qualité. Avec le livre *Ici on parle français et flamand*, il s'est voulu anthologiste, en se lançant un défi qui correspond parfaitement à la ligne voulue par le créateur de ce prix. Alternant écrivains francophones et néerlandophones de Belgique, en un choix aussi original qu'averti et raffiné, il fait ressortir de singulières convergences. Les deux ensembles d'écrivains sont très représentatifs de leur communauté, ils ne sont nullement sollicités, et cependant un ton, une sensibilité, un goût communs en ressortent, semblant indiquer que l'on puisse parler d'une poésie belge, espace partagé que la différence de langues n'empêcherait pas de se constituer.

Prix Eugène Schmits

Triennal. Destiné à l'auteur d'une œuvre poétique ou non, de portée morale indéniable. Le jury était composé de Daniel Droixhe, François Emmanuel et Claire Lejeune.

La lauréate :

Lydia Flem pour son ouvrage *Panique* (Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Psychanalyste, Lydia Flem transcende sa discipline par l'écriture d'ouvrages qui, pour être d'une grande rigueur de pensée, laissent leur place à l'intuition poétique et littéraire. Cela s'est senti dès ses premiers livres, consacrés à Freud, qu'elle abordait sous l'angle de son humanité, au point d'écrire un *Homme Freud*, tout simplement. Son admirable *Casanova ou l'Exercice du bonheur* a été traduit jusqu'aux États-Unis et en Chine. Plus récemment, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* a eu un retentissement international qui ne fait que se confirmer : le livre, tout récemment paru aux Pays-Bas, est sur le point de sortir en Pologne et en Argentine. Dans *Panique*, elle s'attaque à ces brusques accès d'effroi que la vie moderne provoque : un ascenseur, un avion peuvent plonger dans un malaise profond, à « une dépossession de soi », comme dit Lydia Flem. Un récit simple, jalonné par le temps qui se dévide. Une tentative de restituer la peur la plus quotidienne, banale, et pourtant insurmontable : cet exercice, comme la vocation du prix Schmits le recommande, a une réelle portée morale.

Prix Bouvier-Parvillez

Quadriennal. Destiné à un écrivain belge de langue française pour une longue activité littéraire. Le jury était composé de Willy Bal, Jacques Crickillon et Marc Wilmet.

Le lauréat :

Émile Kesteman pour son activité incessante dans le domaine littéraire.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Une longue activité littéraire : c'est ce qui est attendu d'un lauréat de ce prix. En Émile Kesteman, les jurés n'ont pas seulement voulu saluer son œuvre de poète et de critique, mais son inlassable engagement au service des lettres. Il est non seulement un vice-président incroyablement dévoué au sein de l'Association des Écrivains Belges, où il apporte à la présidente France Bastia un appoint des plus précieux. Il est le conservateur du Musée Camille

Lemonnier, et à ce titre il sert admirablement la mémoire de cet immense écrivain injustement méconnu. Mais l'attention et le don de soi caractérisent Émile Kesteman dans tout ce qu'il entreprend. Une passion l'anime, qui devait sans doute être la sienne lorsqu'il était professeur : mieux faire connaître la littérature, en transmettre le savoir comme un talisman. Parce que jamais il n'a failli à cette tâche qui est celle de toute une vie, il a été distingué par les jurés de ce prix pour la deuxième fois.

Prix Franz De Wever

Annuel. Destiné à récompenser un auteur belge âgé de moins de quarante ans pour un recueil de nouvelles. Le jury était composé de François Emmanuel, Roger Foulon et Philippe Jones.

Le lauréat :

Stéphane Lambert pour son recueil *Comme de se dire d'un amour qu'il sera le dernier* (Labor, coll. « Grand Espace Nord »).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Son jeune âge n'empêche pas Stéphane Lambert d'être un personnage considérable de nos lettres. Il le doit en partie à son travail d'éditeur, qu'il a exercé à la tête du Grand Miroir, cette maison qu'il a créée et qu'il a élevée à un haut degré d'exigence et de reconnaissance internationale. Mais cela ne peut pas faire oublier qu'il est avant tout un écrivain au ton et au regard singuliers. Quelques livres nous ont déjà familiarisés avec une écriture froide, mais à la manière de la glace qui brûle. Il parle toujours d'amour, sans la moindre complaisance ni mièvrerie. Les sentiments qu'il évoque, il les traite avec une distance clinique qui ne l'empêche pas de montrer à quel point ils sont intenses. Comme dans les nouvelles qu'il réunit au sein du recueil aujourd'hui couronné, *Comme de se dire d'un amour qu'il sera le dernier*. Il s'y montre proche d'un de ses écrivains de prédilection, Marguerite Duras, qui l'a guidé dans la voie de l'analyse des cristallisations affectives. Les trois récits amoureux qui composent ce livre « jouent dangereusement avec l'obscurité et la lumière », réflexion de l'auteur que souligne le rapport présenté par le jury.

Prix Jean Kobs

Triennal. Destiné à un poète d'origine belge âgé de plus de quarante ans, pour un recueil de poèmes d'inspiration spiritualiste et, si possible, de forme classique. Le jury était composé d'André Goosse, Yves Namur et Jean Tordeur.

Le lauréat :

Philippe Lekeuche pour son recueil *L'Homme traversé* (Cadex, coll. « Marine »).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Depuis ses débuts, il y a une vingtaine d'année, Lekeuche pratique une poésie qui fait sa place au sacré. Il s'agit bien de cela : il le réinscrit dans notre culture qui l'a à maints égards évacué. Il ne fomente pas une rupture pour autant. Cet espace qu'il lui réserve n'est pas coupé du monde, car il ne s'en exclut pas. Il parvient au contraire à encre sa spiritualité dans sa chair même. Une prosodie très maîtrisée y contribue, d'un classicisme accompli, sans que sa langue ne paraisse d'aucune façon désuète. Son dernier recueil est, à cet égard, un accomplissement que ce prix a voulu souligner.

Prix George Garnir

Triennal. Destiné à un auteur belge de langue française pour un roman ou un recueil de contes évoquant les aspects et les mœurs des provinces wallonnes. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Roger Foulon et André Goosse.

Le lauréat :

Alain Bertrand pour son roman *En province* (Le Castor Astral, coll. « Escapes du nord »)

Extrait de l'argumentaire du jury :

La bonne vingtaine de textes qui constituent *En province* ont pour la plupart trait à l'Ardenne. Ils sont traités avec beaucoup d'humour, une certaine ironie, chaque page étant portée par un style agréable, sans aucune emphase. André Goosse, présentant récemment l'ouvrage à l'Association des Écrivains belges, en a reconnu les qualités en ces termes : « Il y a là de la sensibilité, de l'émotion contenue. Bertrand voit les gens avec sympathie, dépeint leurs travers sans les durcir, trouve l'élégance sans recherche. Pas de mots exceptionnels, de littérature inutile. » On trouve une description amusante des veaux, vaches, cochons ainsi que des propos savoureux sur le jambon d'Ardenne, les marchés, une bouchère appétissante, etc. Bref, des pages tout indiquées pour se voir décerner le prix Garnir.

Prix Henri Davignon

Quinquennal. Destiné à un auteur belge pour une œuvre d'inspiration religieuse. Le jury était composé de Jean-Baptiste Baronian, Paul Delsemme et Georges-Henri Dumont.

Le lauréat :

Benoît Beyer de Ryke pour son essai *Maître Eckhart* (Entrelacs, coll. «Sagesses éternelles »).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Après un noviciat dominicain à Erfurt, Eckhart reçut le titre de maître à Paris où il occupa une chaire de théologie à l'université de 1302 à 1303 et de 1311 à 1312. De formation aristotélicienne et thomiste, il fut un des penseurs les plus audacieux de son temps par sa doctrine très complexe de l'union de l'âme à Dieu. Dans son ouvrage *Maître Eckhart*, Benoît Beyer de Ryke analyse cette doctrine en soulignant que l'identification à Dieu est poussée très loin. Il rappelle que, selon le théologien, « Dieu s'est fait homme pour que l'homme soit fait Dieu ». Pour Benoît Beyer de Ryke, la mystique spéculative de Maître Eckhart rejoint certaines préoccupations spirituelles du vingt-et-unième siècle, en dehors de la vision institutionnelle de l'Église.

Prix Albert Counson

Quinquennal. Destiné à l'auteur belge d'un ouvrage en langue française ayant trait à la philologie romane, ce terme étant entendu dans le sens le plus large. Un auteur étranger peut être couronné si son essai s'intéresse spécialement à la Belgique. Le jury était composé de Danielle Bajomée, Roland Mortier et Raymond Trousson.

Le lauréat :

Jacques Marx pour *Le péché de la France. Surnaturel et politique au XIX^e siècle* (Espace de libertés).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Jacques Marx est professeur ordinaire à l'Université libre de Bruxelles. Il n'est pas étranger à notre Académie, puisqu'il y a publié en 1996 une importante biographie intellectuelle d'Émile Verhaeren. Vice-président de l'Institut d'étude d'histoire des religions et de la laïcité de son université de 1987 à 2002, il y a aussi dirigé la revue *Problèmes d'histoire du Christianisme*. C'est dans cette perspective que se situe son dernier ouvrage, *Le Péché de la France. Surnaturel et politique au XIX^e siècle*. Il y montre comment l'exécution de Louis XVI, le 21 janvier 1793, a nourri, tout au long du dix-neuvième siècle et même au vingtième, un discours persistant de la culpabilité et de la repentance dont les échos se retrouvent jusque dans la rhétorique du maréchal Pétain et de la révolution nationale. Il montre aussi comment la contre-révolution catholique a cherché à instrumentaliser certains épisodes surnaturels — en

particulier les apparitions de la Vierge et de la dévotion au Sacré-Cœur — en vue de légitimer un projet théocratique pour la France et la Restauration de la monarchie d'Ancien Régime. Les travaux de Jacques Marx font apparaître une préoccupation centrale, axée sur l'histoire des idées et des idéologies, plus généralement des systèmes de représentation, avec une accentuation particulière sur l'intégration des littératures dans leur contexte culturel global. Ces dernières années, il a consacré de nombreuses études à l'œuvre de Verhaeren ; à des questions d'histoire religieuse, mais aussi à des images et des espaces de représentation liés à la perception exotique de l'altérité culturelle.

Prix Georges Vaxelaire

Triennal destiné à l'auteur d'une œuvre théâtrale représentée en Belgique, au théâtre, ou diffusée par la radio ou la télévision. Le jury était composé de Jacques De Decker, Claudine Gothot-Mersch et Claire Lejeune.

La lauréate :

Stéphanie Blanchoud pour sa pièce *Dans tes bras*.

Extrait de l'argumentaire du jury :

Elle est à la fleur de l'âge, et elle a déjà déployé de multiples talents. Jeune comédienne issue du Conservatoire de Bruxelles, elle s'est avant tout, jusqu'à présent, distinguée dans la chanson, quoi qu'elle ait déjà incarné, en tant que comédienne, un ange dans la pièce d'Éric Emmanuel Schmitt *L'Hôtel des deux mondes*, dans la mise en scène de Jean-Claude Idée. Elle a été pressentie pour être le pendant de Julos Beaucarne dans le concert que la Communauté française organise à Flagey à l'occasion des fêtes de la Communauté française. Mais ce n'est pas en cet honneur qu'elle remporte cette année le prix Vaxelaire. C'est en tant qu'auteur dramatique. Elle a joué elle-même, avec Christian Labeau notamment, sa pièce *Dans tes bras*. Elle y montre de grandes qualités de construction de l'intrigue et des personnages, ainsi qu'une évidente maîtrise du dialogue. L'Académie aurait pu attendre d'autres ouvrages, peut-être plus maîtrisés encore, mais a tenu à souligner l'émergence d'un talent éclatant, qui ne pourra que se confirmer à l'avenir.

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 :

Michel Rosten pour son premier roman *L'Immortelle* (L'Âge d'Homme).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Journaliste-reporter à *La Libre Belgique*, Michel Rosten connaît en profondeur l'Europe de l'Est d'avant la chute du mur de Berlin, les pays communistes qu'il a parcourus à la recherche de leurs pulsions, de leurs égarements, de leurs étouffements. On pouvait craindre que son roman *L'Immortelle*, inspiré de cette expérience, soit, en quelque sorte, écrasé par ses connaissances et vire à l'essai romancé. Ce n'est pas le cas. L'intrigue peu banale, inspirée d'une célèbre partie d'échecs, s'y développe sans entrave, tout en se situant avec précision dans le contexte politique. Le style est d'une qualité irréprochable, sans fioritures mais très efficace dans les descriptions ; il ne cède pas au sentimentalisme mais rend avec émotion le caractère poignant du récit.

Prix Lucien Malpertuis

Biennal. Destiné en 2005 à un romancier ou à un nouvelliste. Le jury était composé de Pierre Mertens, Georges Thinès et Guy Vaes.

La lauréate :

Marianne Sluszny, pour son roman *Toi, Cécile Kovalsky* (La Différence).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Les préliminaires à l'écriture romanesque ne manquent pas chez cet auteur dont c'est le premier roman. Philosophe de formation, elle exerce son talent d'analyste littéraire par les moyens audiovisuels, puisqu'elle a réalisé, pour la RTBF, de remarquables monographies télévisuelles d'écrivains. Voici qu'elle se jette elle-même dans la mêlée. Avec un livre dont on sent qu'elle l'a mûri longtemps. *Toi, Cécile Kovalsky* est avant tout le portrait d'une mère, dont la fille décide de parler à l'heure où elle va devoir s'en arracher, au moment de son agonie. Il ne faudrait pas croire que l'on a affaire à un de ces nombreux livres qui confondent littérature et thérapie personnelle. La grande qualité du livre est de faire atteindre les thèmes divers qu'il traite — les conflits de l'art et de la vie familiale, à travers l'évocation d'un père grand virtuose, la judaïté, l'exercice d'un métier de communication aujourd'hui — en leur conférant une ampleur qui élargit leur signifiante. Le tout

agrémenté d'un humour féroce et tendre qui augmente la vibration humaine de l'ouvrage.

Prix Auguste Beernaert

Quadriennal. Destiné à un auteur belge ou naturalisé qui aura produit l'œuvre la plus remarquable sans distinction de genre ou de sujet. Le jury était composé de Jacques De Decker, Françoise Mallet-Joris et Roland Mortier.

Le lauréat :

Werner Lambersy pour *Coïmbra* (Bernard Dumerchez).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Depuis plus de trente ans, Werner Lambersy déploie une œuvre poétique qui est l'une des plus foisonnantes et des plus inventives de nos lettres, et de la francophonie. Dès ses premiers recueils, qui viennent très opportunément de reparaître au Taillis Pré, on relevait chez lui un art qui accompagne une expérience physique, voire charnelle, avant de s'accomplir. De livre en livre, et ils sont nombreux dans une œuvre dont la générosité égale l'exigence, il a continué, à la manière des poètes métaphysiques anglais, de traduire ses hantises par des torrents d'images. Ses références sont au demeurant des plus diverses, et ne se confinent pas à la tradition européenne. Les écritures orientales l'ont tout autant influencé, au point que certains de ses textes semblent issus de ces cultures, comme *Maître et Maisons de thé*, où il avait fait de la cérémonie du thé une métaphore générale de tout apprentissage de l'essentiel. Récemment, un choix remarquablement établi, paru chez Actes Sud sous le titre *L'éternité est un battement de cils*, a permis de faire une sorte de bilan de son entreprise, et en même temps de lui gagner de nouveaux lecteurs, qui n'avaient pas pu suivre son cheminement. Mais il n'était pas dit que Lambersy s'arrêterait après un si bel inventaire. Les recueils ont continué de sourdre, et en particulier ce splendide cycle poétique qu'est *Coïmbra* où il vient encore une fois de se surpasser. L'heure s'imposait donc de saluer comme il le mérite ce très grand poète.

Prix Verdickt-Rijdsams

Annuel. Destiné à un auteur belge dont l'ouvrage porte sur le dialogue entre les arts et les sciences. Le jury était composé de Claire Lejeune, Jacques De Decker et Roland Mortier.

Le lauréat :

Patrick Roegiers pour son roman *Le cousin de Fragonard* (Seuil).

Extrait de l'argumentaire du jury :

Il est de troublantes correspondances. Alors que vient de se créer le prix Verdickt-Rymans, qui veut couronner des œuvres qui favorisent le dialogue entre l'art et les sciences, paraît le nouveau roman de Patrick Roegiers, dont c'est précisément le propos. Les ouvrages précédents de l'auteur préparaient cette démarche, mais celui-ci, *Le cousin de Fragonard*, la poursuit et la renforce. Dans une langue qui n'appartient qu'à lui, où les richesses de la langue française sont fêtées avec une exubérance foisonnante, l'auteur s'attache surtout au chercheur, à l'anatomiste que la grande renommée de son cousin peintre a longtemps occulté. Il s'agit d'une personnalité insolite, et très attachante, dont l'auteur nous montre que la quête scientifique était irriguée par une véritable passion. Une passion bientôt exclusive, mais fondée sur un amour foudroyé à sa naissance même. L'art de Roegiers, que l'on connaissait par ses ouvrages précédents, notamment *Hémisphère Nord* et *La géométrie des sentiments*, avec lesquels ce livre-ci forme un triptyque, atteint ici un nouvel apogée.

Prix international Nessim Habif

Grand prix de la francophonie décerné à un écrivain dont les œuvres sont écrites en langue française. Le jury était composé de Marie-Claire Blais, Françoise Mallet-Joris, Pierre Mertens, Hubert Nyssen et Jean Tordeur.

Le lauréat :

Jorge Semprun (Espagne)

Extrait de l'argumentaire du jury :

« Jorge Semprun, qui a écrit la plupart de ses livres en français — et une langue magnifique — a cependant trouvé le temps de devenir durant quelques années Ministre de la Culture en Espagne, son pays d'origine — et ressuscité après quarante ans de franquisme... Or, exilé dès 1936, il va entrer dans la Résistance en 1942, sera déporté en 1943 à Buchenwald. Il attendra dix-sept ans avant d'écrire son premier livre *Le grand voyage*, comme s'il lui avait fallu tout ce temps pour retrouver sa voix aussi bien que sa voie. Il n'a pas, comme Robert Antelme, Jean Cayrol ou Primo Levi, travaillé dans l'urgence. Mais s'étant mis au travail, il ne s'est plus arrêté. *Le grand voyage* décrit moins l'intérieur du camp que l'aller-retour Compiègne-Buchenwald comme un paysage mental qui se découvre à nous par fragments et à coups de réminiscences. Un roman pour mieux déborder la vérité du simple témoignage. Une

sorte de « recherche du temps perdu » concentrationnaire. De livre en livre, de *Quel beau dimanche !* à *L'écriture ou la vie*, l'écrivain poursuit son introspection, on pourrait dire : son anamnèse. Entre-temps, l'enfer du Goulag aura été révélé au monde si bien que l'horreur semble ne pas pouvoir connaître de terme. Semprun, et quelques rares autres, ont promulgué la fictionnalisation d'un thème dont on aurait pu croire que seule la transcription de sa vérité littérale pourrait transmettre sa communication. La clandestinité, la rupture avec un parti communiste déchu et fourvoyé auront nourri d'autres ouvrages où l'autobiographie laisse s'engouffrer le bruit et la fureur de l'Histoire. Tout cela a édifié une œuvre poignante et souveraine » (Pierre Mertens).