

À la croisée de deux cultures

Études en mémoire de Tivadar Gorilovics (1933–2014)

Sous la direction de
Franciska Skutta et Gabriella Tegye

Studia Romanica
de Debrecen
Series Litteraria N° XXVII
Directrice de la publication : Gabriella Tegyey

À la croisée de deux cultures
Études en mémoire de Tivadar Gorilovics
(1933–2014)

Sous la direction de
Franciska Skutta et Gabriella Tegyey

Debrecen, 2016

Relecture des articles : Frédéric Airault, István Csúry, Sándor Kiss, Krisztina
Marádi, Andrea Nagy, Franciska Skutta, Anna Szabó, Gabriella Tegye

Maquette : József Varga

Mise en page : Gabriella Tegye

Ce numéro a bénéficié du soutien de
Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kara
TÁMOP-4.2.2.B-15/1/KONV-2015-0001

*A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2.B-15/1/KONV-2015-0001 számú projekt
támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap
társfinanszírozásával valósult meg.*

ISSN 1216-3260

ISBN 978-963-473-941-8

© les auteurs, DE Francia Tanszék

Felelős kiadó: Dr. Tegye Gabriella
Készült a Komáromi Nyomda és Kiadó Kft. nyomdájában
150 példányban
Terjedelme: 24,67 A/5 ív

Table des matières

Judit KARAFIÁTH : Avant-propos.....	7
Tivadar GORILOVICS – Curriculum Vitae.....	9
Notice bibliographique.....	13

I. Écritures de soi

Anna SZABÓ : Autour d'une œuvre, autour d'une amitié. Lettres de Claude Bloch à Tivadar Gorilovics.....	35
Béatrice DIDIER : George Sand diariste en temps de guerre.....	45
Pierre-Jean DUFIEF : Les Goncourt et la modernité.....	53
Jean-Claude POLET : <i>L'Épopée byzantine</i> et Gustave Schlumberger au fil du <i>Journal inédit</i> de Léon Bloy.....	63
Sándor KISS : <i>La Porte étroite</i> – niveaux et cohérence.....	73
Carme FIGUEROLA : Eugène Dabit ou la réécriture de soi.....	83
Sándor KÁLAI : Quand le policier de papier prend la plume. Georges Simenon : <i>Les Mémoires de Maigret</i>	89
Franciska SKUTTA : Deux Amélie de la littérature française : les héroïnes dans <i>René</i> et <i>Confidence africaine</i>	95
Éva MARTONYI : Franchir la porte entre soi-même et le monde – lecture parallèle des journaux de Sándor Márai et d'Henry Bauchau.....	105

II. Écritures du monde : Histoire / fiction

Henri MITTERAND : HISTOIRE / FICTION : <i>Les Onze</i> , de Pierre Michon.....	119
---	-----

Simone BERNARD-GRIFFITHS : Histoire et histoire(s) dans l'autobiographie d'Edgar Quinet. <i>Histoire de mes idées</i> (1858) : un témoignage d'enfant du siècle sur la geste napoléonienne vécue entre légende et histoire	137
Àngels SANTA : Histoire et roman : <i>Une Vie de Saint</i> de Roger Martin du Gard.....	155
Anne-Simone DUFIEF : Les Espaces de clôture dans <i>La Fille Elisa</i>	165
Pierre GLAUDES : L'« AMI DES BÊTES ». L'animal dans l'œuvre de Léon Bloy	177
Catherine FHIMA : Ce que l'affaire Dreyfus fait aux écrivains juifs français. Acte de naissance ou de (re)mariage ? (1900–1920)...	183
Gabriella KÖRÖMI : Écrire la Grande Guerre dans un roman policier : Didier Daeninckx et Sébastien Japrisot	193
Wolfgang ASHOLT : Dans l'engrenage d'un engagement : Jean-Richard Bloch et la guerre civile espagnole.....	201
Éva VÁMOS : Guerres et utopies dans l'œuvre de Jean-Richard Bloch	215

III. Écritures de l'autre : relations franco-hongroises

Olga PENKE : La réception hongroise de Voltaire à la lumière de quelques manuscrits récemment trouvés.....	225
Gabriella TEGYEY : Un Hongrois à Paris : les années parisiennes de János Batsányi	231
Alain QUELLA-VILLÉGER : Le dialogue franco-hongrois de deux romancières : Marcelle Tinayre et Cécile de Tormay.....	241
Ildikó LŐRINSZKY : Albert Gyergyai et la critique française de l'entre-deux-guerres : Benjamin Crémieux et Charles Du Bos.....	253
Ildikó SZILÁGYI : L'aventure des sonnets chez Guillevic : poétique, politique et traduction	259
Max ANDRÉOLI : Quelques problèmes de traduction poétique du hongrois au français	267

Avant-propos

Tivadar Gorilovics est l'un des derniers représentants d'une grande génération. Il nous a quittés en 2014. Par le présent recueil d'études, les rédacteurs et les contributeurs – amis, collègues, disciples – ont souhaité rendre hommage à l'historien de la littérature, au professeur et au médiateur entre les cultures française et hongroise qu'il était.

Tivadar Gorilovics a occupé une place exceptionnelle parmi ceux qui ont porté le patrimoine des lettres françaises en Hongrie. Pendant plusieurs décennies, à l'Université de Debrecen, ses cours sur la littérature française ont enchanté des générations d'étudiants. Les publications de son département et les conférences qu'il a organisées grâce à ses nombreuses relations internationales, témoignent de l'intensité de ses activités et de sa polyvalence. Le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises lui est tout particulièrement reconnaissant pour le rôle actif qu'il a joué dans la vie du Centre. En Hongrie, la philologie moderne doit beaucoup à Tivadar Gorilovics, toujours averti des courants dans le champ de la littérature contemporaine comme dans celui des études littéraires. Dans le même temps, il a tout mis en œuvre pour diffuser la culture française dans son pays comme pour faire connaître la littérature hongroise en France.

Les sujets des études réunies dans ce volume reflètent la grande diversité des intérêts scientifiques de Tivadar Gorilovics. Ses auteurs favoris et ses goûts personnels sont clairement mis en relief par la forte présence d'auteurs tels que Roger Martin du Gard, les Goncourt, Jean-Richard Bloch ou Léon Bloy. Les écrits ont été regroupés autour de trois axes, chacun étant lié au problème de l'écriture. Dans la première partie, intitulée *Écritures de soi*, figurent les articles portant sur des écrits à caractère autobiographique – mémoires, journaux intimes, lettres – d'écrivains des XIX^e et XX^e siècles, de Chateaubriand à Henry Bauchau. La deuxième partie est intitulée *Écritures du monde : Histoire / fiction*. Elle traite du référentiel, surtout dans les domaines guerrier et historique de la littérature : ici aussi, ce sont les œuvres des auteurs

de la même période – Quinet, les Goncourt, Roger Martin du Gard, Jean-Richard Bloch – qui sont présentées et analysées. Finalement, la troisième partie – *Écritures de l'autre : relations franco-hongroises* – regroupe des articles portant sur les relations franco-hongroises et sur les problèmes liés à la traduction. Ils nous rappellent l'activité de médiateur de Tivadar Gorilovics, qui a, entre autres, publié des éditions bilingues des poèmes de Gyula Illyés et d'Attila József : son collègue français, avec qui il a traduit les poèmes de ce dernier, nous parle ici des problèmes qu'ils ont rencontrés lors de leurs travaux de traduction. Des auteurs du XVIII^e siècle sont également abordés dans cette troisième partie : c'est le cas de Voltaire – il s'agit ici de la réception hongroise de son œuvre – et de János Batsányi, poète hongrois, grand admirateur des idées de la Révolution française.

Nous espérons que ce recueil d'études contribuera à garder la mémoire de Tivadar Gorilovics et sera à la hauteur des objectifs que se sont fixés les rédacteurs et les contributeurs qui ont travaillé à sa réalisation.

Judit KARAFIÁTH
ancienne directrice
du Centre Interuniversitaire
d'Études Françaises

TIVADAR GORILOVICS

Curriculum Vitae

19 août 1933 Né à Ruttka
26 novembre 2014 Décédé à Debrecen

Formation et cursus universitaire

1943 – 1951 Études secondaires et baccalauréat au lycée Corvin Mátyás de Budapest (Mátyásföld)

1951 – 1955 Études à l'Université Loránd-Eötvös de Budapest, diplômé de hongrois et de français

1955 – 1958 Enseigne au lycée de Hajdúszoboszló

1958 – 1963 Assistant au Département de Langue et de Littérature françaises à l'Université Lajos-Kossuth de Debrecen

1962 Doctorat universitaire (*Roger Martin du Gard et le roman à idées*)

1962 – 1964 Lecteur de hongrois à la Sorbonne

1963 – 1970 Maître-assistant au Département de Langue et de Littérature françaises à l'Université Lajos-Kossuth de Debrecen

1970 Soutenance de thèse à l'Académie des Sciences de Hongrie (*Les antécédents historiques et idéologiques du décadentisme fin de siècle dans la littérature française du XIX^e siècle*)

1970 – 1995 Maître de conférences

1970 – 1991 Directeur du Département de Français à l'Université Lajos-Kossuth de Debrecen

1975 – 1978 Vice-doyen de la Faculté des Lettres

1980 – 1983 Directeur de l'Institut des Langues et Littératures Occidentales

1983 – 1986	Vice-président de l'Université Lajos-Kossuth
1986 – 1989	Doyen de la Faculté des Lettres
1990 – 1992	Directeur de l'Institut d'Études Germaniques et Romanes
1993	Professeur invité à l'Université Stendhal – Grenoble III
1995	Habilitation sur travaux (Idées, genres et médiations, littérature et vie intellectuelle)
1995 – 2003	Professeur de littérature française moderne
1998 – 1999	Directeur du Collège István Hatvani de Debrecen
2003	Professeur émérite de l'Université de Debrecen

Autres activités et responsabilités

1979 – 2000	Membre de la Commission des Sciences de la Littérature à l'Académie des Sciences de Hongrie
1991 – 1992	Président de l'Alliance Française de Debrecen
1995 – 1997	Secrétaire scientifique de la Commission académique de Debrecen
1997 – 1999	Président de la Commission des Sciences sociales

Conseiller scientifique (1992–2003) pour la littérature hongroise du *Patrimoine littéraire européen* publié sous la direction de Jean-Claude POLET.

Membre correspondant de la Société d'Histoire littéraire de la France (1980–2014). Membre du Centre de recherches international sur Roger Martin du Gard (Université Sophia-Antipolis de Nice, 1982–2014), membre permanent du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de Clermont-Ferrand (Université Blaise-Pascal, 1983–2014), membre du Conseil d'Administration de l'Association Études Jean-Richard Bloch (Paris, 1993–2014).

Directeur, de 1978 à 1991, de *Studia Romanica*, publication annuelle du Département de Français, devenue *Studia Romanica de Debrecen* depuis 1991. Directeur de la seule série littéraire et des deux collections particulières depuis cette date.

Membre du Comité de rédaction de la *Revue d'Études Françaises* de Budapest (1997–2014).

Codirecteur, depuis sa fondation en 1997, avec le professeur Zoltán ABÁDI NAGY, de la collection *Orbis litterarum* des Éditions Universitaires de Debrecen, publiant en langue hongroise des études monographiques consacrées à la littérature mondiale.

Organisation de colloques

Germanisztikai-Romanisztikai szimpózium, Debrecen, 2–4 septembre 1980.
Colloque international « Couples de personnages », Debrecen, 24–26 mai 1989.
X^e Colloque International George Sand, avec Anna SZABÓ, en coopération avec Hofstra University (New York), Debrecen, 7–9 juillet 1992.

Hankiss János Tudományos Ülésszak [= Symposium János Hankiss], Debrecen, 17–18 septembre 1993.

„Magyar irodalom fordításokban (1920–1970)” [= « La littérature hongroise en traduction (1920–1970) »], II. Hankiss János Tudományos Ülésszak [= II^e Symposium János Hankiss], Debrecen, 16–18 octobre 1997.

„A mi francia költőnk, Guillevic” [« Notre poète français, Guillevic »], avec Judit KARAFIÁTH, en coopération avec le CIEF, Budapest, le 30 novembre 2007.

Associé à l'organisation scientifique de colloques internationaux

Espaces secrets/Lieux interdits, organisé par l'Université de Kingston (Londres) au Château de Herstmonceux (Angleterre) du 24 au 26 avril 1998.

Exils, organisé au Château de Herstmonceux, du 31 mai au 3 juin 2001 (coordinateur de la section sur *L'exil politique*).

Les couleurs en questions, organisé au Château de Herstmonceux, du 26 au 29 mai 2005.

Distinctions honorifiques

1980	Officier de l'Ordre des Palmes Académiques
2001	Lauréat du prix national Apáczai Csere János pour services rendus dans l'enseignement supérieur Docteur honoris causa de l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand

Recherche

Littérature française et littérature hongroise.

Période principalement étudiée : XIX^e–XX^e siècles, spécialement entre 1850 et 1950. Domaines de recherche : les genres narratifs en prose, histoire des idées (y compris dans leurs rapports avec l'histoire littéraire, la littérature comparée et l'histoire des intellectuels), relations franco-hongroises et études de réception, problématique de la traduction littéraire, édition de correspondances.

Notice bibliographique

I. Ouvrages de critique littéraire et éditions de textes annotés

1. *A korai francia felvilágosodás. Szemelvények* [Le Frühaufklärung français. Choix de textes, traduction, introduction et notes], Budapest, Gondolat, 1961, 258 p.
2. *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, Studia Romanica, Series Litteraria, Fasc. 1, Budapest, Tankönyvkiadó, 1962, 57 p.
3. *A modern polgári családregény* [La bourgeoisie dans le roman domestique moderne : Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Gorki], Budapest, Tankönyvkiadó, 1974, 180 p.
4. *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, Studia Romanica, Series Litteraria, Fasc. 6, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1979, 88 p.
5. *Correspondance de Roger Martin du Gard avec André Havas*, in *Roger Martin du Gard*, Studia Romanica, Series Litteraria, Fasc. 9, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1983, pp. 71 – 89.
6. *Correspondance (1913 – 1920) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, in *Jean-Richard Bloch*, Studia Romanica, Series Litteraria, Fasc. 10, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1984, pp. 3 – 119.
7. *Correspondance (1921 – 1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, Studia Romanica, Series Litteraria, Fasc. 15, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1989, 121 p.
8. *Jean-Richard Bloch, Lettres du régiment (1902 – 1903)*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. 20, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1997, XIV, 175 p.
9. *Illyés Gyula, Egy magyar Párizsban / Gyula Illyés, Un Hongrois à Paris* [recueil anthologique bilingue – présentation, notes, bibliographie], Tivadar GORILOVICS et Attila TAMÁS (éd.), Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, 477 p.

10. *József Attila, A semmi ágán / Attila József, Aux branches du néant* [recueil anthologique bilingue – préface, notes, chronologie, bibliographie], Tivadar GORILOVICS (éd.), András GÖRÖMBEI (avant-propos), Max ANDRÉOLI – Tivadar GORILOVICS, GUILLEVIC (trad.), Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005, 301 p.
11. *Jean-Richard Bloch, Le Cuistre mystifié. Conte dramatique en quatre actes*. Texte inédit, annoté, Studia Romanica de Debrecen, Fasc. 24, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, XXII, 154 p.
12. „*A mi francia költőnk, Guillevic*”. *Konferencia Guillevic születésének századik évfordulója alkalmából* [« Notre poète français, Guillevic ». Actes du colloque pour le centenaire de la naissance de Guillevic], Tivadar GORILOVICS (éd.), Orbis Litterarum, n° 17, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2009, 264 p.

II. Études critiques, articles en hongrois¹

1. A „tudományok pere” Franciaországban és Roger Martin du Gard *Jean Barois* című regénye [Le « procès de la science » en France et *Jean Barois* de Roger Martin du Gard], *Alföld*, 1962/4, pp. 176 – 179.
2. Múlt és aktualitás Roger Martin du Gard-nál [Passé et actualité chez Roger Martin du Gard], *Filológiai Közlöny*, 1963/1, pp. 242 – 249.
3. Renan és a poème d’humanité [Renan et le poème d’humanité], *Filológiai Közlöny*, 1967/3 – 4, pp. 394 – 398.
4. Renan fogadtatása Magyarországon [La réception de Renan en Hongrie], in *Eszmei és irodalmi találkozások* [Contacts idéologiques et littéraires], sous la direction de Béla KÖPECZI et István SÖTÉR, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, pp. 245 – 270.
5. A századvégi francia irodalom és a szocializmus [La littérature française de la fin de siècle et le socialisme], in „*Az Újnak tenni hitet*” [recueil d’études sur l’histoire de la littérature socialiste], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 66 – 96.
6. Victor Hugo és Vercors [V.H. et V.], *Alföld*, 1978/1, pp. 58 – 62.
7. Gyergyai Albert estéje [Le soir d’Albert Gyergyai], *Alföld*, 1979/10, pp. 67 – 70.
8. Zola találkozása a tudománnyal [Zola à la rencontre des sciences], Université de Szeged, *Acta germanica et Acta romanica*, Szeged, Hungaria, 1981, pp. 384 – 395.

¹ Parmi les revues hongroises les plus souvent citées dans cette bibliographie, *Filológiai Közlöny* est une revue académique de philologie, *Nagyvilág* une revue de littérature mondiale, éditées toutes les deux à Budapest, *Alföld* une revue de littérature et de critique, éditée à Debrecen.

9. A dialógus valósága [Dialogue et réalité], in *Nyelvpedagógiai írások*, n° 5, [Actes du colloque consacré aux problèmes de la communication], Budapest, MKKE Nyelvi Intézete, 1983, pp. 226 – 234.
10. Irodalom – történelem – irodalomtörténet [Littérature – histoire – histoire littéraire], Budapest, *Helikon* [numéro spécial consacré aux diverses tendances de la critique littéraire en France], 1983/3 – 4, pp. 307 – 315.
11. Revue d’Histoire Littéraire de la France [présentation critique], *Helikon*, 1983/3 – 4, pp. 452 – 454.
12. Jean-Richard Blochra emlékezve [À la mémoire de J.-R. Bloch], *Nagyvilág*, 1985/10, pp. 1562 – 1565.
13. Lukács, Zola és a naturalizmus [Lukács, Zola et le naturalisme], in *Lukács György irodalomelmélete* [La théorie littéraire de L.], Pécs, 1985, pp. 93 – 101.
14. A művelődéstörténet úttörője, Louis Le Roy [Un pionnier de l’histoire des civilisations, L. L. R.], Budapest, *Alors*, n° 5, 1989, pp. 46 – 61.
15. Romain Rolland, *Világirodalmi Lexikon* [Dictionnaire de littérature mondiale], t. 12, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991, pp. 81 – 86.
16. Egy terrorista arcképe : Marat [Portrait d’un terroriste : Marat], in *Tanulmányok a francia forradalomról. Az 1989. október 9-én Debrecenben tartott tudományos ülés szakelőadásai* [Études sur la révolution française. Actes du colloque organisé le 9 octobre 1989 à Debrecen], István D. RÁCZ (éd.), Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1991, pp. 81 – 86.
17. Hankiss János (1893 – 1959), *Határ*, n° 4 – 5, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, octobre 1992, pp. 73 – 83.
18. „Egy magános sétáló álmodozásai”. Emlékkülés Gyergyai Albert születésének 100. évfordulója alkalmából (1993. május 23., Budapest) [« Rêveries d’un promeneur solitaire ». Colloque du centenaire de la naissance d’Albert Gyergyai], *Filológiai Közlöny*, 1993/3 – 4, pp. 272 – 277.
19. Italianisztika a debreceni bölcsészkaron (Rövid történeti áttekintés) [Les études italiennes à la Faculté des Lettres de Debrecen (Bref aperçu historique)], in *Italianistica Debreceniensis*, n° 1, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Olasz Tanszék, 1993 – 1994, pp. 173 – 181.
20. Helicon – egy folyóirat a „háborús dulakodás fölött” [Helicon – une revue « au-dessus de la mêlée »], in *Hankiss János redivivus*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Francia Tanszék, 1995, pp. 91 – 104.
21. Zola, Émile, *Világirodalmi Lexikon* [Dictionnaire de littérature mondiale], t. 18, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, pp. 211 – 219.
22. Émile Zola, Életöröm [É. Z., La Joie de vivre], in *Huszonöt fontos francia regény* [Vingt-cinq romans français importants], Budapest, Mæcenas – Lord, 1996, pp. 136 – 148.

23. Roger Martin du Gard, Vén Franciaország [R.M.G., Vieille France], in *Huszonöt fontos francia regény* [Vingt-cinq romans français importants], Budapest, Mæcenas – Lord, 1996, pp. 219 – 232.
24. Nagy barátságok [Les grandes amitiés], Jacques et Raïssa Maritain, in *Ember – társadalom – hit* [L’homme – la société – la foi]. *Jacques Maritain tomista humanizmusa* [L’humanisme tomiste de J. Maritain], Nyíregyháza, MTA Szabolcs-Szatmár Megyei Tudományos Testületének közleményei, 1996, pp. 10 – 14.
25. Ady Párizsa – a megélt mítosz [Le Paris d’Ady – un mythe vécu], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 31 p.
26. Dormándi László írása [Katonakorom emlékére] elé [Commentaire d’un texte : *Souvenir de mon service militaire* de Ladislas Dormandi], *Alföld*, 1997/8, pp. 33 – 34.
27. József Attila francia „ferdítései” [Les « trahisons » des traductions françaises du poète hongrois A. J.], in *Magyar irodalom fordításokban (1920 – 1970)* [La littérature hongroise en traduction (1920 – 1970)], Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Francia Tanszék, 1998, pp. 42 – 51.
28. Egy magyar Párizsban [Un Hongrois à Paris], pp. 303 – 315., Egy fordítás viszontagságai [Les vicissitudes d’une traduction], pp. 361 – 364., in *Illyés Gyula, Egy magyar Párizsban / Un Hongrois à Paris*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.
29. Az irodalom mint életforma és gyógymód. André Gide a készülődés éveiben [La littérature comme mode de vie et thérapeutique. Les années d’apprentissage d’André Gide], *Nagyvilág*, 2002/7 – 8, pp. 836 – 850.
30. Kékszakáll – kérdőjelekkel [La Barbe bleue – points d’interrogation], in *Közelítések a meséhez – A mese értelmezhetőségei* [Approches et interprétations du conte], Péter BALINT (éd.), Debrecen, Didakt, 2003, pp. 155 – 162.
31. Szemelvények egy barátság történetéből – Roger Martin du Gard és André Gide [Extraits de l’histoire d’une amitié – R.M.G. et A.G.], *Nagyvilág*, 2003/6, pp. 459 – 474.
32. Roger Martin du Gard és a Francia Akadémia [Roger Martin du Gard et l’Académie française], *Nagyvilág*, 2003/6, pp. 491 – 498.
33. Ami az *Önéletrajzi és irodalmi emlékek* magyar kiadásából kimaradt [Ce qu’on a retranché de l’édition hongroise des *Souvenirs autobiographiques et littéraires*], *Nagyvilág*, 2003/6, pp. 498 – 499.
34. Francia romantika [Le romantisme français], pp. 589 – 620. A 19. század második felének francia irodalma [Littérature française de la seconde moitié du 19^e siècle], pp. 663 – 680. A francia irodalom a 20. század első felében [La littérature française dans la première moitié du 20^e

- siècle], pp. 769 – 795. A kortárs francia irodalom [La littérature française contemporaine], pp. 909 – 919, in *Világirodalom* [Littérature mondiale], József PÁL (éd.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.
35. Hugo, 1952, Magyarország [Hugo, 1952, Hongrie], in „*Correspondances – Kapcsolatok*”. *Hommage à Éva Martonyi*, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2006, pp. 124 – 138.
 36. Bán Imre és a francia irodalom [Imre Bán et la littérature française], in *Bán Imre emlékezete* [Mémoire de Imre Bán], G. FAZAKAS, G. HOLLÓSI (éd.), Debrecen, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2006, pp. 50 – 53.
 37. Tanítványból munkatárs, munkatársból barát (Kovács Máté és Hankiss János) [De l'élève collègue, du collègue ami (Máté Kovács et János Hankiss)], in *A jövő a múlt és a jelen egységére épül. Emlékkötet a száz esztendeje született Kovács Máté tiszteletére* [L'avenir se construit sur l'unité du passé et du présent. Hommage à Máté Kovács], Debrecen, Debreceni Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, 2007, pp. 132 – 141.
 38. Guillevic, pp. 9 – 11., Gara László, pp. 12 – 15., Guillevic magyar kalandja [L'aventure hongroise de Guillevic], pp. 16 – 78., Guillevic társfordítója voltam [J'étais cotraducteur de Guillevic], pp. 135 – 169., in „*A mi francia költőnk, Guillevic*” [« Notre poète français, Guillevic »], Orbis Litterarum, n° 17, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2009.
 39. Rousseau és a *Levelek Zsófiához* [Rousseau et *Les Lettres à Sophie*], *Nagyvilág*, 2009/6, pp. 532 – 534.
 40. Guillevic *Anna örök* – fordítása és ami mögötte van [La traduction d'*Anna örök* par Guillevic et ce qui est derrière], *Nagyvilág*, 2009/12, pp. 1103 – 1106.
 41. Halott volna a francia kultúra? [La culture française, serait-elle morte ?], *Nagyvilág*, 2010/6, pp. 556 – 573.
 42. A nyelvváltás mint kényszer és mint tapasztalat. Dormándi László példája [Le changement de langue comme contrainte et comme expérience. L'exemple de Ladislas Dormandi], *Debreceni Disputa*, 2010/7 – 8, pp. 111 – 115.
 43. Amerikai helyzetjelentés 1946-ból. André Maurois levele Hankiss Jánoshoz [Rapport sur la situation américaine en 1946. Lettre d'André Maurois à János Hankiss], in *A mondat becsülete. Írások a hetvenéves Abádi Nagy Zoltán tiszteletére* [L'honneur de la phrase. Hommage à Zoltán Abádi Nagy], Tamás BÉNYEI, Enikő BOLLOBÁS, István D. RÁCZ (éd.), Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, pp. 386 – 393.
 44. A művelődéstörténet úttörője, Louis Le Roy (1510 – 1577) [Pionnier de l'histoire de la culture, Louis Le Roy], in *Eruditio, virtus et constantia. Tanulmányok a 70 éves Bitskey István tiszteletére* [Mélanges offerts à

- István Bitskey à l'occasion de son 70^e anniversaire], Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011, t. II, pp. 623 – 630.
45. A latin utóélete huszonöt év sajtójának tükrében [La survie du latin dans les vingt-cinq ans de la presse], in *Survivance du latin et grammaire textuelle, Mélanges offerts à Sándor Kiss à l'occasion de son 70^e anniversaire*, Ágnes BÁNKI et Gábor TILLINGER (éd.), Studia Romanica de Debrecen, hors série, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011, pp. 127 – 138.
 46. Amerika egy francia vasútmérnök szemével (1908) [L'Amérique par les yeux d'un ingénieur des chemins de fer français], in *Mítoszok bűvöletében. Ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán 70. születésnapjára* [Sous le charme des mythes. Hommage à Zsolt Kálmán Virágos, à l'occasion de son 70^e anniversaire], Lenke NÉMETH et al. (éd.), Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, pp. 212 – 222.
 47. Vercors és a magyarok (az első ötven év) [Vercors et les Hongrois (les premiers cinquante ans)], *Revue d'Études Françaises, Mélanges littéraires offerts à Judit Karafiáth pour ses 70 ans*, n^o hors série, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2013, pp. 91 – 97.
 48. Sand Györgytől George Sandig. A nőíróknak is megvan a maguk sorsa [De György Sand à George Sand. Les femmes écrivains ont leurs propres destins], in „Szirt a habok közt”. *Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára* [„Falaise dans la mer houleuse” Mélanges offerts à László Imre pour ses 70 ans], Péter BÉNYEI, Mónika GÖNCZY, Pál S. VARGA (éds.), Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014, pp. 272 – 279.

III. Études critiques, articles en langues étrangères

III. 1. Domaine français et littératures étrangères

1. Barbusse en Hongrie, *Europe*, septembre 1974, pp. 224 – 230.
2. Jacques Thibault, le sens d'une révolte, in *Roger Martin du Gard, son temps et le nôtre*, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 69 – 77.
3. Un homme de lettres dans une maison bourgeoise [Autour d'un personnage de Pot-Bouille], in *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, Debrecen, Studia Romanica, Series Litteraria, Fasc. 12, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1986, pp. 35 – 41.
4. Un avenir sur des ruines. Renan en 1849, in *Prophétisme et messianisme dans les lettres polonaises et françaises à l'époque romantique. Les Cahiers de Varsovie*, Éd. de l'Université de Varsovie, 1986, pp. 185 – 195.
5. Analogies historiques et représentations mythiques, de Flaubert à Zola, in *Change in Language and Literature. Proceedings of the 16th Triennial*

- Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, éd. M. SZABOLCSI, J. KOVÁCS, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, pp. 351 – 352.
6. Renan en Hongrie, in *Bretagne et romantisme [Mélanges offerts à Louis Le Guillou]*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 1989, pp. 155 – 165.
 7. Le dédoublement réaliste, in *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 32, 1990/1 – 2, pp. 15 – 22.
 8. Hugo et les silences de Georges Lukacs, in *Révolutions, résurrections et avènements. Mélanges offerts à Paul Viallaneix*, Paris, S.E.D.E.S., 1991, pp. 185 – 191.
 9. Jean-Richard Bloch et les impasses du témoignage, in *Guerre et Littérature. Hommage à Maurice Rieuneau*, Grenoble, Recherches et travaux, n° 42, 1992, pp. 149 – 163.
 10. Au courant de la plume... in *Actes du Colloque international de Nice, 4 – 6 oct. 1990. Cahiers Roger Martin du Gard*, NRF, Gallimard, 1992, pp. 24 – 35.
 11. La Révolution et ses monstres (Autour d'un discours de La Harpe), in *Un lieu de mémoire romantique. La Révolution de 1789*, textes réunis par Simone BERNARD-GRIFFITHS et Antonio GARGANO, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, *Biblioteca Europea*, vol. 3, Vivarium, Naples, 1993, pp. 351 – 367.
 12. Le pouvoir maléfique du langage, in *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger. Actes du X^e Colloque International George Sand*, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, Fasc. 1, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, pp. 75 – 81.
 13. Gide, Martin du Gard et les Faux-Monnayeurs, in *Mélanges Daspre*, Université de Nice, Sophia Antipolis, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, nouvelle série, n° 15, 1993, pp. 63 – 71.
 14. La guerre de Jean-Richard Bloch, in *Retrouver Jean-Richard Bloch*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. 18, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1994, pp. 29 – 43.
 15. Zola et le naturalisme en Hongrie, in *Revue de littérature comparée*, 1994/3, pp. 305 – 313.
 16. Le temps référentiel, cadeau empoisonné du roman historique, in *Point de Rencontre : Le Roman. Actes du colloque international d'Oslo, 7 – 10 septembre 1994*, textes réunis par Juliette FRÉLICH, 2 vol., Oslo, KULTs skriftserie, n° 37, 1995, t. I, pp. 237 – 248.
 17. Jean-Richard Bloch et la révolution au conditionnel, in *L'Europe en 1919 : Pacifisme et révolution. Actes du Colloque organisé à Villejuif du*

- 5 au 7 novembre 1993, Paris, Les Éditions du « Réveil des Combattants », 1995, pp. 39 – 45.
18. Portraits d'un terroriste : Marat, in *Naixement d'un Nou Món a l'Ombra de la República*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995, pp. 95 – 105.
 19. Un regard d'homme : le narrateur sandien, in *George Sand et l'écriture du roman*, Montréal, Paragraphes, 1996, pp. 251 – 261.
 20. Entre los engranajes de un compromiso (Jean-Richard Bloch en la dirección de *Ce Soir*), in *Espana ! Espana ! Un intelectual en le siglo. Jean-Richard Bloch*, Lleida, Pagès editors, Collección El Fil d'Ariadna, Serie Literatura, 1996, pp. 289 – 305.
 21. Les études de littérature française en Hongrie, in *Revue d'Études Françaises*, n° 1, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 1996, pp. 7 – 13.
 22. Mourir à la guerre ou comment dire l'indicible, in *Hommages à Kulin Katalin*, éd. Katalin HALÁSZ, Budapest, Palimpszeszt Könyvek, n° 1, 1997, pp. 62 – 74.
 23. Dans l'engrenage d'un engagement. Jean-Richard Bloch à la direction de *Ce Soir*, *Revue d'Études Françaises*, n° 2, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 1997, pp. 321 – 331.
 24. Molière's Disturbing Fathers, in *Paternity and Fatherhood (Myths and Realities)*, textes réunis et présentés par Lieve SPAAS, London, Macmillan Press, 1998, pp. 227 – 236.
 25. Zola devant le tribunal de Georges Lukács, in *Lectures de Zola*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. 21, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999, pp. 3 – 50.
 26. Zola, lecteur de George Sand (avec Anna SZABÓ), in *Lectures de Zola*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. 21, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999, pp. 51 – 99.
 27. La guerre, ce royaume du hasard, in *Écrire la guerre*, études réunies par Catherine MILKOVITCH-RIOUX et Robert PICKERING, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, pp. 211 – 219.
 28. Des mots pour dire la mort, in *L'art, mémoire de la guerre – L'art, mémoire de l'indicible. Actes du colloque organisé à Péronne, 8 – 9 novembre 1996*, Péronne, Les Amis d'Henri Barbusse et l'Historial de la Grande Guerre, 2000, pp. 85 – 101.
 29. Narcissus Attitude to Death, in *Echoes of Narcissus*, textes réunis et présentés par Lieve SPAAS, New York – Oxford, Berghahn Books, 2000, pp. 263 – 271.
 30. Les avatars du journal dans la correspondance de Jean-Richard Bloch, in *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal. Actes du*

- colloque de Brest, 23 – 24 – 25 octobre 1997*, éd. Pierre-Jean DUFIEF, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 213 – 219.
31. Lecture croisée de la Correspondance et du Journal, in *Roger Martin du Gard. Relire l'Été 1914 et l'Épilogue*, éd. Àngels SANTA – Montserrat PARRA, Lleida, Universitat de Lleida, coll. Pagès editors, 2000, pp. 61 – 72.
 32. Secrets of the Forbidden Chamber : Bluebeard, in *Secret Spaces, Forbidden Places – Rethinking Culture*, ed. by Fran LLOYD and Catherine O'BRIEN, New York – Oxford, Berghahn Books, 2000, pp. 17 – 29.
 33. La pensée surveillée (La correspondance des années de guerre), in *Roger Martin du Gard et les crises de l'Histoire (colonialisme, seconde guerre mondiale)*, textes réunis et présentés par André DASPRES et Alain TASSEL, Nice, Presses Universitaires de Nice – Sophia Antipolis, 2001, pp. 199 – 212.
 34. Secrets de la chambre interdite [réécritures de l'histoire de la Barbe bleue, de Charles Perrault à l'opéra de Bartók], in *Le second Mæterlinck*, Gent, Fondation Maurice Mæterlinck, Annales XXXII, 2001, pp. 7 – 21.
 35. De la cellule de saint Jérôme à la place publique, in *Jean-Richard Bloch ou l'écriture et l'action*, sous la direction d'Annie ANGREMY et de Michel TREBITSCH, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2002, pp. 157 – 167.
 36. Les moments poétiques de Jean-Richard Bloch, in *Revue d'Études Françaises*, n° 7, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2002, pp. 109 – 117.
 37. L'écrivain inspiré : « Impressions du soir » et « Voyager, c'est rêver, c'est redécouvrir le monde ». Une conférence à Radio-Paris de Jean-Richard Bloch. (Écrits inédits de JRB), *Bulletin des Études Jean-Richard Bloch*, n°s 10 – 11, 2002 – 2003, pp. 40 – 41, 48 – 57.
 38. « Moi qui suis un admirateur de Michelet » – Plaidoirie d'un jeune démocrate hongrois en 1847, in *Autour de la Correspondance générale de Michelet*, Pierre DUFIEF (éd.), Brest, CNRS, 2003, pp. 45 – 63.
 39. Les poètes hongrois de Guillevic, in *Guillevic, La passion du monde. Actes du colloque internationale de poésie*, textes réunis par Jacques LARDOUX, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, pp. 361 – 372.
 40. Classicisme et romantisme vus par Villemain, *Revue d'Études Françaises*, n° 8, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2003, pp. 27 – 35.
 41. Un architecte hongrois du mythe de Paris au début du siècle dernier. Endre Ady (1877 – 1919), in *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie*, Jean-Luc FRAY et Tivadar GORILOVICS (éd.), Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, Fasc. 5, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003, pp. 233 – 252.

42. Autour de *L'Inquiète*, in *Regards sur le théâtre de Jean-Richard Bloch. Études Jean-Richard Bloch*, Cahier n° 2, 2005, pp. 101 – 121.
43. Un poème de jeunesse d'inspiration religieuse de Jean-Richard Bloch, *Bulletin des Études de Jean-Richard Bloch*, n° 12, 2006, pp. 59 – 62.
44. Les couleurs et les sons : quel rapport ? (Ce qu'en pensait Jean-Richard Bloch en 1910), in *Les couleurs en question*, James DURNERIN (éd.), Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, Fasc. 6, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2006, pp. 75 – 90.
45. Le XVIII^e siècle dans les dissertations scolaires d'un lycéen français (1894 – 1902) [Jean-Richard Bloch], in « *Prismes irisés* ». *Hommage à Olga Penke*, Szeged, Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó, 2006, pp. 175 – 184.
46. On ne change pas de langue comme on change de chemise. Le cas de l'écrivain franco-hongrois, Ladislav Dormandi, in *Prisonnier de sa langue, libre de sa langue*, Yann FOUCAULT et Judit KARAFIÁTH (éd.), Budapest, Universitas, 2006, pp. 153 – 164.
47. Horace ou le Cuisire mystifié. Une « étude théâtrale » de Jean-Richard Bloch, *Bulletin des Études Jean-Richard Bloch*, n° 13, 2007, pp. 257 – 262.
48. Notes pour le journal de voyage de Montalambert en Hongrie (16 – 25 juin 1861), in Charles de Montalambert, *Journal intime inédit*, t. VII : 1859 – 1864, texte établi, présenté et annoté par Louis LE GUILLOU et Nicole ROGER-TAILLADE, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 304 – 322.
49. Jean-Richard Bloch dans les dictionnaires de littérature (I), *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 14, 2008, pp. 215 – 222.
50. « Jamais Vigny n'a été aussi vrai qu'en 1915 », in *Histoire(s) et enchantements. Hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*, Pascale AURAIX-JONCHIERE et al. (éd.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, pp. 391 – 402.
51. La réception hongroise de l'œuvre des Goncourt, in *Le biographique – La fantaisie*, *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 17, 2010, pp. 155 – 168.
52. Le sentiment d'identité à l'épreuve. Jean-Richard Bloch entre l'Orient et l'Occident, in *Orient – Occident. Au temps de J.-R. B. (1920 – 1940)*, *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 16, 2010, pp. 73 – 89.
53. Naissance de Claude, in *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 16, 2010, pp. 181 – 182.
54. L'imagination romanesque à l'œuvre : les amours d'Antoine et Rachel, in *Création littéraire et féminité chez Roger Martin du Gard*, Àngels SANTA (éd.), Bern, Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, coll. « Littératures de langue française », vol. 15, 2011, pp. 225 – 234.

55. D'hier à aujourd'hui : Guillevic vu de Hongrie, in *Guillevic maintenant*, Colloque de Cerisy 11 – 18 juillet 2009, Michel BROPHY et Bernard FOURNIER (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XX^e – XXI^e siècles », 2011, pp. 383 – 389.
56. Jean-Richard Bloch, un habitué des musées et des salles d'exposition, in *Jean-Richard Bloch et les arts plastiques*, *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 18, coordonné par Wolfgang ASHOLT, 2012, pp. 25 – 40.
57. L'histoire vécue par un écrivain combattant de la guerre de 1914. Le cas de Jean-Richard Bloch, in *Vivre l'histoire*, textes réunis par Caroline TROTOT et Michael A. SOUBOTNIK, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, pp. 183 – 193.
58. L'exode vécu par Marcel Bloch, in *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 20, 2014, pp. 139 – 147.
59. Lettres de Lucien Bourgeois à Jean-Richard Bloch, in *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 21, 2015, pp. 149 – 180.

III. 2. Domaine hongrois

1. Kassák ou le triomphe de l'autodidacte, in *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 29, 1987/1 – 2, pp. 253 – 267.
2. La littérature hongroise, in *Littératures étrangères de l'Encyclopédie de Clarté*, Fasc. 15263, Paris, Éditions Techniques, 1989.
3. « Nymphé de Versailles » (Un poème de Béla Balázs dans la traduction de J.-R. Bloch), in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica Moderna, tomus XIX*, redigit Katalin KULIN, Budapest, 1989 – 90, pp. 79 – 86.
4. Le témoignage d'un rescapé du procès Rajk (1949). Vincent Savarius : Volontaires pour l'échafaud, in *Littérature du témoignage. Europe du Centre et de l'Est. Actes du Colloque d'Angers des 3 et 4 avril 1992*, textes réunis par Cornelia COMOROVSKI, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1993, pp. 65 – 77.
5. Jean Hankiss et la revue *Helicon* (1938 – 1943), *Neohelicon* XXI/2, 1994, pp. 127 – 152.
6. Robespierre vu de Hongrie, in *Images de Robespierre*, Naples, Vivarium, Bibliotheca Europea, vol. 7, 1996, pp. 455 – 475.
7. Jean Hankiss (1893) et l'implantation des études italiennes à l'Université de Debrecen, in *Italia ed Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, éd. Péter SÁRKÖZY, Budapest, Editore Universitas, 1998, pp. 123 – 129.
8. Jean Rousselot, traducteur de la poésie hongroise, in *Jean Rousselot – Roger Toulouse, Actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire des 21, 22, 23 et 24 septembre 1995*, textes réunis par Georges CESBRON, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1998, pp. 187 – 193.

9. Vercors et la Hongrie, in *Vercors (Jean Bruller) et son oeuvre. Actes du colloque international « Vercors (Jean Bruller) et son œuvre », Université d'Angers, mai 1995*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 311 – 323.
10. La mission du traducteur vue de Hongrie, in *Patrimoine littéraire européen, Actes du colloque international, Namur, 26 – 27 – 28 novembre 1998*, textes réunis et présentés par Jean-Claude POLET, Bruxelles, De Bœck Université, 2000, pp. 245 – 254.
11. L'exil par vagues d'émigrations, in *Exils, L'imaginaire et l'écriture de l'exil – L'exil politique*, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, Fasc. 4, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, pp. 125 – 135.
12. Un Hongrois à Paris, in *Illyés Gyula, Egy magyar Párizsban / Un Hongrois à Paris*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, pp. 303 – 315., Les vicissitudes d'une traduction, pp. 361 – 364.
13. Vestiges de la latinité dans la presse hongroise contemporaine, in *Pluralité des langues et mythe du métissage. Parcours européens*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 39 – 50.

Patrimoine littéraire européen

Anthologie en langue française en 16 volumes, sous la direction de Jean-Claude POLET, Paris – Bruxelles, De Bœck Université, 1992 – 2002. La littérature hongroise y est présentée depuis le vol. 4a.

Textes de présentation rédigés par T. Gorilovics

1. La Chronique enluminée, vol. 5, Premières mutations de Pétrarque à Chaucer, 1304 – 1400, 1995, pp. 287 – 294.
2. Margit Kaffka, vol. 12, Mondialisation de l'Europe, 1885 – 1922, 2000, pp. 828 – 829.
3. Endre Ady (avec Erzsébet VEZÉR), vol. 12, Mondialisation de l'Europe, 1885 – 1922, 2000, pp. 846 – 847.
4. Zsigmond Móricz, vol. supplémentaire, Patrimoine littéraire, Auteurs européens du premier XX^e siècle, t. 2, 2002, pp. 175 – 176.

III. 3. Divers

1. Simone de Beauvoir : *A körülmények hatalma* [La force des choses], Budapest, Magvető, 1966, 592 p., trad. par K. SZÖLLÖSY, préf. de P. NAGY, annotation par T. GORILOVICS, pp. 563 – 592.
2. Történelmi regények történelmi háttérrel [Romans historiques avec arrière-fonds historique], *Hajdú Bihari Napló*, 16 oct. 1982, p. 8.
3. Hongrois de Roumanie – Réfugiés pour fuir l'intenable, Paris, *Réforme*, 10 sept. 1988.

4. La Hongrie à l'heure de la révolution roumaine, Paris, *Réforme*, 31 mars 1990.
5. L'épreuve de la liberté, Paris, *Réforme*, 12 mai 1990.
6. Avant-propos, in *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger. Actes du X^e Colloque International G. S.*, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, Fasc. 1, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, pp. I – IV.
7. Megnyitó [Allocution d'ouverture], in *Hankiss János redivivus*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Francia Tanszék, 1995, pp. 5 – 8.
8. Párizsi beszélgetés Bíró Ádámmal [Entretien avec Adam Biro à Paris], Budapest, *Múlt és Jövő*, 1996/4 – 1997/1, pp. 113 – 116.
9. Vita az akadémiai doktori címről [Le titre de docteur de l'Académie en discussion], *Debreceni Szemle*, 1995/3, pp. 446 – 449.
10. Megnyitó [Allocution d'ouverture], in *Magyar irodalom fordításokban (1920 – 1970)* [La littérature hongroise en traduction (1920 – 1970)], Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Francia Tanszék, 1998, pp. 3 – 6.
11. In memoriam Klára Csűrös, in *Revue d'Études Françaises*, n° 4, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 1999, pp. 5 – 9.
12. L'exil politique, in *Exils, L'imaginaire et l'écriture de l'exil – L'exil politique*, Studia Romanica de Debrecen, Bibliothèque Française, Fasc. 4, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, pp. 93 – 97.
13. Írói hírnév és fordítói teljesítmény [Notoriété d'auteur et performance de traducteur], in *Francia-magyar szótárak és műfordítás (1989 – 2009)* [Dictionnaires et traduction littéraire dans le domaine français-hongrois (1989 – 2009)], *Revue d'Études Françaises*, n° 15, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2010, pp. 101 – 110.
14. Pompiers, tziganes et compagnie, in *Francia-magyar szótárak és műfordítás (1989 – 2009)* [Dictionnaires et traduction littéraire dans le domaine français-hongrois (1989 – 2009)], *Revue d'Études Françaises*, n° 15, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2010, pp. 201 – 213.

IV. Critiques, recensions

1. Bajomi Lázár Endre, *A mai francia irodalom kistükre* [Petit miroir de la littérature française d'aujourd'hui], in *Alföld*, 1962/1, pp. 95 – 103.
2. Jean-Marie Teyssier, *Réflexions sur « Don Juan » de Molière*, in *Filológiai Közlöny*, 1971/1 – 2, pp. 287 – 289.

3. Magyar Miklós, *Regény vagy „új regény”?* [Roman ou « nouveau roman » ?], in *Alföld*, 1972/11, pp. 74 – 76.
4. Corneille-tanulmányok [Études cornéliennes], in *Filológiai Közlöny*, 1975/3 – 4, pp. 228 – 234.
5. Szávai János, *Roger Martin du Gard világa* [L’univers de R.M.G.], in *Nagyvilág*, 1979/1, pp. 145 – 147.
6. A Francia-Svájc krónikása [Le chroniqueur de la Suisse romande]. Magyar Miklós, *Ramuz világa* [L’univers de Ramuz], in *Nagyvilág*, 1980/3, p. 460.
7. A Germinal egy évtized kutatásainak tükrében [Germinal, à la lumière des recherches d’une décennie], in *Filológiai Közlöny*, 1981/3, pp. 332 – 337.
8. Gábor Mihályi, *Az életkudarcok írója. Roger Martin du Gard élete és művei* [Le romancier des vies manquées. Vie et œuvre de R.M.G.], in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1982/5 – 6, pp. 958 – 960.
9. Kosztolányi franciául [K. en français], in *Nagyvilág*, 1987/6, pp. 927 – 929.
10. János Szávai, *André Malraux*, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1988/1, pp. 153 – 154.
11. Hankiss János bibliográfiája [Bibliographie de J. H.], in *Alföld*, 1988/5, pp. 92 – 94.
12. Béla Köpeczi, *A francia felvilágosodás* [Les Lumières en France], in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1988/6, pp. 1143 – 1145.
13. Magyar verses- és daloskönyv franciául [Un livre de poésies et de chansons hongroises en français]. Jean-Luc Moreau : *Poèmes et chansons de Hongrie*, in *Alföld*, 1989/5, pp. 91 – 93.
14. Anna Dániel, *Diderot világa* [L’Univers de Diderot], in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1990/1, pp. 100 – 101.
15. Imre Vörös, *Fejezetek XVIII. századi francia-magyar fordításirodalmunk történetéből* [Chapitres d’histoire de notre littérature de traduction française-hongroise au XVIII^e siècle], in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1990/1, pp. 101 – 103.
16. Egy debreceni regény. Bálint Péter : *Örvény és fűga* [Un roman sur Debrecen. B. P. : Tourbillon et Fugue], in *Hajdú-Bihari Napló*, 18 juin 1990.
17. Lamennais vivant. Mária Ludassy : « *Dieu et la liberté* ». *Lamennais du catholicisme libéral au socialisme libéral*, in *Cahiers mennaisiens*, n^o 25, Brest, 1991, pp. 90 – 101.
18. Danuta KNYSZ-RUDZKA, Janina KULCZYCKA-SALONI, Halina SUWALA (éd.), *Naturalisme et antinaturalisme dans les littératures européennes des XIX^e et XX^e siècles. Continueurs et adversaires, Actes du Colloque de*

- Paris (16 – 17 avril 1991), Éd. de l'Université de Varsovie, 1992, in *Revue de Littérature Comparée*, 1995/2, pp. 256 – 257.
19. Bálint Péter, *Noteszlapok* [Bloc-notes], in *Alföld*, 1998/3, pp. 102 – 108.
 20. Jules Michelet, *Correspondance générale*, textes réunis, classés et annotés par Louis LE GUILLOU avec la collaboration, pour la partie Quinet, de Simone BERNARD-GRIFFITHS et Ceri CROSSLEY, Paris, Librairie Honoré Champion (t. I – t. VIII), in *Revue d'Études Françaises*, n° 3, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 1998, pp. 259 – 263.
 21. *Revue d'Études Françaises*, Revue annuelle publiée par le Département d'Études Françaises et le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, Directeur Imre SZABICS, Budapest, Balassi Kiadó, 1996 – 1999, un vol. 16,5 x 23,5 de 348 p. (1996), 361 p. (1997), 266 p. (1998), 279 p. (1999), ISSN 1416-6399, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001, n° 5, pp. 1484 – 1485.
 22. Paul Ricœur, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* [Choix d'études de théorie littéraire], choix de textes établi et présenté par Mihály SZEGEDY-MASZÁK, trad. par Gergely ANGYALOSI et al., Budapest, Éd. Osiris, coll. « Irodalomelmélet » [Théorie littéraire], 1999, un vol. 12,5 x 19,5 de 427 p. ISBN 963 379 334 3, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001, n° 5, pp. 1485 – 1487.
 23. Le *Robinson juif* de Jean-Richard Bloch en hongrois, in *Bulletin des Études Jean-Richard Bloch*, 2001, n° 9, pp. 69 – 72.
 24. Jean-Richard Bloch, *Offrande à la poésie*, préface de Denis MONTEBELLO, photographies de Marc DENEYER, Poitiers, Le Torii Éditions, coll. « la langue bleue », in *Europe*, mai 2002, p. 206.
 25. Isabelle Renard, *L'Institut Français de Florence (1900 – 1920). Un épisode des relations franco-italiennes au début du XX^e siècle*, École Française de Rome, 2001, un vol. de X-501 p., in *Bulletin des Études Jean-Richard Bloch*, 2002 – 2003, n°s 10 – 11, pp. 69 – 77.
 26. Ildikó Lőrinszky, *L'Orient de Flaubert – Des écrits de jeunesse à Salammbô : la construction d'un imaginaire mythique*, préf. de Pierre BRUNEL, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2002, in *Helikon, revue de littérature générale et comparée*, Budapest, 2004/3, pp. 470 – 471.
 27. Az önéletíró én nyomában. Szélgjegyzetek Dobos István *Az én színrevitele* c. könyvéhez [À la recherche du moi autobiographe. Notes sur l'ouvrage d'István Dobos, La mise en scène du moi], in *Debreceni Disputa*, Debrecen, 2005/11 – 12, pp. 94 – 98 et 2006/1, pp. 76 – 80.

28. Lukovszki Judit, *Ionesco képei* [Images de Ionesco], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, « Orbis litterarum », n° 14, 2005, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006/2, pp. 473 – 474.
29. Lőrinszky Ildikó, *Utazás Karthágóba. Kelet és mítosz Flaubert műveiben a fiatalkori írásoktól a Szalambóig* [Voyage à Carthage. L'Orient et le mythe dans les œuvres de Flaubert, des écrits de jeunesse à Salammbô], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, « Orbis litterarum », n° 13, 2005, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006/2, pp. 454 – 455.
30. Roger Martin du Gard, *Correspondance générale IX, 1945 – 1950 et Correspondance générale X, 1951 – 1958*, éditions établies, présentées et annotées par Bernard DUCHATELET, Paris, Gallimard, 2006, in *Helikon*, Budapest, 2007/3, pp. 446 – 448.
31. Karafiáth Judit, *Marcel Proust, Az eltűnt idő nyomában* [M. P., À la recherche du temps perdu], Budapest, Akkord Kiadó, 2007, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009/2, pp. 474 – 475.
32. *Veszedelemes olvasmányok – erotikus illusztrációk a 18. századi francia irodalomban / Les lectures dangereuses – L'illustration érotique dans la littérature française du 18^e siècle*, Olga GRANASZTÓI (éd.), Budapest, Bibliothèque Nationale Széchényi – Éditions Kossuth, 2007, un vol. ill., 196 p., in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2009 (parution en ligne : http://srhlf.free.fr/PDF/Illustration_erotique_dans_la_litterature_francaise_du_XVIIIe_siecle.pdf)
33. Kálai Sándor, *Papok és orvosok. Vallási és tudományos diskurzus Émile Zola regényciklusában* [Prêtres et médecins. Discours religieux et scientifique dans le cycle romanesque d'Émile Zola], Presses Universitaires de Debrecen, « Orbis litterarum », n° 18, 2009, 355 p., in *Revue d'Études Françaises*, n° 16, Budapest, ELTE, Département d'Études Françaises – Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2011, pp. 263 – 266.
34. Jean-Richard Bloch, *Lévy. Premier livre de contes*, préface de Michel BESNIER, Bruxelles, éd. Aden, coll. « Fonds rouge », juin 2011, in *Jean-Richard Bloch et les arts plastiques, Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 18, 2012, pp. 201 – 205.

V. Enseignement

1. Le surréalisme en France, in *Fejezetek a XX. század francia irodalmából* [Chapitres d'histoire de la littérature française au XX^e siècle. Cours polycopiés], Budapest, Tankönyvkiadó, 1971, pp. 49 – 68.

2. Roger Martin du Gard, in *Fejezetek a XX. század francia irodalmából* [Chapitres d'histoire de la littérature française au XX^e siècle], Budapest, Tankönyvkiadó, 1973, pp. 18 – 49.
3. Marcel Proust, in *Fejezetek a XX. század francia irodalmából* [Chapitres d'histoire de la littérature française au XX^e siècle], Budapest, Tankönyvkiadó, 1974, pp. 23 – 51.
4. Az egyetemi felvételi vizsga és a nyelvszakos tanárképzés [Les examens d'admission à l'Université et la formation des professeurs de langues], Budapest, *Felsőoktatási Szemle* [Revue de l'enseignement supérieur], 1977/2, pp. 90 – 97.
5. A francia szakos középiskolai tanárképzésről [La formation des professeurs de français du secondaire], in *Pedagógusképzés*, Budapest, 1988/2, pp. 14 – 21.
6. A francia stúdiumok helyzete a tanárképző intézményekben [Situation des études françaises dans les établissements chargés de la formation des professeurs], Budapest, *Magyar Tudomány. A Magyar Tudományos Akadémia értesítője* [Bulletin de l'Académie des Sciences de Hongrie], 1995/3, pp. 317 – 325.

VI. Traductions

1. Jean Perrot, Adalékok a *meg* igekötő használatához a mai magyar nyelvben [Contribution à l'étude du préfixe *meg* dans le hongrois d'aujourd'hui], *Nyelvtudományi Értekezések*, n° 52, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, 70 p.
2. George Simenon, *Maigret és a lusta betörő* [Maigret et le voleur paresseux], Budapest, Albatrosz Könyvek, 1968, 156 p.
3. Guillevic, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Corvina, 1967, 2^e éd. augmentée, 1977, [Collaboration à la traduction de poètes hongrois, quelque 2800 vers au total].
4. Magyarai Lajos : Csoma Sándor naplója – Poéma [Journal de Sándor Csoma. Poème], in *Alexander Csoma de Körös' legacy*, pp. 49 – 66., éd. László KÁDÁR, Debrecen, 1976, nouv. éd., 1978 [avec Marc DELOUZE].
5. Jean-Richard Bloch, *Spanyolország! Spanyolország!* [Espagne ! Espagne !], *Nagyvilág*, 1986/7, pp. 1056 – 1064.
6. László/Ladislav Dormandi, Katonakorom emlékére [Souvenir de mon service militaire], *Alföld*, 1997/8, pp. 34 – 40.
7. Alain Finkielkraut, *A képzelt zsidó* [Le Juif imaginaire, avec des notes], Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2001, 251 p.
8. József Attila, *A semmi ágán / Aux branches du néant*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005 [collaboration à la traduction de 79 poèmes].

Traductions pour le double numéro spécial „Franciák, zsidók, magyarok” [« Français, Hongrois, Juifs »] de la revue Múlt és Jövő [Passé et Avenir], 1996/4 – 1997/1 :

1. Adam Biro, « Portrait de l’auteur en juif » [A szerző mint zsidó arcképe], « Savon à barbe » [Borotvaszappan], « Budapest, 1986 », pp. 116 – 124.
2. Albert Cohen, *O vous, frères humains* [Testvéreim ti, ó, emberek], extraits, pp. 136 – 146.
3. Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire* [A képzelt zsidó], extraits, pp. 23 – 36.
4. Georges Perec, *E comme Emigration* [E mint Emigráció], pp. 187 – 189.

Traductions pour le Patrimoine littéraire européen :

1. [XVII^e siècle] – Miklós Zrínyi, Le preux Capitaine [Vitéz hadnagy], in *vol. 8, Avènement de l’équilibre européen, 1616 – 1720*, Bruxelles, De Bœck Université, 1995, pp. 468 – 469.
2. [XVIII^e siècle] – Mihály Csokonai Vitéz (extraits), Les Baisers [A csókok], L’Amour [A Szeretet], in *vol. 10 – Gestation du romantisme, 1778 – 1832*, Paris – Bruxelles, De Bœck Université, 1998, pp. 237 – 238.
3. [XIX^e siècle] – Ferenc Kazinczy, Lettre à Farkas Cserey du 31 mars 1805 (extrait) [Levele Cserey Farkashoz...], in *vol. 10*, pp. 697 – 698.
4. Ferenc Kölcsey, Les Traditions nationales (extrait) [Nemzeti hagyományok], in *vol. 10*, pp. 820 – 822.
5. József Eötvös (extraits), Le Chartreux [A Karthausi], La Hongrie en 1514 [Magyarország 1514-ben], De l’influence des idées dominantes du XIX^e siècle sur l’État [Der Einfluß der herrschenden Ideen des 19. Jahrhunderts auf den Staat], in *vol. 11/a – Renaissances nationales et conscience universelle, 1832 – 1885*, Paris – Bruxelles, De Bœck Université, 1999, pp. 808 – 814.
6. Zsigmond Kemény, Une veuve et sa fille (extrait) [Özvegy és leánya], in *vol. 11/b – Renaissances nationales et conscience universelle, 1832 – 1885, Romantismes réfléchis*, pp. 54 – 56.
7. [XX^e siècle] – Endre Ady (extraits), Lettre de Paris [Párizsi levél], Autobiographie [Önéletrajz ; 1909], in *vol. 12 – Mondialisation de l’Europe, 1885 – 1922*, Paris – Bruxelles, De Bœck Université, 2000, pp. 848 – 850.
8. « Attila József ». « De l’air ». « Dehors, dedans... » [avec Max ANDRÉOLI], in Jean-Claude POLET, *Auteurs européens du premier XX^e siècle 1. De la drôle de paix à la drôle de guerre. 1923 – 1939. Anthologie en langue française*, Bruxelles, De Boeck université, 2002, pp. 624, 627 – 628, 629 – 630.

9. Dezső Kosztolányi, Œuvres journalistiques : Éloge de la langue française. Ce que le vécu en littérature veut dire, in Auteurs européens du premier XX^e siècle, t. 1, pp. 559 – 561.

Traductions pour le recueil bilingue Illyés Gyula, Egy magyar Párizsban / Un Hongrois à Paris : a) de hongrois en français ; b) de français en hongrois.

- a) Avant-propos de l'Éditeur (pp. 5 – 6), Introduction par Attila TAMÁS (pp. 23 – 38). Textes d'Illyés : Vie de Petőfi (pp. 161 – 162, 168 – 174), Réponse à Herder et à Ady (pp. 180 – 185), Présentation du drame Les Parfaits (pp. 421 – 422), Racines capillaires (pp. 438 – 445).
- b) Traduction de Georges-Emmanuel Clancier : « Gyula Illyés au bord du Balaton » (pp. 453 – 456) et de Jean Rousselot : « Gyula Illyés au service de l'avenir » (pp. 462 – 468).

I. Écritures de soi

ANNA SZABÓ

Autour d'une œuvre, autour d'une amitié

Lettres de Claude Bloch à Tivadar Gorilovics¹

Claude Bloch consacrait une grande partie de sa longue vie à faire connaître l'œuvre de son père et, grâce à son énergie peu commune, elle a fini par créer un réseau de chercheurs depuis les États-Unis jusqu'au Japon². Dans ses 147 lettres, écrites entre 1984 et 2008 – dont on ne peut lire ici que quelques brefs fragments – se dessine le portrait de Tivadar Gorilovics, tel qu'il était vu par la plus jeune enfant de Jean-Richard Bloch.

Leur première rencontre a eu lieu le 30 décembre 1983.

24 avril 1984

Je suis contente que le numéro de la revue de l'Université sur mon père soit presque terminé. Je le lirai avec un grand intérêt et mon frère et ma sœur aussi. [...] J'ai été très heureuse de faire votre connaissance à tous les deux³.

18 novembre 84

Je vous remercie infiniment de l'envoi du numéro spécial de votre revue sur mon père que je viens de recevoir⁴. Je veux surtout vous remercier de l'avoir publié et d'avoir de cette façon participé non seulement à son centenaire, mais à faire (ou refaire) connaître le nom de mon père. [...] La correspondance Monglond/JRB (que je ne connaissais pas du tout) est extrêmement intéressante à plus d'un point de vue. La partie sur le séjour à Florance est tellement vivante [...] qu'elle se lit presque comme une histoire. Je suis sûre

¹ Les lettres de Claude Bloch sont déposées dans la BnF. L'ensemble est décrit dans le catalogue en ligne *BnF archives et manuscrits*, sous la cote NAF 28867.

² Sur Claude Bloch (1915–2009) v. *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 16, 2010.

³ Le pluriel (« tous les deux ») désigne Gorilovics et sa femme, auteur de ces lignes.

⁴ Gorilovics, 1984.

que cela devrait intéresser beaucoup de gens qui travaillent sur cette période et n'ont jamais eu entre les mains les documents que vous publiez. [...] Votre projet d'une publication des autres lettres de Monglond et de mon père et – j'espère bien – accompagnée d'une étude de vous, me paraît passionnant. J'espère qu'il verra le jour... et que cela vous amènera de nouveau à Paris.

14 mai 1990

Quel travail vous avez réalisé, avec quelle minutie, quelle vigueur⁵ ! C'est un beau travail et je vous en remercie très sincèrement et très profondément. [...] J'ai immédiatement lu la correspondance et maintenant, je vais relire le premier fascicule (auquel d'ailleurs je me suis référé à plusieurs reprises pour y chercher des renseignements). Il y a vraiment des lettres très intéressantes et c'est curieux de voir ces deux personnalités si totalement différentes, se rapprocher, se rejoindre même sur de nombreux points. [...] Et ce qui frappe aussi, c'est leur amitié, qui est toujours forte malgré les silences et, probablement, malgré les divergences.

À partir de 1990 commence à bouger quelque chose autour de J.-R. Bloch en France aussi, ce dont le premier signe est une émission à France Culture : « Je trouve que dans le temps si court de cette émission, les participants ont dit beaucoup de choses. [...] Et puis elle existe. C'est déjà beaucoup. »⁶

25 février 1992

j'ai [...] plaint mon père. Je crois qu'il a terriblement souffert de tout, de sa difficulté à écrire, de la guerre, bien sûr, et de ses suites, des déchirements internes [...] entre ses convictions, son pacifisme et sa croyance à la nécessité de combattre en 14. [...] cet article⁷ [...] montre un aspect de lui que personne, jusqu'à présent, n'avait vu. [...] Vous êtes, je pense, un de ceux qui avez le mieux senti, le plus cherché, quelque chose de très profond en lui [...] Cela me donne un grand désir : que vous écriviez un livre sur lui. Naturellement ne prenez pas cela pour une « demande », mais seulement comme un souhait. Je suis sûre que vous diriez des choses différentes de ce que pourront (ou pourraient) dire les autres⁸.

⁵ Gorilovics, 1989.

⁶ Lettre du 31 décembre.

⁷ « Jean-Richard Bloch et les impasses du témoignage », v. Gorilovics, 1992 : p. 149–163.

⁸ T. G. travaillait sur ce livre jusqu'aux dernières semaines de sa vie. Il n'a pas eu le temps de le terminer.

Ce n'est peut-être pas un hasard si cette lettre est signée, pour la première fois, simplement *Claude* (et non plus *Claude Bloch*, jusqu'alors courant). À partir de ce moment, les lettres deviennent plus personnelles, leur rapport est devenu une véritable *amitié*. En février 1993, Claude relate la commémoration, à Poitiers, de sa sœur, France, décapitée par les nazis en 1943. C'est le 18 octobre de la même année que Tivadar commence une longue interview avec Claude, tantôt à Paris, tantôt à la Méricote⁹.

Le premier colloque en France, consacré à l'auteur d'...*Et compagnie*, en avril 1992, organisé par René Garguilo¹⁰, avait une importance décisive dans l'histoire des études sur Bloch : on y a décidé de constituer l'Association Études Jean-Richard Bloch, projet réalisé en 1993, sous la présidence de Madeleine Rebérioux, historienne, présidente de la Ligue des droits de l'homme. « C'est une grande chose, écrit Claude. C'est un nom respecté et influent¹¹. » Dès le début, Tivadar Gorilovics est élu membre du Conseil d'Administration. Le premier *Bulletin* voit le jour en 1994 et devient à partir du n° 13 *Cahiers Jean-Richard Bloch*, dont Gorilovics reste un collaborateur assidu.

Le 8 mars 1993, Claude annonce le projet d'un colloque international, prévu en 1997, à la Bibliothèque Nationale : « si cela se réalise, ce sera vraiment une „relance” du nom de mon père qui peut faire espérer la réédition de ses livres. »

Les rencontres, les longues conversations dans l'appartement de la rue Stendhal ont fini par créer une véritable intimité entre les amis. Aux yeux de Claude, Tivadar apparaissait de plus en plus comme le chercheur en quelque sorte élu, car doué de quelque rare affinité, de l'œuvre de son père.

26 novembre 1993

Pourquoi dans ce que vous écrivez sur mon père, touchez-vous immédiatement à ce qui est le plus profond en lui, le plus secret et le plus douloureux¹² ? Je crois que vous êtes une des rares personnes qui travaillent sur lui (en réalité peut-être la seule) qui cherche réellement l'homme. J'ai l'impression en lisant vos différents articles que vous grattez – comme un archéologue – la surface pour déterrer ce qui est présent en profondeur, qui explique ce qui est dit ou écrit – ou qui, peut-être, le contredit. Comme vous l'avez si bien mon-

⁹ Maison de la famille à Poitiers. Les cassettes se trouvent dans les archives J.-R. Bloch, à la BnF.

¹⁰ Pour publier les *Actes*, c'est T. Gorilovics qui prête secours aux organisateurs, en difficulté de trouver un éditeur en France: cf. Gorilovics, 1994.

¹¹ Lettre du 8 mars 1993.

¹² Il est question de « La guerre de Jean-Richard Bloch » (que Claude a lu « avec beaucoup d'émotion »), in : Gorilovics, 1994 : p. 29–41.

tré, c'était un homme qui était tout sauf simple. Un homme anxieux [...], en même temps peu sûr de lui [...] Et puis, comme vous le dites, il avait un besoin énorme d'amour. C'est difficile de lire les notes de ses cahiers sur son impression de solitude, sans être déchirée et se dire qu'on (que j'ai) a passé une partie de sa vie à côté de lui sans se rendre compte à quel point il souffrait. En dehors de l'aspect intime, ce que vous dites de ses idées, ses réactions sur (et devant) la révolution sont à mon avis, extrêmement importantes pour, enfin, détruire l'image « toute faite » d'un militant révolutionnaire enfermé dans ses certitudes. Rien que pour cela, merci, mais votre texte va bien plus loin. Et cela me confirme (si besoin était) dans le désir que vous écriviez une fois quelque chose de bien plus important, qui montre vraiment ce qu'il était¹³.

5 décembre 1994

Très cher Tivadar, Vous imaginez mon émotion quand j'ai ouvert votre paquet. D'abord et avant tout, mille fois merci d'avoir mené à bien ce gros travail¹⁴. Je suis remplie d'admiration : avoir obtenu les textes [...], avoir tout corrigé [...] et avoir terminé quand vous étiez malade, il faut être vous, votre capacité de travail, votre acharnement à faire des choses, pour que tout cela forme ce beau fascicule si bien présenté, si clair et aéré. Je suis *très très* heureuse que cela ait paru. [...] J'ai relu votre article et j'y ai retrouvé la même impression qu'à ma première lecture. Vous êtes sûrement une des personnes qui « sentez » le plus profondément les pensées, les ressorts profonds de sa personne et de sa vie. [...] En fin de compte – si je regrette bien sûr qu'il n'y ait rien d'édité en France – je suis contente que les premiers livres sur lui aient paru en Hongrie (pour la deuxième fois !)¹⁵ et au Japon¹⁶. Cela montre aussi l'intérêt que mon père avait pas seulement pour l'Europe mais pour le monde.

Les « choses bougent doucement », écrit-elle ; en effet, *Lévy* paraît en 1995, *Destin du siècle* en 1996 ; les efforts de Claude, soutenue par tant d'autres, commencent à porter leurs fruits. Elle rend compte des échos à *Retrouver Jean-Richard Bloch* : « Vous voyez à quel point cette publication était utile, comme elle répond à un besoin. »¹⁷ En 1996, elle est heureuse d'annoncer, entre autres, deux parutions d'*Espagne, Espagne !*, l'une en France, avec la

¹³ Plus tard, sur « Jean-Richard Bloch et la révolution au conditionnel » : « Cela m'a émue. [...] Merci, une fois de plus pour ce que vous écrivez sur mon père qui a pour moi un ton, une sensibilité particuliers parmi tout ce qui est écrit sur lui. » Lettre du 14 décembre 1996.

¹⁴ Gorilovics, 1994.

¹⁵ Erreur : après 1984 et 1992, c'est la troisième fois.

¹⁶ Takahashi, 1994.

¹⁷ Lettre du 28 juillet 1995.

préface de son fils, Carlos Serrano et l'autre, en Espagne. Elle fait aussi de nouvelles connaissances : « des gens surgissent ici ou là et s'intéressent à mon père. »¹⁸ ...*Et Compagnie* sort enfin en 1997. Claude est contente, bien sûr, quoiqu'elle soit peu satisfaite de la préface (trop vite écrite par Max Gallo) : « Mais enfin la préface existe. Elle est signée par lui. Amen. »¹⁹

C'est les 27 et 28 novembre 1997 qu'a eu lieu le colloque international à la BNF, couplé avec une exposition ; le cinquantenaire de la mort de J.-R. Bloch était d'ailleurs inscrit au rang des célébrations nationales. Dans *l'Avant-propos des Actes*, on rend hommage aux « pionniers, Jean Albertini, René Garguilo et Tivadar Gorilovics qui travaillent sur Jean-Richard Bloch depuis si longtemps »²⁰. Dans sa communication, « De la cellule de saint Jérôme à la place publique », Gorilovics a traité du dilemme entre « le besoin d'agir et le besoin d'édifier une œuvre, qu'elle soit littéraire ou scientifique », problématique qu'il avait abordée plusieurs fois, sous ses différents aspects, ce qui chaque fois a ému et captivé Claude.

15 décembre 1997

Une fois de plus, vous touchez au plus profond, je pense, de ce qui était mon père, toujours déchiré entre deux manières d'être, de vivre, inconciliables. [...] J'ai été très heureuse que colloque et exposition aient eu lieu et que tant de gens soient venus parler. [...] On a fait un pas énorme grâce à vous tous. Il y a encore peu de temps, c'était impensable.

26 janvier 1998

(En réponse à une lettre où son ami l'a probablement félicitée du rôle qu'elle avait joué dans la « relance » de son père.)

Même si ce que vous dites de moi est très exagéré (j'ai beaucoup plus reçu de vous tous – de vous en particulier – que je n'ai donné...), je suis très heureuse de penser que vous pouvez penser que j'ai servi à quelque chose. Enfin, merci mille fois... et laissons cela de côté. Ce qui est curieux, c'est que je pense que mon père aurait été très étonné que ce soit moi qui me préoccupe de son « héritage » littéraire et pas Marianne ou Michel, surtout lui. [...] En tout cas, j'ai eu et j'en continue à avoir des échos tout ce qu'il y a de plus favorables, souvent enthousiastes, à l'exposition et au colloque. C'est une grande satisfaction. [...] Plusieurs personnes m'ont dit avoir été impressionnées par le fait que ces chercheurs soient venus de tant de pays étrangers [...], on va voir s'il

¹⁸ Lettre du 21 septembre 1997.

¹⁹ Lettre du 17 février 1997.

²⁰ Angremy – Trebitsch, 2002.

y a des retombés, comme on dit, malgré le silence de la presse. Il paraît que France Culture en a parlé.

15 juin 1998

C'est une vraie révélation pour moi que cette correspondance²¹. De tous les points de vue. Militaire, bien sûr, vous le pensez bien. J'avais eu beau entendu mon père parler de l'armée, c'était surtout de la guerre et pratiquement jamais du service. [...] ce qui a été l'autre surprise pour moi, c'est son ton avec ses parents. [...] Mon grand-père, je n'ai jamais eu beaucoup de rapports avec lui. Je crois qu'il n'y a que mon père qui a eu vraiment des rapports avec lui. Mon père en parlait assez souvent, toujours avec admiration, respect en tout cas. En ce qui concerne sa mère, j'ai été étonnée de son ton. C'est vrai qu'il était très jeune, mais il y a une sorte d'amour très curieux pour moi parce qu'il était très réservé sur ses sentiments. [...] Et quant à votre travail, à vous, de recherches, de précisions sur les termes, les lieux, les personnes, j'ai été confondue d'admiration. C'est un apport extraordinaire à tout ce qui peut être écrit et dit sur la vie, sur la personne de mon père dans sa jeunesse. [...] Vous le dites dans votre introduction, c'est quelque chose qui sera important pour ceux (vous ?) qui écriront une biographie de mon père.

23 juin 2000

...je n'ai jamais lu ni les lettres à Mlle de Vasson, ni celles à ma mère. [...] Tout cela, comme les lettres à ses parents, est une découverte pour moi d'aspect « secret » de lui, et de ce qu'il pensait de lui-même. [...] Cela n'aura rien d'original si je vous dis que je suis tellement frappée, depuis que je vous connais – tous ceux qui travaillent ou écrivent sur mon père, et surtout vous – à quel point on peut vivre à côté de quelqu'un en le connaissant ou devinant si peu. J'ai déjà dû vous dire cela 10 fois, alors j'arrête²².

14 mars 2003

J'ai lu, Tivadar, avec énormément de plaisir votre article sur *Offrande à la poésie*²³ [...] Je ne sais pas bien dire ce que je ressens. Mais à travers vous, je comprends souvent mieux ce qu'il était.

²¹ Bloch, 1997.

²² Ces réflexions concernent « Les Avatars du journal dans la correspondance de Jean-Richard Bloch ». V. Gorilovics, 2000.

²³ « Les moments poétiques de Jean-Richard Bloch », v. Gorilovics, 2002.

27 juin 2005

Comme tout ce que j'ai lu de vous, c'est en même temps absolument précis, c'est un examen « anatomique » du texte, et vous entrez dans la pensée de l'écrivain avec une telle finesse, si vous permettez ce mot, avec une telle compréhension, qu'on a – que j'ai – l'impression que vous l'écrivez – ce texte – en même temps que lui²⁴. Je ne sais pas dire ce que je ressens en le lisant mais c'est quelque chose qui me touche profondément. [...] J'ignorais tout de ces lettres. Je n'ai jamais lu celles à Marcel Cohen ni celles écrites à ma mère quand ils étaient fiancés. [...] Oui, en général les gens ignorent l'œuvre de mon père, mais c'est grâce à des gens comme vous qu'ils apprennent à le connaître et, j'espère, à le lire.

Ces années apportent à Claude de grands chagrins : la disparition de son frère Michel en décembre 2000, puis, en mars 2001, celle de son fils Carlos : « Vous me demandez comment je vais. Je ne sais pas, Tivadar. Je suis incapable de vous répondre. »²⁵ Malgré tout, elle continue. Elle adhère à l'Association Romain Rolland : « peut-être pouvons-nous faire quelque chose ensemble », écrit-elle le 5 octobre 2001. Les pertes continuent : la mort de Michel Trebitsch (2004) et celle de Madeleine Rebérioux (2005) qui frappent à la fois Claude et l'Association : « Depuis le début de ce nouveau siècle, je vois disparaître peu à peu non seulement ceux de ma génération mais – ce qui est encore pire – ceux de la génération suivante. »²⁶

C'est en 2004 que lui parvient le volume de *Destins du siècle. Jean-Richard Bloch et Roger Martin du Gard*²⁷ :

7 mai 2004

C'est une véritable émotion pour moi, que vous avez voulu « cela », et ces deux hommes réunis. [...] C'est inouï. J'ai toujours été frappée en vous écoutant parler de l'étendue de vos connaissances, mais ce que cela représente de lectures, de travail acharné, de réflexions... Mais votre préfacier dit tout²⁸, bien mieux que je ne peux le faire. Ce que je veux dire, moi, c'est à quel point votre amitié m'a été précieuse, à quel point votre connaissance si fine de ce qu'était mon père m'a aidée, même dans ce que j'ignorais de lui.

²⁴ Il s'agit des « Couleurs et les sons : quel rapport ? » V. Gorilovics, 2006.

²⁵ Lettre du 11 juin 2001.

²⁶ Lettre du 23 août 2004.

²⁷ Halász – Csúry, 2003.

²⁸ Le professeur Pierre Glaudes.

Après une période difficile de l'Association, perturbée par la disparition de son secrétaire et sa présidente, Claude peut enfin annoncer, en avril 2005, que l'historien Christophe Prochasson en a accepté la présidence : « la meilleure chose qui pouvait arriver. [...] Il a déjà des idées. » Heureuse, elle constate que « l'association vit ».

2 janvier 2008

J'ai été passionnée par ce que vous dites sur ses rapports au théâtre²⁹. Je me demande s'il a jamais été satisfait de ce qu'il a écrit pour le théâtre ?

Quel travail vous avez fait d'annotations et de citations, c'est absolument incroyable ! Cela en fait une véritable source de connaissances pour les chercheurs. Personnellement (et je ne suis pas chercheur... comme vous le savez !) cela m'a appris des tas de choses. Comment vous dire à quel point je vous remercie du travail que vous faites, comme vous le dites, de « l'exploration » de son œuvre et de la manière dont vous la représentez.

Quelques mois plus tard, le 23 septembre, au 75^e anniversaire de son ami, elle le félicite ainsi :

...mentalement j'étais avec vous et j'ai pu vous serrer dans mes bras. Je suis très heureuse de vous avoir connu [...] Votre amitié est quelque chose dont je suis fière et qui est très importante dans ma vie.

Bon anniversaire, Tivadar.

C'est en octobre 2008 qu'ils se sont vus la dernière fois, lors d'un bref séjour de Tivadar à Paris. La dernière lettre de Claude date du 17 novembre de la même année :

Pour ce qui est de la lettre de mon père à ma mère après qu'il ait appris ma naissance³⁰, je vous remercie beaucoup de me l'avoir envoyée. Je ne l'avais jamais lue, cette correspondance, et, comme vous, cela m'a très profondément touchée. Particulièrement, bien sûr. Surtout à un moment de l'histoire où le pauvre (et probablement ma mère aussi) se voyait mort d'un moment à l'autre. Cela me fait un curieux effet. Vous me direz que cela n'a pas de rapport et c'est vrai, mais je suis persuadée que j'étais celle de ses enfants dont il pensait le moins qu'elle pourrait dans un avenir qu'il ne connaîtrait pas, s'intéresser à ce qu'il avait écrit et donc à lui. Curieusement, après la mort de ma mère, ni mon frère Michel ni ma sœur Marianne n'ont voulu s'en occuper.

²⁹ In : Bloch, 2007.

³⁰ Tivadar lui en a envoyé la copie. Le fragment de la lettre du 27 août 1915 de Bloch a été publié dans *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 16, 2010.

Ils étaient pourtant, chacun différemment, bien plus proche de lui que moi. C'est peut-être pour ça, pour ce sentiment de proximité qu'ils ne pouvaient pas le supporter. Pour moi, en dehors de ma nature, a dû jouer le fait qu'en 1918, j'avais déjà 3 ans. C'est trop pour se connaître. [...]
Je vous embrasse, cher Tivadar. À quand ? Claude

Dans cette question finale, on est tenté de deviner quelque pressentiment que, peut-être, il n'y aura plus de retrouvailles... Claude est décédée le 12 novembre 2009, son ami cinq ans plus tard, presque jour pour jour, le 26 novembre 2014.

Tivadar Gorilovics a continué de travailler sur Jean-Richard Bloch, il a participé aussi au film *Jean-Richard Bloch. La vie à vif*³¹, dont la représentation a eu lieu le 11 avril 2014, dans un cinéma de la rue des Écoles. Il y était présent. C'était son dernier séjour à Paris.

Bibliographie

- ANGREMY Annie - TREBITSCH Michel (sous la dir. de), *Jean-Richard Bloch ou l'écriture et l'action*. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002.
- BLOCH, Jean-Richard, *Lettres du régiment. Jean-Richard Bloch (1902–1903)*. Édition établie et annotée par Tivadar Gorilovics, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, 1997.
- BLOCH, Jean-Richard, *Le Cuisinier mystifié (Conte dramatique en quatre actes)*. Éd. présentée et annotée par Tivadar Gorilovics, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, 2007.
- GORILOVICS Tivadar (éd.), *Jean-Richard Bloch*, Debrecen, Studia Romanica, 1984.
- GORILOVICS Tivadar (éd.), *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, Debrecen, Studia Romanica, 1989.
- GORILOVICS Tivadar, « Jean-Richard Bloch et les impasses du témoignage », in : *Guerre et Littérature* (Hommage à Maurice Rieuneau), Grenoble, *Recherches et travaux* n° 42, 1992, p. 149–163.
- GORILOVICS Tivadar (éd.), *Retrouver Jean-Richard Bloch*, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, 1994.
- GORILOVICS Tivadar, « Les avatars du journal dans la correspondance de Jean-Richard Bloch », in : *Les écritures de l'intime. La correspondance*

³¹ Écrit et réalisé par Marie Cristiani, Coproduction : ANECDOTA Production / France Télévision – Pôle France 3 Poitou-Charentes, 2013.

- et le journal*. Actes du colloque de Brest présentés par Pierre-Jean Dufief, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 213–219.
- GORILOVICS Tivadar, « Les moments poétiques de Jean-Richard Bloch », *Revue d'Études françaises*, n° 7, Budapest, 2002, p. 109–117.
- GORILOVICS Tivadar, « Les couleurs et les sons : quel rapport ? (Ce qu'en pensait Jean-Richard Bloch en 1910) », in : James Durnerin (éd.) *Les couleurs en question*, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, coll. « Bibliothèque Française » n° 6, 2006, p. 75–90.
- HALÁSZ Katalin – CSÚRY István (éds.), *Destins du siècle : Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics*, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, 2003.
- TAKAHASHI Haruo (éd.), *Correspondance J.-R. Bloch - Marcel Martinet*, Tokyo, Éditions Université Chuô, 1994.

Anna SZABÓ
Université de Debrecen
Courriel : szabo.anna@arts.unideb.hu

BÉATRICE DIDIER

George Sand diariste en temps de guerre

Pour Tivadar Gorilovics

George Sand n'est pas une grande diariste. Éditrice des œuvres de Sand, je serais tentée de dire : heureusement ! Que l'on imagine la masse – passionnante certainement, mais quelle quantité ! – devant laquelle nous nous trouverions si elle avait été comme Amiel une diariste quotidienne. George Sand n'est peut-être pas assez égotiste pour s'obliger à cette pratique ; elle est trop tournée vers les autres, peut-être pas assez attentive à la genèse de ses œuvres – il n'y a pas dans *Histoire de ma vie*, comme dans la *Vie de Henry Brulard*, en marge, un journal de l'écriture autobiographique. Elle ne couvre pas ses livres de notes telles que V. Del Litto avait pu reconstituer ainsi un journal de Stendhal pour les années manquantes¹. Et puis, à la différence d'Amiel, elle possède au plus haut degré les dons de romancière et la fiction lui suffit pour exprimer son moi sous divers masques.

George Sand laisse cependant un bref journal de jeunesse publié par Georges Lubin dans les *Œuvres autobiographiques*², et les *Agendas* tenus par Manceau et qu'elle poursuit elle-même après le décès de celui-ci ; dans son immense correspondance, la lettre est parfois un substitut du journal³. À la fin de sa vie, devant l'urgence des événements, elle tient le journal de la guerre de 1870, dont Frank Leinen a donné une excellente édition⁴. Me souvenant

¹ Entreprise d'ailleurs discutable d'un point de vue théorique, et la nouvelle édition *Journaux et papiers* de Stendhal par l'Université de Grenoble (Ellug) a de bonnes raisons pour adopter un autre classement.

² Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, t. II, p. 945 et sq. : « Journal intime », et p. 973 et sq. « Entretiens journaliers avec le très docte et très habile docteur Piffoël. »

³ B. Didier, « Correspondance et autobiographie, 1845–55 », in : *Sand et son temps*, Mélanges en l'honneur d'Annarosa Poli, Moncalieri / Genève, CIRVI–Slatkine, 1995.

⁴ G. Sand, *Œuvres Complètes*. 1871, II. *Journal d'un voyageur pendant la guerre* (éd. F. Leinen), Paris, Honoré Champion, 2014. J'avais à dessein confié cette édition à un collègue

du beau colloque qu’avaient organisé Anna Szabó et Tivadar Gorilovics sur George Sand et ses relations amicales avec l’étranger⁵, j’ai pensé qu’il pourrait être intéressant de revenir sur ce texte où la relation avec l’étranger fut dramatique. Mais je n’ai pas l’intention de refaire une analyse des conditions historiques, ni de la pensée de Sand, de ses prises de position face à la guerre, à la Commune. Ces questions ont été fort bien traitées par Frank Leinen, par Michelle Perrot⁶ et déjà par Annarosa Poli⁷. C’est donc une optique plus limitée que j’ai adoptée, non pas celle de l’historien des événements, des idées ou des représentations⁸, mais celle d’une étude générique, dans le prolongement des recherches que j’ai entreprises de longue date sur le journal intime⁹, et qu’ont développées considérablement des études plus récentes, en particulier de Philippe Lejeune et de ses émules.

En quoi y a-t-il une spécificité du journal de guerre, par rapport à tant d’autres formes de journaux : d’une passion, d’une vie, d’un voyage, d’un emprisonnement ? Depuis George Sand tant de journaux ont paru, et malheureusement tant de guerres aussi ont amené le développement de ce que l’on peut considérer – avec prudence – comme un « sous-genre » à l’intérieur de ce genre lui-même mal délimité qu’est le journal¹⁰. Genre très souple, en

allemand, et ce choix s’est révélé pertinent : il permettait de voir le journal de la guerre et de la défaite française perçus de l’autre côté du Rhin. F. Leinen a, en effet, découvert de nombreux documents concernant la réception de ce texte en Allemagne.

⁵ *Le chantier de George Sand. George Sand et l’étranger*, éd. T. Gorilovics et A. Szabó, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993.

⁶ Préface de *Journal d’un voyageur pendant la guerre*, Paris, Le Castor Astral, 2004.

⁷ A. Poli, *George Sand et les années terribles*, Bologne, Pàtron / Paris, Nizet, 1975. Il faudrait citer de nombreux articles, en particulier ceux de David A. Powell ; voir la bibliographie donnée par F. Leinen, *op. cit.*, p. 355 et sq.

⁸ Les études sur les représentations réciproques des nations françaises et allemandes ont été fort bien menées, en particulier à l’Université de Düsseldorf par F. Nies, et par F. Leinen qui lui a succédé.

⁹ B. Didier, *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, plusieurs rééditions.

¹⁰ Nous n’essayons pas ici de donner une bibliographie de la question ; chaque guerre a donné lieu à ces journaux, mais avec une quantité croissante ; peu de journaux nous sont parvenus pour 1870, davantage pour 1914, et encore plus pour la guerre de 1939–45. Citons : Napoléon Peyrat, *Journal du siège de Paris par les Allemands, 1870*, Paris, L’Harmattan, 2009. « Résister sans violence à l’occupant allemand » (1870), *Revue d’Histoire des armées*, n° 262, 2011. Corinne Micault, Michel Prati (dir.), *Journal d’un soldat de la guerre 1870–71 du Maine à la Touraine* par Émile Moreau, Brissac-Quincé, éd. du Petit Pavé, 2012. Nombreuses publications de journaux de tranchées pour la guerre de 1914 ; et pour la dernière guerre, voir : Ph. Lejeune, « Journaux féminins sous l’Occupation », Actes du colloque, *Écrire sous l’Occupation*, Besançon, oct. 2009. Voir aussi Simone de Beauvoir, *Journal de guerre*, sept. 1939–janvier 1941, Paris, Gallimard, 1990.

effet, et pour cette raison tout à fait susceptible de liberté et d'excroissance, mais néanmoins qui se différencie nettement d'autres genres littéraires pratiqués parallèlement par George Sand : la correspondance privée, la « Lettre ouverte »¹¹, destinée à être publiée dans un périodique, le roman, puisque *Francia* est contemporain.

Il s'agit, avec le *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, d'un journal publié du vivant de l'auteur¹², ce qui n'est pas le cas, du moins jusqu'au milieu du XX^e siècle, des journaux intimes : on aura à s'interroger sur les modifications éventuelles que la perspective de la publication peut entraîner. On s'interrogera aussi sur le titre qui rappelle les *Lettres d'un voyageur*, ou les *Nouvelles lettres d'un voyageur* mais qui, en excluant le mot de « lettre » au profit du terme de « journal », pose différemment la question du destinataire. Le titre souligne de façon évidente deux éléments : le voyage, la guerre ; dans quelle mesure sont-ils liés ? Enfin l'analyse du texte même permet d'aborder de nombreuses questions : d'abord celle du fragmentaire, de la datation, du rythme, du style... On voit que le programme est vaste ; inutile d'ajouter que nous ne parviendrons pas à le remplir parfaitement, mais que nous espérons ainsi, tout en rendant hommage à Tivadar Gorilovics, proposer des pistes, conformément à l'esprit d'un enseignant dont les étudiants n'oublieront pas le message d'intrépide chercheur.

Et d'abord la question du destinataire : il est mouvant ; à partir du moment où le journal a été publié, selon la volonté de Sand, il devient multiple, c'est le lecteur, tout lecteur ; mais en cours de rédaction le destinataire était plus limité, c'est tout à fait dans les dernières pages que Sand après coup, le 10 février 1871, analyse rétrospectivement sa démarche :

À présent que les communications régulières sont rétablies ou vont l'être, je n'ai plus besoin de mes propres impressions pour vivre de la vie générale. Je cesserai donc ce journal, qui devient inutile à moi et à ceux de mes amis qui le liront avec quelque intérêt. Dans l'isolement plus ou moins complet où la guerre a tenu beaucoup de provinces, il n'était pas hors de propos de résumer chaque jour en soi l'effet du contre-coup des événements extérieurs¹³.

¹¹ C'est le 1^{er} mars 1871 que commence la publication dans la *Revue des Deux Mondes*. En volume : Paris, Michel Lévy Frères, 1871.

¹² *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, éd. F. Leinen, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 265. Dans la suite de cet article, les références indiquant entre parenthèses le numéro de la page renvoient à cette édition.

¹³ P. 160 : « on dit que l'ennemi s'éloigne » ; p. 13 : « On nous dit que nous avons perdu toutes nos positions sur la Loire ».

Le journal, même s'il a pu être lu d'abord par quelques amis, semble donc avoir eu d'abord, comme la plupart des journaux intimes, un rôle personnel, privé, assez semblable à celui du journal-examen de conscience. Mais ce retour sur soi permet, en fait, une communication avec les autres : les « impressions personnelles » permettent de « vivre de la vie générale ». L'écriture de soi amène donc une possibilité de vivre avec la communauté dont Sand est isolée. C'est là répondre magnifiquement au risque de repliement sur soi que semblerait contenir le journal sans destinataire.

Oui, mais comment connaître les événements qui se passent à Paris, lorsque l'on est à Nohant, à Boussac, à une époque où il n'y a pas de téléphone ni de télévision, où les journaux, les lettres même ne peuvent plus vous parvenir : « J'aurais voulu tenir un journal des événements ; mais il faudrait savoir la vérité, et c'est souvent impossible. Les rares et courts journaux qui nous parviennent se font la guerre entre eux et se contredisent ouvertement. » (p. 152) Le 18 octobre, elle voit passer des troupes des vaincus de Sedan « à moitié nus » et note le mercredi 19 : « Depuis deux jours, nous sommes sans nouvelles de notre armée de la Loire ». Le 21 octobre 1870, elle reçoit des nouvelles par un moyen tout nouveau : « Trois lettres de Paris par ballon ! »¹⁴, trois lettres d'amis qui eux-mêmes souffrent d'être sans nouvelles ; en général la coupure entre Paris et la province est totale. Il faut se contenter de « on dit », de rumeurs¹⁵. Pendant une bonne partie du journal, l'information manque :

On nous dit qu'il y a de bonnes et de grandes nouvelles. Nous n'y croyons pas. Ces pays éloignés de la scène sont comme les troisièmes dessous d'un théâtre, où le signal qui doit avertir les machineries ne résonnerait plus. Paris investi, les lignes télégraphiques coupées, nous sommes plus loin de l'action que l'Amérique. (p. 115)

Si bien que le rythme du journal est étroitement lié à la vitesse de l'information et à la progression de l'invasion qui maintenant est proche de Nohant. En effet, les datations sont très régulières, le journal est presque quotidien, ou bien écrit un jour sur deux, mais ce qui est extrêmement variable, c'est la longueur de ces journaux : les premiers et les derniers sont longs, laissent place à la réflexion, à des descriptions, tandis que fin octobre 1870, les journaux sont extrêmement brefs : Orléans est occupé, Paris est encerclé, le rythme devient haletant. De brèves notes, mais pathétiques : « Lettre de Paris du 22 (décembre). Ils disent qu'ils peuvent manger du cheval pendant quarante-cinq

¹⁴ Voir aussi p. 103 et p. 114.

¹⁵ P. 160 : « on dit que l'ennemi s'éloigne » ; p. 13 : « On nous dit que nous avons perdu toutes nos positions sur la Loire ».

jours encore » (p. 216). Et le fragment le plus court de tout ce Journal, le 15 janvier 1871 : « Rien qu'une angoisse à rendre fou » (p. 229).

Il y a donc un rapport inverse entre la longueur des journaux et le progrès du drame. Un rapport inverse aussi entre les journaux de réflexion, plus longs, et ceux que l'on pourrait considérer comme des notes d'actualité, et d'une actualité brûlante. Rapport inverse enfin avec le caractère littéraire du texte. Les premiers journaux sont plus longs, plus travaillés, plus riches de descriptions, les derniers sont plus lourds de réflexion politique, mais au centre, il n'y a plus place pour une recherche de style et d'effets littéraires. Pas de ratures ni de corrections sur ce journal du 15 janvier. Comment pourrait-il y en avoir ?

La question qui semble fondamentale en temps de guerre : celle de l'événement qui doit donc être examinée en rapport avec les limites de ce genre littéraire qu'est le journal ; l'événement n'est retracé que diffracté par une conscience. George Sand ne peut raconter que ce qu'elle voit ou ce dont elle entend parler ; cela limite considérablement les perspectives et peut expliquer ce que l'on a – injustement, je crois – reproché à Sand : de n'avoir pas adhéré à la Commune. Je ne reviendrai pas sur cette question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre ; il faut se rappeler que la Commune est essentiellement un phénomène parisien, et que Sand est alors en province : Nohant, Boussac, La Châtre : le lieu est indiqué au début de chaque journal avec la date. Mais si la Commune est parisienne, la guerre, l'invasion sont là, bien présentes. Le journal est d'abord le récit d'une fuite – fuite devant l'épidémie qui précède l'invasion allemande ; avec la thématique de la fuite : difficultés matérielles, peur, fatigue, bonheur de trouver un refuge, paniques : « on vient nous dire ce matin que la peste noire est dans la ville » –, mais aussi volonté de n'y pas céder et de contrôler par soi-même la vérité des faits (p. 140). « Voyageur », George Sand ne l'est plus par plaisir, comme du temps de Venise, et le terme de « journal d'un voyageur » contraste brutalement avec celui de « guerre » : voyage forcé des débâcles.

Cette limitation du point de vue (inévitabile dans les récits de guerre, qu'il s'agisse de la célèbre bataille de Waterloo vue par Fabrice, ou, plus pathétiques, des lettres des « Poilus », au fond des tranchées pendant la guerre de 1914–18), donne toute son importance au « moi » de l'écrivain, parfois plus important que l'événement mal connu, incertain. Mais ce « moi » n'a rien d'égotiste ; il est le plus souvent un « nous », le « nous » des souffrances et des peurs subies en commun. Il y a d'un côté la troisième personne qui désigne l'ennemi et si – F. Leinen l'a bien montré – George Sand se refuse à le diaboliser, il n'en reste pas moins l'autre qu'on voudrait le plus éloigné possible, et le « je », le « nous » qui, par-delà Sand, désigne son groupe familial, ses amis, les provinciaux, un « nous » extensif en cette période où l'angoisse augmente la solidarité.

Le « moi » de Sand est donc immense et plus encore dans ce journal de guerre. Alors âgée, mais gardant toute sa vitalité et sa créativité, elle assume la mémoire de son siècle, mémoire personnelle, mémoire collective : 1848 apparaît à plusieurs reprises, « Louis Blanc avait eu une véritable révélation de l'avenir »¹⁶. « Tout ce que je pense aujourd'hui, je l'ai pensé en voyant s'écrouler la République de 48 après les horribles journées de juin »¹⁷. C'est en raison de cette mémoire du passé, à cette continuité de sa pensée et de son « moi » ; grâce à son expérience politique qu'elle explique ses réserves face à la Commune :

Puissé-je faire un mauvais rêve ! mais je vois reparaître sans modification les théories d'il y a vingt ans. Des théories qui ne cèdent rien à l'épreuve du temps et de l'expérience, sont pleines de dangers. S'il est vrai que le progrès doit s'accomplir par l'initiative de quelques-uns, s'il est vrai qu'il parte infailliblement du sein des minorités, il n'en est pas moins vrai que la violence est le moyen le plus sauvage et le moins sûr pour l'imposer. (p. 207)

Semble alors surgir une mémoire qui n'est pas directement la sienne : une mémoire de l'histoire qui remonte à la Terreur, et parfois aux campagnes napoléoniennes : « Il fait atrocement froid. La neige épaisse et collante empêche de marcher. Cela ressemble à une campagne de Russie pour nos soldats. » (p. 193)

Mémoire du XIX^e siècle, George Sand s'élance vers un futur qu'elle voudrait pacifiste et démocratique ; mais elle est consciente des difficultés auxquelles se heurte ce rêve, en particulier de la complexité de la question du suffrage universel, et du fonctionnement de la démocratie (elle se rappelle comment Napoléon III est devenu empereur avec le consentement des Français !).

Quel est décidément le rôle de l'écriture et de l'écrivain, tel que George Sand l'expérimente dans ce journal ? D'abord être un témoin et qui refuse de se laisser tromper par les rumeurs populaires ou par les nouvelles officielles truquées – « On ne publie pas les dépêches, elles sont trop décourageantes » (p. 193). Cette valeur de témoignage et d'un témoignage qui se veut honnête, est fondamentale dans les périodes où les événements tragiques se succèdent. Elle s'accompagne dans ce journal d'une philosophie simple, mais qui peut-être salutaire pour le petit cercle des lecteurs qui s'élargira avec la publication.

¹⁶ P. 121 : « [...] lorsqu'en 1848 il opinait pour que le suffrage universel ne fût proclamé qu'avec cette restriction ».

¹⁷ P. 173 : « Je ne me sentis pas le cruel courage de dire la vérité aux vaincus ».

D'abord se libérer de la peur de la mort : « Y songer, s'en alarmer sans cesse, c'est mourir d'avance, c'est le suicide par anticipation » (p. 107). Ensuite croire dans la résurrection de forces vives de la France. Et le journal se termine par un appel au peuple, à ces paysans qu'elle connaît bien : « Debout, Jacques Bonhomme ! [...] toi, paysan qui par métier sèmes la vie sur la terre. Tu veux que le blé repousse et que la France renaisse » et qu'advienne pour elle « une alliance républicaine et fraternelle avec les grandes nations de l'Europe » (p. 269).

Dès lors l'écriture n'est pas un vain jeu, et George Sand peut encore dans ce texte, comme dans tant d'autres qu'elle a écrits, se montrer pleinement écrivain. On ne s'indignera donc pas qu'elle ait voulu faire de ces notes un texte littéraire, soigneusement travaillé. L'étude très précise des variantes par F. Leinen prouve – une fois de plus – ce que nous constatons sans cesse dans l'édition des *Œuvres complètes* : que George Sand, contrairement à la légende, soigne son style, se relit et corrige. Elle va donc ici contre un préjugé qui ferait de l'écriture brute en quelque sorte, non revue, le garant de la sincérité. L'exemple du jeune Stendhal est célèbre : il croit constater qu'il a fait une faute de français, à la première page de son journal, mais se refuse à la corriger de peur d'être insincère ; le journal devrait-il être une sorte d'écriture automatique ? Stendhal lui-même ne s'en est pas tenu à cette règle, il lui arrivera de se corriger, et dans le cas de Sand, la publication a rendu d'autant plus nécessaire la relecture.

On ne se plaindra pas finalement du caractère très littéraire de ce journal. Les descriptions y abondent et sont splendides. Elles ne constituent pas une inutile digression, car elles contiennent une leçon philosophique d'actualité, soulignant le contraste entre la beauté d'un paysage et la folie de la guerre :

Est-il possible que ce matin bleu, cette verdure renouvelée après un été torride, ces nuages roses qui montent dans le ciel, ces rayons d'or qui percent les branches, ne soient pas l'aurore d'un jour heureux et pur. Est-il possible que les héros de nos places de guerre souffrent mille morts à cette heure, et que Paris entende peut-être déjà le canon allemand autour de ses murailles ? [...] Je m'éveille, tout est comme auparavant. Les vendangeurs passent, les coqs chantent, le soleil étend sur l'herbe ses tapis de lumière, les enfants rient sur le chemin – Horreur ! Voilà des blessés qui reviennent, des conscrits qui partent. (p. 96¹⁸)

La romancière est une merveilleuse conteuse, et les *Contes d'une grand'mère* presque contemporains le prouvent bien. Ainsi, lorsqu'elle raconte comment

¹⁸ Voir aussi p. 103 et p. 114.

une nuit elle se perd dans le château de Boussac qu'elle ne connaît pas bien et, sous l'œil de la dame à la Licorne, essaie successivement et en vain cinq portes, avant de découvrir enfin une issue grâce à un passage dissimulé dans une boiserie : « le château serait-il enchanté ? » (p. 136).

Femme de théâtre aussi, elle imagine des scénarios et fait entendre les voix autour d'elles, et même des voix imaginaires. Ainsi lorsqu'elle croit percevoir les ombres de trois allemands, un Prussien, un Bavarois et un Saxon, dialoguer au clair de lune près des monuments druidiques de la vieille Gaule. « Ils voulaient oublier la guerre » (p. 113). Récit fantastique où figure pourtant une forte réalité – de la guerre, de la géopolitique allemande –, il est chargé aussi d'une leçon : comprendre l'autre et ne pas renoncer à l'espoir de la paix. L'intellectuel, l'écrivain n'est décidément pas inutile s'il diffuse cette double consigne.

Bibliographie

SAND George, *Œuvres Complètes*. 1871, II. *Journal d'un voyageur pendant la guerre* (éd. F. Leinen), Paris, Honoré Champion, 2014.

DIDIER Béatrice, *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976 (plusieurs rééditions).

DIDIER Béatrice, « Correspondance et autobiographie, 1845-55 », in : *Sand et son temps*, Mélanges en l'honneur d'Annarosa Poli, Moncalieri / Genève, CIRVI–Slatkine, 1995.

GORILOVICS Tivadar - SZABÓ Anna (éds.), *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993.

POLI Annarosa, *George Sand et les années terribles*, Bologne, Pàtron / Paris, Nizet, 1975.

Béatrice DIDIER
ENS, Paris-Ulm
Courriel : beatrice.didier@ens.fr

PIERRE-JEAN DUFIEF

Les Goncourt et la modernité

Thuriféraires paradoxaux de la modernité, les Goncourt ont tout particulièrement aimé le neuf dans la langue ; ils ont été tout au long de leur carrière d'écrivains de fertiles créateurs de néologismes ; Max Fuchs a rédigé un petit dictionnaire des Goncourt pour aider les lecteurs à se retrouver dans un lexique qui associe des archaïsmes, des expressions du terroir mais surtout des termes forgés par les écrivains. Parmi ces termes nouveaux, on rencontre des mots dont les Goncourt ne sont pas les inventeurs, mais qu'ils sont parmi les premiers à utiliser dans la langue littéraire, comme ce mot modernité que la postérité va doter d'une valeur sémantique si riche ; toutes les disciplines des sciences humaines envisageront au XX^e siècle la modernité au prisme de leurs approches et de leurs méthodes et la surabondante bibliographie consacrée à cette notion contraste avec la rareté des occurrences du mot chez les auteurs du milieu du XIX^e siècle. Seuls Baudelaire, Gautier et les Goncourt proposent quelques emplois d'un terme encore considéré comme un néologisme par le *Dictionnaire* de Littré¹.

Le mot modernité est totalement absent de l'œuvre romanesque des Goncourt mais il est présent dans le *Journal* des deux frères à travers douze occurrences qui nous permettent de revenir aux sources, d'envisager, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jean Borie, l'archéologie de la modernité chez des auteurs peu étudiés dans cette optique, beaucoup moins en tous cas, que ne le fut Baudelaire. Le terme apparaît dans le *Journal* le 31 décembre 1858, de façon inattendue puisque les Goncourt se font alors eux-mêmes les archéologues d'une modernité qu'ils découvrent dans cette antiquité qui va devenir un repoussoir chez les partisans du moderne :

La plus étonnante modernité étonne et charme dans Lucien. Ce Grec de la fin de la Grèce et du crépuscule de l'Olympe est notre contemporain par l'âme

¹ Le mot modernité, déjà employé par Balzac, aurait été utilisé dès le XVIII^e siècle.

et l'esprit. Son ironie d'Athènes commence la « blague de Paris ». Ses Dialogues des Courtisanes semblent nos tableaux de mœurs. (Goncourt, 2004, t. 1 : 31 décembre 1858)

Le mot prend dans le *Journal* une double valeur pour évoquer tour à tour le fond et la forme ; d'un côté, le sujet moderne et la radicale nouveauté du monde contemporain issu de la rupture révolutionnaire et du progrès technique qui crée un homme nouveau ; de l'autre, une modernité formelle, qui renouvelle aussi bien le roman que le théâtre. Les Goncourt portent un regard critique sur la création artistique de leur temps et ils font de la modernité la pierre de touche de la valeur d'une œuvre. Edmond admire *Les Rois en exil*, le roman de Daudet, dont il aime le sujet moderne, le style qui associe réalisme et ironie dans « une délicate et grande modernité » ; il goûte la modernité du roman de Zola, *Thérèse Raquin*, mais reproche à la pièce qui en a été tirée de ne pas présenter « la moindre modernité scénique » ; il s'intéresse au jeu des acteurs, à propos duquel le terme de modernité revient à plusieurs reprises dans le *Journal* ; il oppose la modernité de Réjane et le jeu romantique de Sarah Bernhardt, dissociant ainsi romantisme et modernité que la critique aura pourtant bien souvent tendance à rapprocher. À côté de ces prises de position et de ces jugements, le journal offre aussi de précieux documents sur les débats qui divisent le champ littéraire du second dix-neuvième siècle ; la question du moderne occupe une place centrale dans les discussions des dîners Magny qui rassemblent écrivains et penseurs sous le Second Empire.

Précurseurs sur le plan lexicologique en recourant à un terme promis à une si large vogue, les Goncourt ne réduisent pas la modernité à une fonction d'outil d'évaluation critique. Ils vont défendre une esthétique de la modernité et mettre en place des codes de vie et d'écriture, caractéristiques de l'artiste de la modernité. Ce culte du moderne, ce militantisme en faveur du sujet contemporain ne laissent pas de surprendre chez des écrivains nostalgiques du passé, qui aiment le XVIII^e siècle et détestent le XIX^e siècle. Comment concilier ces contradictions, qui ne sont d'ailleurs pas particulières aux Goncourt et que l'on retrouve notamment chez Baudelaire, entre le rejet et la fascination du moderne ?

Antimodernes et défenseurs de la modernité

Les Goncourt appartiennent à la grande famille de ceux qu'Antoine Compagnon baptise après Charles Dubost « les antimodernes ». Conservateurs, réactionnaires, ils n'ont que dégoût pour leur époque et leur œuvre se fait bien souvent impitoyable réquisitoire contre le monde moderne. L'un de leurs premiers textes, un petit opuscule bien méconnu, *La Révolution dans les mœurs*, donne le contenu de ce qui constituera le fonds d'une pensée politique et

sociale déclinée dans leurs ouvrages d'historiens, dans leurs romans et dans le *Journal*.

Les Goncourt répètent inlassablement le cri de dégoût poussé dans une lettre à l'un de leurs proches, Paul Collardez : « Le vilain siècle que le nôtre ! » Comme tous leurs contemporains, ils sont constamment revenus à l'origine, à cette révolution, tragique et brutale rupture qui a créé le monde moderne en révolutionnant les mœurs, en détruisant une société florissante et harmonieuse, incarnation à leurs yeux de l'idéal du savoir-vivre. La Révolution a inversé les valeurs, transformant le positif en négatif et le XIX^e siècle est devenu l'envers sombre de ce siècle lumineux qui constitue pour les Goncourt un véritable âge d'or. La Révolution est la mauvaise fée qui a éteint les lumières de la fête, fermé les salons, tari l'art de la conversation, chassé les aristocrates et favorisé, avec le triomphe de la bourgeoisie, l'avènement d'un « vilain siècle ».

Le réquisitoire des deux frères n'épargne aucun domaine et leurs critiques touchent à la fois les champs de la politique, de l'éthique et de l'esthétique. Les Goncourt s'en prennent aux illusions des libéraux, à leur vaine croyance dans un progrès de l'histoire et de l'humanité qui ferait du monde moderne le meilleur des mondes ; le progrès matériel semble aller à rebours du progrès moral et les diaristes constatent avec amertume le 1^{er} janvier 1860 :

Voilà le beau résultat où nous sommes arrivés avec notre progrès, notre civilisation, notre société moderne. La force brutale y est tout et prend tout.

Les Goncourt s'opposent à l'optimisme romantique d'un Michelet ou d'un Hugo ou aux convictions des positivistes, tous convaincus d'une marche en avant de l'humanité ; réfutant l'idée d'un cours linéaire de l'histoire, ils pensent que le mouvement historique n'est que déplacement quand il n'est pas régression :

La mansarde remplacée par le sous-sol, c'est une frappante image du progrès moderne et de son mensonge du mieux : on appelle cela le bien-être qui descend ! (Goncourt, 2004, t. 1 : 12 octobre 1864)

Les Goncourt rejettent tout ce qui est la marque de leur temps ; ils condamnent sur le plan politique la démocratie et la généralisation de l'instruction qui, en créant une société ouverte, ont déstabilisé les élites, favorisé l'individualisme et l'arrivisme. L'argent a tout corrompu dans le monde bourgeois et a été jusqu'à faire de la culture une simple marchandise ; les objets d'art ont perdu leur intérêt esthétique, au grand regret de nos deux collectionneurs, pour n'être plus rien qu'« une valeur qu'on se passe de main en main, une cir-

culuation de plus-value parmi des brocanteurs millionnaires » (Goncourt, 2004, t. 2 : 24 février 1868). La littérature cesse d'être ce sacerdoce laïc que prônent encore les Goncourt aux côtés de Flaubert pour n'être qu'« une carrière, un métier » (Goncourt, 2004, t. 1 : août 1858). Le monde moderne connaît une crise profonde qui affecte aussi bien l'esthétique que l'éthique. L'industrialisation permet la fabrication en séries d'objets jugés fort laids par les Goncourt qui décrivent de façon très critique les intérieurs de leurs contemporains ; se rendant à la vente après décès de Rachel, ils découvrent « un odieux service de dessert en porcelaine peinte, et puis quatre ou cinq tasses de mauvais Sèvres moderne, qui jouent, sur un buffet, à cache-cache avec une tasse de vieux Sèvres. » (*Id.* : 11 avril 1858) Les Goncourt ressentent d'autant plus fortement le sentiment d'être des exilés dans une société si étrangère à leurs goûts et à leurs valeurs que le monde moderne change vite, que les grands travaux d'Hausmann effacent rapidement le vieux Paris :

Notre Paris, le Paris où nous sommes nés, le Paris des mœurs de 1830 à 1848, s'en va... Tout cela me fait l'effet d'être, dans cette patrie de mes goûts, comme un voyageur. Je suis étranger à ce qui vient, à ce qui est, comme à ces boulevards nouveaux, qui ne sentent plus le monde de Balzac, qui sentent Londres, quelque Babylone de l'avenir. Il est bête de venir ainsi dans un temps de construction : l'âme y a des malaises comme un homme qui essuierait les plâtres. (*Id.* : 18 novembre 1860)

Les Goncourt vont s'inventer des refuges, s'imaginer un paradis perdu, une vie antérieure dans ce « siècle dix-huitième » dont ils font leur âge d'or et dont ils cultivent la nostalgie :

Il nous semble, quand nous nous tâtons à fond, être des émigrés du XVIII^e siècle. Nous sommes des contemporains déclassés de cette société raffinée, exquise, de délicatesse suprême, d'esprit enragé, de corruption adorable, la plus intelligente, la plus policée, la plus fleurie de belles façons... (*Id.* : 14 décembre 1862)

Les deux frères consacrent l'essentiel de leur œuvre historique à ce temps regretté, proche encore mais radicalement effacé par la Révolution. Le XVIII^e siècle se reconstruit en envers positif de l'époque moderne, en mythe qui compense toutes les insuffisances du temps présent ; il séduit les Goncourt par sa grâce et sa douceur, par sa capacité à réaliser les plus harmonieuses synthèses en effaçant les rugosités et les brutalités de la vie. Les Goncourt fabriquent l'image idéale d'un siècle qui possède toutes les vertus dont ils déplorent la disparition. La société du XVIII^e siècle apparaît comme le monde du lien, de la tradition, de la continuité ; les générations s'y succèdent, reproduisant les

mêmes modèles, accomplissant les mêmes tâches, occupant les mêmes fonctions. Monde rassurant et clos de la stabilité sociale et d'une harmonie brutalement rompue par la Révolution. Michel Delon se moque de ce retrait peureux du monde contemporain et de cette fuite dans un imaginaire paradis perdu :

Autruches affolées par le présent, ils se cachent la tête dans les falbalas de la Régence, dans les chiffons de Marie-Antoinette. Leur complicité avec les coiffeurs et les cordonniers de ces dames a parfois quelque chose d'exaspérant, tout comme leur volonté de figer l'histoire dans un passé proche, paré de toutes les séductions, de masquer la femme sous des charmes empruntés : la modernité les écœure et les femmes réelles les effraient... (Delon, 1989)

Et pourtant, cette modernité qui les écœure, ils vont en faire le principal sujet de leurs romans, où ils s'intéressent exclusivement à la vie moderne ; dans leurs préfaces et à travers les personnages qui leur servent de porte-paroles, ils font constamment entendre un vibrant plaidoyer en faveur de la modernité ; ils vont s'engager en faveur du sujet moderne et continuellement tenter d'ouvrir les voies d'une écriture nouvelle. Comment concilier ce réquisitoire et cette apologie ? Les Goncourt seraient-ils schizophrènes derrière leur continuelle affirmation d'une totale unité du couple fraternel ? Ils ont parfois le sentiment d'avoir une double appartenance, d'être à la fois des hommes du présent et des hommes du passé :

Plus que personne, par la tendance de nos œuvres, la signification de nos romans, la voie nouvelle de notre histoire, la chaîne de notre famille, nos instincts, nos goûts, nos manies devenues des modes qui se répandent, nos besoins physiques et moraux, plus que personne, nous sommes de ce temps-ci ; et contraste singulier, plus que personne aussi, il nous semble que nous sommes d'un autre temps, que nous tenons par des liens secrets à la tradition d'autres mœurs, aux principes d'une autre société. (Goncourt, 2004, t. 1 : 8 janvier 1861)

Sans doute, chez ces sceptiques, partisans de la vérité momentanée, faut-il admettre un droit à la contradiction dont le *Journal* offre d'assez nombreux exemples. Le 28 janvier 1863, ils attaquent la société moderne que Sainte-Beuve défend. Apparente volte-face quelques jours plus tard, le 31 janvier :

Flaubert et Saint-Victor soutiennent la thèse qu'il n'y a rien à faire avec le moderne. C'est arrêter le soleil. Nous le nions avec Sainte-Beuve.

La contradiction disparaît si l'on envisage le passage de l'ordre de la cité à celui de l'art. Les antimodernes sont, comme Baudelaire, conservateurs en politique, mais révolutionnaires en art. Il faut alors distinguer les registres ; la

modernité est condamnée sur le plan politique et social par des conservateurs qui jugent le changement mauvais mais elle est valorisée sur le plan esthétique comme motif d'inspiration et comme pratique de création par des artistes fascinés par la nouveauté. Les Goncourt ne font-ils pas leur portrait et celui de bien des antimodernes lorsqu'ils décrivent leur ami, le dessinateur Gavarni :

Au fond, Gavarni est toujours resté froid, presque hostile à tout ce qui est révolution, subversion, bouleversement social. Révolutionnaire dans le pur domaine des idées et des choses supérieures et plus hautes pour lui que tous les gouvernements, il a été de tout temps, d'une façon désintéressée, par tempérament et par une certaine haine native du populaire, conservateur et homme de pouvoir. (Goncourt, 1873 : p. 89)

Pour les Goncourt, il n'y a donc pas contradiction car on ne saurait être révolutionnaire dans plusieurs domaines à la fois : l'artiste a besoin de quiétude ; il déteste la Révolution française parce qu'elle a déstabilisé la société et c'est pourquoi il est antimoderne mais il veut accomplir sa propre révolution artistique en traitant de façon moderne des sujets modernes, ce qui explique son culte apparemment paradoxal de la modernité.

Mode et modernité : le sujet moderne

Les Goncourt ont beau critiquer le monde moderne et exalter le passé pré-révolutionnaire, ils ne réussissent pas à se contenter de belles images ; leur travail d'historiens évocateurs d'un monde disparu qu'ils tentent de ressusciter ne saurait leur suffire car ils ne veulent pas vivre au royaume des ombres ; ils ont besoin de la chaleur de la vie, de l'animation stimulante, même si elle est parfois agressive, de leurs contemporains. Leur œuvre de romanciers voués à la peinture de la société moderne qu'ils critiquent vient ainsi rééquilibrer leurs travaux d'historiens par un travail sur le document humain autrement plus poignant que le document d'archive. Le 5 mai 1859, les deux frères disent leur joie de revenir au roman et de sortir de l'histoire « pour rentrer dans l'inspiration moderne ». Le passé apparaît comme un refuge insuffisant et les Goncourt vont découvrir que puiser son inspiration dans la modernité constitue la plus efficace des thérapies à leur mélancolie :

Maintenant, il n'y a plus qu'un grand intérêt dans notre vie, l'émotion de l'étude sur le vrai. Sans cela, l'ennui et le vide.

[...] maintenant, ce vrai qui est mort ne nous dit plus rien ! Nous nous faisons l'effet d'un homme habitué à dessiner d'après la figure de cire, auquel serait tout à coup révélée l'académie vivante ou plutôt la vie même, avec ses en-

trailles remuantes et toutes chaudes, et sa tripe palpitante. (Goncourt, 2004, t. 1 : 22 mai 1865)

Le contact avec la réalité constitue un moment fort dans l'existence d'hommes de bibliothèques et de cabinets. Les Goncourt vont faire de ce choc salutaire l'expérience fondatrice de leur pratique de romanciers qui fuient les livres et les documents historiques pour faire de la vie moderne la matière de leur œuvre :

Voir des hommes, des femmes, des musées, des rues, toujours étudier la vie des êtres et des choses, loin de l'imprimé-voilà la lecture de l'écrivain moderne. Sa moelle est là. (*Id.* : 12 septembre 1864)

Pour les Goncourt, la modernité d'un artiste se marque d'abord par le choix du sujet moderne, malheureusement trop souvent dédaigné par les écrivains ou par les peintres. Dans *Manette Salomon*, les deux frères regrettent que les peintres continuent à chercher leur inspiration dans l'histoire ou dans la mythologie au lieu de la trouver dans la proximité des scènes de la vie quotidienne immédiate :

On ne voyait nulle tentative, nul effort, nulle audace qui tentât la vérité, s'attaquât à la vie toute moderne, révélât aux jeunes ambitions en marche ce grand côté dédaigné de l'art : la contemporanéité. (Goncourt, 1996 : p. 94)

Peintres et romanciers doivent faire front commun pour accomplir cette révolution artistique qui donnera pour première mission à l'artiste de peindre la vie immédiatement contemporaine, caractéristique de la modernité selon les Goncourt, Baudelaire et Gautier. Les Goncourt romanciers s'afficheront comme des précurseurs en explorant dans leurs romans les aspects encore inédits de la vie de leur temps.

Les artistes de la modernité sont persuadés que tout change, même ce qui semble *a priori* échapper au pouvoir du temps. Le *Journal* et les romans des Goncourt déclinent ces paradoxales métamorphoses qui engendrent constamment des formes nouvelles que seul sait découvrir l'observateur attentif et averti, qui sait en faire le matériau privilégié de l'œuvre originale. Les corps se sont transformés et l'artiste ne saurait s'en tenir à des portraits physiques intemporels :

Le corps de la femme n'est pas immuable. Il change selon les civilisations, les époques, les mœurs. Le corps du temps de Phidias n'est plus un corps de notre temps. Autres mœurs, autre siècle, autre ligne [...] le peintre qui ne peint pas la femme de son temps ne restera pas. (Goncourt, 2004, t. 1 : 11 mars 1862)

Le monde moderne secrète des types physiques nouveaux ; il engendre également des types psychologiques qui lui sont propres ; il existe un amour moderne, une tristesse moderne dans une humanité « nervosifiée » par une vie trépidante qui tend à l'excès les forces cérébrales des individus. Les deux romanciers s'appliquent donc à découvrir et à représenter ces types humains propres à leur époque qui deviennent les héros ou les héroïnes de leurs romans. *Renée Mauperin* tout comme *Chérie* sont des peintures de la jeune fille moderne, incarnation momentanée d'un type humain qui n'a plus rien d'éternel. Les Goncourt sont sensibles aux détails éphémères caractéristiques d'une époque. Ils associent, à l'instar de Baudelaire, mode et modernité. Dans « Le Peintre de la vie moderne », le poète des *Fleurs du mal* faisait l'éloge de Constantin Guys qui « s'étant imposé la tâche de chercher et d'expliquer la beauté dans la modernité, représente volontiers des femmes très parées et embellies par toutes les pompes artificielles » (Baudelaire, 1976 : p. 696). Les Goncourt feront, eux, l'éloge de Gavarni et de son art de dessinateur du costume moderne. La modernité est dans ces formes périssables de la beauté, dans ces frêles enveloppes que sont robes et costumes. Les Goncourt consacrent un chapitre de *La Femme au XVIII^e siècle* à la mode et l'on retrouve cet intérêt dans tous les romans des deux frères et dans ceux d'Edmond : *Chérie* peut se lire comme une chronique précise et documentée de la mode féminine sous le Second Empire.

Les Goncourt considèrent que Gavarni a un talent égal pour croquer un costume ou camper le cadre éphémère d'un décor populaire. Parodiant *Les Regrets* de Du Bellay, Jules de Goncourt proclame dans une lettre de Rome la noblesse du sujet moderne, la grandeur de la peinture du décor ordinaire dédaigné par les artistes :

Le ruisseau de la rue Saint-Georges est plus beau que le Tibre, et le trottoir de la rue Lepelletier est la meilleure des voies Appiennes... (Goncourt, 2006 : p. 39²)

Saisir au vol le trait significatif ou curieux qui caractérise dans l'instant fugitif la vie contemporaine est la marque de l'artiste de la modernité, dont *Manette Salomon* nous trace un beau portrait. Peintre ou écrivain, celui-ci se définit d'abord comme un observateur constamment aux aguets mais aussi comme un flâneur qui sait attendre la bonne occasion. Le voici ce piéton de Paris, qui traque le détail insolite :

Il allait, marchant, devant lui, fouillant d'un œil chercheur, dans les multitudes grises, dans les mêlées des foules effacées ; tout à coup s'arrêtant et comme

² Lettre à Aurélien Scholl, 28 février 1856.

frappé d'immobilité, devant un aspect, une attitude, un geste, l'apparition d'un dessin sortant d'un groupe. (Goncourt, 1996 : p. 420)

Les Goncourt font leur autoportrait dans ce peintre de la modernité qui tire de sa poche un petit carnet pour y jeter quelques coups de crayons et qui parcourt inlassablement Paris, « essayant de saisir au passage, dans un monde d'allants et venants, la physionomie moderne, observant ce signe nouveau de la beauté d'un temps, d'une époque, d'une humanité » (*ibid.*).

Esthétique et écriture de la modernité

Le terme modernité a de nombreuses connotations ; il désigne à la fois une époque, l'immédiat contemporain, mais aussi une esthétique qui définit la beauté en lien étroit avec le présent le plus proche de l'artiste. Chassagnol, le porte-parole des Goncourt dans *Manette Salomon*, se fait l'éloquent apologiste de cette esthétique nouvelle :

Le moderne, tout est là. La sensation, l'intuition du contemporain, du spectacle qui vous coudoie, du présent dans lequel vous sentez frémir vos passions et quelque chose de vous... tout est là pour l'artiste.... (Goncourt, 1996 : p. 436)

La beauté n'est désormais plus immuable, intemporelle, établie une fois pour toutes ; elle est constamment à redéfinir, à redécouvrir :

Tous les temps portent en eux un Beau, un beau quelconque, plus ou moins à fleur de terre, saisissable et exploitable... Il se peut que le Beau d'aujourd'hui soit enveloppé, enterré, concentré... Il faut peut-être pour le trouver de l'analyse, une loupe, des yeux de myope, des procédés de physiologie nouveaux... (*Id.* : p. 419)

La modernité en rompant les attaches avec l'antiquité inverse les paradigmes esthétiques. À une conception de la beauté fondée sur l'autorité de la tradition se substitue une esthétique du transitoire et de l'immanent. L'œuvre n'est plus jugée en référence à un modèle ; ce qui prime désormais, c'est la nouveauté, l'originalité. L'écrivain se veut inventeur, découvreur de formes et de sujets neufs ; l'on connaît l'insistance des Goncourt à souligner au fil de leurs préfaces leur rôle de précurseurs. La beauté moderne appelle ces constants renouvellements car elle est par essence éphémère. Les artistes se passionnent pour tout ce qui est fragile et mobile : gestes, jeux de physionomies, costumes, décors ; il saisit des instantanées, soucieux, à l'instar des Goncourt, de « représenter l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée. »

Mais ce goût de l'éphémère menace de caducité un art placé ainsi sous le signe du fugace. Comme Baudelaire, les Goncourt jouent sur la dialectique de l'éphémère et de l'éternel et ils envisagent le style comme une alchimie qui fixe l'éphémère en éternité. Leur *Journal*, traité d'esthétique fragmentaire, revient sur cette paradoxale métamorphose et ils y notent le 29 août 1866 :

L'art est l'éternisation, la fixation dans une forme suprême, absolue, définitive, d'un moment, d'une fugitivité, d'une particularité humaine.

Ce goût de la modernité ne semble pourtant pas avoir promu les Goncourt au rang de modernes. On a surtout retenu leurs médisances, leur conservatisme politique, leurs erreurs de jugement. Il semble pourtant qu'aujourd'hui le temps du purgatoire soit terminé pour eux et que l'on redécouvre la paradoxale modernité de ces peintres de la mode, de ces écrivains de l'éphémère, de ces romanciers myopes, de ces inventeurs de l'écriture artiste et du roman-collage.

Bibliographie

- BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, in : *Œuvres complètes*, t. 2, (texte établi, présenté et annoté par C. Pichois), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- DELON Michel, « Les anecdotes du dix-huitième siècle », in *Magazine littéraire*, n° 269, septembre 1989.
- GONCOURT Edmond de, *Gavarni : l'homme et l'œuvre*, Paris, Plon, 1873.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1851–1865, t. 1, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1866–1886, t. 2, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1887–1896, t. 3, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Correspondance*, t. 1, Paris, Champion, 2006.

Pierre-Jean DUFIEF
Université Paris Ouest Nanterre
Courriel : pierre-jean.dufief@u-paris10.fr

JEAN-CLAUDE POLET

***L'Épopée byzantine* et Gustave Schlumberger au fil du *Journal inédit* de Léon Bloy**

La publication du *Journal inédit* de Léon Bloy¹ a considérablement enrichi la connaissance que l'on avait de sa vie, de son œuvre et du milieu intellectuel et littéraire dans lequel il a vécu. La présente étude entend, en se fondant sur les mentions de ce *Journal inédit*, baliser l'itinéraire que l'écrivain a suivi pour aboutir à la rédaction de l'un de ses textes les moins connus², publié à Paris dans les quatre livraisons successives de la *Nouvelle Revue* des 1^{er} et 15 novembre et 1^{er} et 15 décembre 1906, et réuni dans une brochure de 91 pages³, tirée à part par les Éditions de la *Nouvelle Revue* et mise en vente par le libraire Blazot le 19 janvier 1907.

1. Perspectives

Par son tempérament naturellement augural, puis, une fois converti au catholicisme mystique qui fut définitivement le sien, par souci de déchiffrer surnaturellement les signes des temps, Léon Bloy (1846–1917) s'intéressa à connaître, à analyser et, surtout, à interpréter l'histoire de la chrétienté, dont il estimait que le destin de la France, paradigme des nations catholiques, dessinait l'épure.

C'est ainsi qu'il fut attentif à relever, dans les mouvements d'ensemble, les épisodes significatifs et les grandes figures de l'ère chrétienne, tout ce

¹ Les quatre premiers volumes sont parus : Bloy, 1996 ; cf. également Bloy, 2000 ; 2007 ; 2013.

² Une très bonne étude du sens de ce texte : Guyot-Rouge, 2002 : p. 957–976.

³ L'étude de Bloy est divisée, outre l'Introduction (p. 1–3), en quatre parties : I Nicéphore Phocas (p. 4–28), II Jean Tzimisès. Les deux Bardas. Les jeunes années de Basile II (p. 29–55), III Basile II, le Tueur de Bulgares (p. 56–75), IV Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora (p. 76–91).

qui pouvait contribuer à révéler, d'étape en étape et de modèle en modèle, le progrès de l'humanité vers sa fin, à savoir l'avènement du Royaume où s'accomplirait, dans la lumière de l'Esprit Saint, le Second Avènement du Christ, un avènement dont les progrès ne pouvaient être manifestés, selon lui, que par une énergie de nature providentielle et des accomplissements géopolitiques à tout le moins épiques, voire prophétiques. Son œuvre clé de ce point de vue – il répétera continûment que c'est là son livre majeur –, *Le Salut par les Juifs* (1892), souligne l'élection irrévocable du peuple d'Israël, une élection qui donne à l'humanité la référence originelle de sa destinée et l'oriente vers sa fin, le Christ. Ses autres œuvres d'herméneutique historique s'attacheront à des figures qui, à ses yeux, incarnent les moments charnières de l'ère chrétienne, tableaux d'histoire révélateurs de l'imminence relative de la fin des temps et de l'Avènement de l'Esprit Saint. C'est ainsi qu'il s'attacha, sur un fond d'universalisation du christianisme, à la figure de Christophe Colomb, qu'il s'intéressa à la fin brutale de l'Ancien Régime, qu'il vit dans Napoléon le grand préparateur des conditions historiques de l'eschatologie, et dans Jeanne d'Arc la persistante manifestation de l'élection de la France éternelle face aux puissances ennemies. Il se risqua même à considérer les messages de La Salette, particulièrement adressés selon lui à la situation de la France contemporaine, comme autant d'avertissements dont l'urgence ne lui parut pas concerner seulement les exigences de la foi et de la pratique religieuse, mais l'état de la conscience historique.

Intéressé à tout ce qui pouvait signaler ou signifier les ressorts du devenir de l'humanité chrétienne, il étudia aussi l'histoire de l'Empire romain, où la substance de la chrétienté se constitua, et spécialement l'histoire byzantine, qui en illustra les splendeurs.

2. Le point de départ de son étude sur l'œuvre de Gustave Schlumberger

C'est le 30 décembre 1896 que Léon Bloy écrit à Jacottet, un de ses amis qui travaille chez Hachette, « pour le prier de [lui] faire envoyer *L'Épopée Byzantine* ». Il s'agit, en l'occurrence, du Tome I : Gustave Schlumberger, membre de l'Institut, *L'Épopée Byzantine à la fin du dixième siècle. Guerres contre les Russes et les Arabes, les Allemands, les Bulgares. Lutttes civiles contre les deux Bardas. Jean Tzimiscès. Les jeunes années de Basile II le Tueur de Bulgares (969–989)*. Paris, Hachette & Cie, 1896, VI–799 p. Il reçoit le livre le 10 janvier 1897 puis, averti par la lecture des premières lignes de l'*Introduction* de l'auteur (datée de décembre 1896) que ce volume fait suite à *Un empereur byzantin au dixième siècle. Nicéphore Phocas*, Paris, Firmin-

Didot et C^{ie}, 1890, IV–781 p.⁴, il écrit à Schlumberger, le 8 mars 1897, pour lui demander le livre. Cette demande restera sans suite. Mais la lecture se fait attendre : ce n'est que le 27 avril 1901 que Bloy relance son ami Jacottet « pour [...] lui demander s'il ne pourrait pas [lui] faire avoir les livres de Schlumberger en vue d'un article au *Mercure* ». Le 19 mai « Jacottet [...] [lui] annonce que Schlumberger, plein de bonne volonté, va [lui] faire envoyer ses deux livres », à savoir *Basile II^s*, reçu le 21 mai, et, reçu le 23 mai, « le *Nicéphore Phocas* [...], magnifique exemplaire relié ». S'ensuit, le 25 mai, une lettre de Bloy à Schlumberger où il déclare, entre autres :

Je n'ai qu'un moyen de reconnaître, s'il est possible, ce très gracieux présent, c'est de dire publiquement ce que je pense de votre immense travail [...]. J'ai toujours dévoré avec une avidité singulière, tous les livres, supérieurs ou médiocres, qui parlaient de Byzance et du Bas-Empire. Mon goût passionné pour cette histoire est quasi célèbre. Je ne désespère donc pas tout à fait d'écrire après vous et d'après vous, dans le *Mercure de France* quelques pages qui vous satisfassent. [...] Je vous prie seulement de vouloir bien me faire crédit de quelques semaines⁶, ayant à lire d'ensemble et fort attentivement les deux milles pages copieuses, représentées par vos trois volumes.

Et il ajoute : « M'excuserez-vous de vous envoyer, en même temps que cette lettre, *La Femme pauvre*, espèce de roman personnel très douloureux, qui a eu quelque retentissement. Il y est parlé de Byzance en deux endroits, pages 175 à 178 et 188 à 190. »⁷

⁴ L'*Introduction* est de janvier 1890.

⁵ C'est-à-dire le Tome II : *L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Seconde Partie. Basile II le Tueur de Bulgares*, Paris, Hachette, 1900, VI–653 p. L'*Introduction* de l'auteur est datée de mars 1900.

⁶ Devant l'ampleur de la tâche, Bloy est amené, avec l'assentiment de Schlumberger, à revoir ses délais et ses plans. Il lui écrit le 27 septembre 1901 : « Vous avez bien voulu m'écrire le 26 mai, que mon travail sur vos très remarquables livres serait toujours accueilli avec plaisir à quelque moment qu'il parût. Je me suis réjoui de ce délai qui s'est, hélas ! prolongé démesurément. [...] Cependant, j'ai travaillé et je travaille pour vous. Mon étude sur Byzance et sur votre œuvre se développe au-delà de mes prévisions. Peut-être deviendra-t-elle une brochure de quelque importance et réaliserais-je ainsi une partie de mon vieux rêve d'un grand travail sur le Bas-Empire. Songez que j'ai passé des années – années de misère et de tortures effroyables – à désirer éperdument d'être l'auteur d'une histoire sublime des Iconoclastes, à mes yeux le plus énorme drame des siècles. »

⁷ Ce sont, respectivement : le passage où Marchenoir montre à Léopold combien l'art de l'enluminure médiévale n'est, à vrai dire, que la transparence de l'art byzantin et combien le Moyen Âge occidental, en général, est tributaire, dans ses fondements, de l'Empire romain d'Orient dont la chute, puis la découverte de Christophe Colomb sonnent l'achèvement ; et l'épisode où sont expliqués le pathos esthétique et les ressources herméneutiques du tableau

Il y aura loin de la coupe aux lèvres, car Léon Bloy ne rendra compte des livres de Schlumberger qu'à la fin de 1906, non dans le *Mercur de France*, mais dans la *Nouvelle Revue*, après avoir attendu que paraisse, en 1905⁸, le dernier volume de l'ouvrage : *L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Troisième Partie. Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora. Règnes de Constantin VIII ; de Zoé avec son premier mari Romain III Argyros, son second mari Michel IV le Paphlagonien, son fils adoptif Michel V le Kalaphate, sa sœur Théodora, son troisième mari, enfin Constantin IX Monomaque ; de Théodora seule, de Michel VI Stratiotikos ; avènement d'Isaac Comnène (1025–1057)*, Paris, Hachette & Cie, 1905, VIII–846 p. Justification bibliographique et critique de cette longue attente, dont Bloy pouvait légitimement se prévaloir, Schlumberger, avait annoncé, dès la page II de l'*Introduction* du Tome I, qu'il poursuivrait l'histoire jusqu'à Isaac Comnène.

3. La longue marche

Dès le 25 mai 1901, au bas de la copie de la lettre envoyée à Schlumberger consignée dans son *Journal inédit*, Bloy ajoute : « Commencé les lectures pour l'étude sur le Bas-Empire que je décide de faire avant les Lieux communs »⁹. Et, pour se remettre les préalables en mémoire, il consacre toute la journée du 27 mai à lire « les chapitres de Lebeau¹⁰ depuis Romain Lécapène jusqu'à Tzimiscès ». Puis, le 28 mai, « [il] attaque le volumineux *Nicéphore Phocas* », qu'il poursuit le 29 mai avec un « intérêt extrême », et encore le 30 et le 31. Il continue les 4 et, sans doute, le 5 juin et remarque, le 15 : « La lecture de Schlumberger va très lentement, bien entendu ». Le 13 septembre, il note : « Repris la lecture du *Bulgaroctone* ». Cette épithète, qui figure dès la p. I de l'*Introduction* du Tome I, comme du Tome II, et qui ne pouvait que frapper Léon Bloy, s'applique à celui qui est, pour lui, le personnage central de *L'Épopée byzantine*. Mais il est difficile de savoir s'il en est, en septembre, à la lecture du Tome I, aux chapitres VI et suivants consacrés aux *Jeunes années*

Andronic livré à la populace de Byzance de Lazare Druide, scène emblématique de l'inextricable mixte de splendeur, de gloire et d'horreur que charrie le courant de l'histoire byzantine.

⁸ L'*Introduction* de l'auteur est datée de août 1904.

⁹ *Exégèse des Lieux Communs* paraîtra en 1902 (achevé d'imprimer, 3 mai) au *Mercur de France*.

¹⁰ Il a paru, au dix-neuvième siècle, des *Abrégé de l'Histoire du Bas-Empire depuis Constantin le Grand jusqu'à la mort de Mahomet II de Charles Lebeau* : par exemple en deux volumes, par Antoine Caillot ; en cinq volumes, par F. Delarue. L'œuvre de Lebeau (1701–1778) sera aussi rééditée plusieurs fois en des éditions complètes et complétées. Le *Journal inédit* précise que le 5 novembre 1900, Bloy consulte le volume 24 de Lebeau continué par Hubert-Pascal Ameilhon.

de *Basile*, ou si, passant outre le Tome I, il lit déjà le Tome II, tout entier consacré à Basile II. Quoi qu'il en soit, il poursuit sa lecture, le 10 octobre 1901, « avec difficulté et dégoût », de même que le 11 et conclut, le 13 octobre : « Achevé le *Bulgaroctone*. Désormais je peux commencer mon étude byzantine. Travail difficile ». Le 14, cependant, « [II] n'[a] pas commencé le travail sur Byzance » et abandonnera le projet jusqu'au 11 mars 1902 : « Entrepris, ce soir, l'article sur Byzance. Fort difficile. Je reviens de si loin ! J'ai trouvé cependant quelques lignes du début. » L'entreprise est alors relancée, décidément, les 12, 13, 14, 15, 18, 20, 21 et 22 mars, où il écrit : « Achevé *Nicéphore* et commencé *Tzimiscès* », c'est-à-dire le Tome I de l'*Épopée byzantine*, qu'il lit encore les 23 et 24 mars, puis le 1^{er}, les 2, 12, 15, 26 et 27 avril, puis les 2, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 et 18 mai, où il a « achevé le *Basile II* ». Afin de contextualiser sa lecture, il revient à Lebeau les 20, 21, 25 mai et les 5 et 7 juin 1902. Mais, cette étape de lecture franchie, le moteur du projet tombe une nouvelle fois en panne. On lit, dans le *Journal inédit*, le 6 novembre 1903 : « Schlumberger [...] m'annonce que son volume sur Zoé et Théodora est à l'impression. Cela me fait penser, une fois de plus, aux deux autres qui restent chez le relieur depuis tant de mois, épine douloureuse avant tant d'autres. » Mais Bloy ne perd ni son intention, ni ses relations avec Schlumberger. Il lui envoie, le 22 juillet 1904 un exemplaire de *Mon Journal*, dédié « En attendant Zoé et Théodora – toujours et de plus en plus ». Retour de politesse, le 21 novembre, on apporte à Bloy « le beau volume de Schlumberger *Zoé et Théodora*. Occasion nouvelle de déplorer avec une grande amertume la privation des deux premiers volumes de son *Épopée byzantine* qui sont chez le relieur depuis dix-huit mois pour 40 fr. »¹¹ Le 24 novembre, Bloy remercie Schlumberger en des termes où il tente de se placer au niveau même du savant :

J'ai reçu, avec une joie extrême, votre magnifique livre tant attendu. Voilà donc votre œuvre achevée, puisque vous ne voulez pas des Commène qui ne commencent, en réalité, qu'à Alexis et non pas à Isaac lequel se contenta de montrer à sa famille « le chemin du trône » comme dit l'excellent Lebeau. Plût à Dieu que remontant au IX^e siècle, jusqu'à l'effrayante mort de l'Ivrogne, vous eussiez raconté le premier Basile ! On aurait ainsi toute cette belle série macédonienne. Mais il aurait fallu un peu plus, sans doute, que les forces d'un seul homme. Vos quatre volumes représentent déjà un labeur immense. J'ai enfin sous les yeux l'ensemble que vous avez voulu et annoncé. Soyez assuré que vous ne regretterez pas d'avoir eu confiance en moi.

¹¹ Les retards dans la lecture de Schlumberger ne sont certes pas dus seulement à l'impécuniosité de Bloy, en peine de payer les reliures, mais elle a pu, en l'occurrence, y contribuer.

Et le 27 novembre « Schlumberger [lui] envoie sa carte en remerciement de [s]a lettre ». Il faut attendre cependant le 26 mars 1905 pour que Bloy commence la lecture du « III^e volume de l'Épopée Byzantine », qu'il poursuit les 27, 28 et 31 mars, puis les 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12 et 25 avril. Le 9 juin 1905, il précise : « je lis le chapitre du schisme de Cérulaire dans Schlumberger », en l'occurrence le chapitre VII, de la p. 681 à 748. Il poursuit la lecture les 10, 11 et 20 juin 1905. S'il a continué à lire le Tome III, il ne lui restait plus que le chapitre VIII, de la p. 749 à 830, mais il n'est pas sûr qu'il ait lu le livre de façon rectiligne et qu'il ne se soit pas informé prioritairement au sujet du personnage qui induisit le schisme. La mention suivante du *Journal inédit* donne cependant à penser qu'il est arrivé, dès le 20 juin 1905, au terme du troisième volume de *L'Épopée byzantine*, puisqu'il note, le 22 juin : « Continué la lecture de Schlumberger (Nicéphore Phocas) ».

Après avoir bouclé la lecture, longue et très disséminée des quatre volumes, il en revient ainsi au premier, afin de récapituler ses souvenirs et de se donner une vision synthétique de l'ensemble, vision indispensable à la rédaction de son étude qu'il veut, naturellement, supérieurement herméneutique. Il relit encore *Nicéphore Phocas* les 23 et 28 juin, les 2, 3, 17, 18, 23 et 26 juillet, puis les 10, 13 et 15 août 1905, où il « arrive à la fin de *Nicéphore* ». Il ne désespère pas, car le 1^{er} septembre 1905, il reprend la « lecture de *L'Épopée byzantine*. Tzimisès et les Russes », c'est-à-dire les chapitre I et II, jusqu'à la p. 112 du Tome I. Et il continue les 2, 4, 12, 25, 26, 27, 28, 29 et 30 septembre, puis encore 2, 3, 4 et 5 octobre, où il a « achevé le Schlumberger (*Les Bardas*) ». Après le Tome I, il se relance dans le Tome II, le 7 octobre 1905 : « Commencé le second volume de *L'Épopée byzantine*. *Basile II*. » Il poursuit les 8, 10, 12, 14, 18 et 20, et constate, le 21 octobre :

Je me fatigue beaucoup sur ces livres interminables. Je n'ai pas fini *Le Tueur de Bulgares* et j'aurai encore à lire les 30 000 lignes de *Zoé et Théodora*. Je pense que je pourrais bien commencer mon étude, me bornant à consulter le dernier volume qui ne fait pas réellement partie de *L'Épopée*.

Et c'est ce qu'il fait puisque le, 23 octobre, il note : « Commencé enfin l'article sur *L'Épopée byzantine*. Cela me console un peu de mes terribles lectures » ; et le lendemain : « Continué l'article sur Byzance. Grande difficulté, incertitude complète de mon sujet ». Et les 25 et 26 octobre, il poursuit la rédaction de « l'article sur Byzance lequel semble partir assez heureusement ». Il en lit, le 29, « le premier paragraphe » aux Maritain, un début qui obtient un « meilleur effet qu'il n'aurait cru ». Le 28 octobre, cependant, il se met tout de même à lire « quelques pages du 4^e volume de Schlumberger ». Il y revient les 1^{er}, 3 et 5 novembre. Le 7, il a poursuivi « jusqu'à la fin horrible

du Kalaphate », c'est-à-dire à la fin du chapitre IV, p. 384. Le 10 novembre, il en est « au Monomaque », et le 11 à la « révolte de Maniakès », soit à la fin du chapitre V. La lecture se poursuit les 13, 14 et 15 novembre, et le 16 il conclut : « Achevé tout de même le dernier volume de Schlumberger, *Zoé et Théodora*. Désormais je n'ai plus qu'à écrire. » Enfin en possession de tout son sujet, il peut reprendre, le 17, sa rédaction en toute sûreté de conscience : « Commencé ou plutôt repris le travail de rédaction de l'article sur *L'Épopée byzantine*. »

Devant l'immensité, la nouveauté relative et la complexité de la matière, Bloy éprouve encore le besoin de récapituler à nouveau et, surtout, d'en revenir aux figures et aux épisodes qu'il entend isoler et sur lesquels il fera porter les accents de sa lecture et de son interprétation. C'est ainsi que le 21 novembre il relit « la campagne de Basile II en Géorgie après la soumission définitive de la Bulgarie », soit le chapitre IX du Tome II, p. 469 à 536. Il poursuit sa lecture du même Tome II le 22 et le 23 novembre. Le 28 novembre 1905, il se remet à la rédaction de la partie de son étude consacrée à Nicéphore Phocas mais constate son impuissance : « À peine ai-je obtenu quelques lignes sur Nicéphore Phocas ». Le 1^{er} décembre, il se lamente encore : « je travaille un peu cet après-midi. Mais quelle entreprise formidable que l'examen des 4 volumes de Schlumberger ! ». Le 5 : « J'ai travaillé un peu, mais impossible de prévoir la fin de l'article sur Byzance. J'en suis encore à l'expédition de Crète. » Le 7 : « Travaillé au *Nicéphore Phocas*. » Le 9 : « continuation de l'article sur Byzance ». Cela avance, mais difficilement. Le 12 décembre, il lit à Desvallières « quelques pages de [s]on article sur Byzance » et en continue la rédaction.

Vient alors une assez longue interruption, due à la maladie de sa femme. Ce n'est que le 14 janvier 1906 qu'il prend le parti de s'y remettre. Mais il se donne un étonnant répit. L'oppression qu'il ressent lui semblera, comme ce sera souvent le cas chez lui, moins lourde s'il balance l'énormité de son travail d'un nouveau poids. Il se laisse ainsi aller à acheter, le 26 mars « l'*Histoire de Russie* de Rambaud¹², énorme volume de 900 pages qui », pense-t-il, « [lui] sera, sans doute, suggestif pour [s]on travail sur Byzance », et qu'il lira jusqu'au 23 avril. Le 30 avril, il reprend conscience de l'urgence et, le 7 mai, relit « avec plaisir le commencement de [s]on travail sur Byzance », qu'il reprend encore le 12. Le 29 mai, il reçoit une lettre de Schlumberger, qui le remercie, avec délicatesse, pour l'envoi de ses *Pages choisies*¹³, « sans

¹² Rambaud, 1878.

¹³ Bloy, 1906. La dédicace imprimée de l'Auteur à sa Femme est datée du 2 février. L'achevé d'imprimer, du 14 avril. Parmi les passages repris de *La Femme pauvre* figurent *L'Enluminure* et *La Populace de Byzance*, dont Bloy avait déjà souligné l'existence à Schlumberger au moment de lui envoyer le volume. Cf. note 6.

me parler de ce que je lui promets depuis des années et m'annonce un nouvel envoi, un épisode des Croisades »¹⁴. C'est cela, sans doute, qui détermine Bloy à se remettre décidément au travail. C'est ce qu'il fait le 15 juin où il note : « J'ai repris mon étude sur Byzance et j'y ai ajouté un assez grand nombre de pages, plus ou moins bonnes, je l'ignore. La journée à peu près entière s'est passée ainsi. » Le 16, il reprend la rédaction à propos de Nicéphore Phocas, qui deviendra la première partie de son étude, et la continue les 18, 19 et 21. Le 22 juin, il écrit : « Le *Nicéphore* est fini. Peut-être réussirai-je à faire les 3 autres parties avant le voyage à La Salette. » Le 2 juillet 1906, il note, optimiste : « L'étude sur Byzance est facilement achevable ce mois, si je pouvais marcher comme cela chaque jour. » Les 3 et 4 juillet, les choses avancent bien. Il note, le 4 qu'il est « en pleine guerre russo-grecque », soit au niveau du chapitre III du Tome I, dont le commentaire est terminé le 5 juillet :

J'en suis arrivé à la fin de la guerre russe sous Tzimiscès. L'intérêt ne diminue pas, malgré la difficulté et la fatigue. Voilà 4 jours que j'ai repris ce travail et j'ai fait trois de mes grandes pages chaque jour. Je peux donc avoir fini avant août et partir alors, l'âme en paix.

Il travaille encore les 6 et 7 juillet où, à la fin de la journée il « arrive à la mort de Tzimiscès », soit au niveau du chapitre V du Tome I. Le 8, il « ajoute quelques lignes à [s]on travail sur Byzance » et le 9, il fait « mourir Tzimiscès et [...] entame l'histoire des 2 Bardas », qu'il termine le 11 juillet, ce qui le fait avancer jusqu'au niveau des chapitres VI et VII du Tome I. Enfin le 14 juillet 1906, il a « fini entièrement le volume de Tzimiscès, c'est-à-dire la 2^e partie de [s]on long travail »¹⁵. Toujours alerte, il note le 15 juillet : « Peut-être finirai-je le travail entier, ce mois-ci. » Mais, tout de même, il lui faut revenir à la lecture. Il note le 17 juillet : « Après-midi. Lecture du 3^e vol. de l'Épopée : Zoé et Théodora que j'ai mal lu et trop oublié. J'ai beau négliger beaucoup d'endroits inutiles pour mon travail, cette masse de 800 pages est terrible. » Il le relit donc, les 17 et 18 juillet, et note, le 19 : « Reprise du travail sur Byzance, interrompu 3 jours par une deuxième lecture de l'énorme volume *Zoé et Théodora*. Ce repos m'a été profitable. Je vois plus clair et plus vite. » Après cette relecture, il se met à rédiger la troisième partie de son étude, dès avant le 24, puisqu'il note, ce jour : « Continué le *Tueur de Bulgares* mais ça ne marche plus aussi bien qu'avant. Je suis trop dérangé. »

¹⁴ Schlumberger, 1906.

¹⁵ Il commencera son deuxième article de la *Nouvelle Revue* par cette phrase significative : « Je suis certainement le seul des contemporains ayant lu quatre fois ce soi-disant premier tome de l'Épopée Byzantine. »

Il poursuit la rédaction les 25, 26, 27 et 28 juillet et conclut, le 29 : « Je copie cependant tout ce qui est fait du brouillon du *Bulgaroctone*. Partie achevée ou qui pourrait le paraître, mais je voudrais ajouter quelques considérations générales. » Tout s'interrompt cependant jusqu'au 31 août, pendant le voyage à La Salette, mais les 12, 13 et 14 septembre, Bloy relit son « beau travail » et, le 15, lit « le chapitre sur le Schisme de Cérulaire (*Zoé et Théodora*) dont il [lui] faudra parler », soit le chapitre VII du Tome III. Le lendemain et le surlendemain, il achève « la lecture de *Zoé et Théodora* », soit le chapitre VIII du Tome III. L'après-midi du 17, il « écrit la plus grande partie des considérations historiques devant clore le chapitre sur Basile II », chapitre qu'il clôture le 18 septembre. Il entend poursuivre et écrire la quatrième partie de son étude dès le 19 septembre, mais ne parvient vraiment à s'y consacrer qu'à partir du 20. Au prix d'un travail acharné et continu les 21, 22, 23, 24 et 25 septembre, il note, le 26 septembre : « Achevé mon *Épopée Byzantine* à 7h. Voilà enfin ma dette payée ».

Ce texte sera réédité par Bloy en 1917, à la veille de sa mort (le 3 novembre 1917), par les Éditions Georges Crès, sous le titre *Constantinople et Byzance*, avec une préface de l'auteur datée du mois de mars. Ce fait souligne combien Léon Bloy y attachait de prix et combien cette étude, comme l'exprime la dédicace imprimée de ce livre à Vincent d'Indy et sa propre préface, représentait, à ses yeux, un des traits majeurs de son herméneutique de l'Histoire.

Bibliographie

- BLOY Léon, *Journal inédit I*, 1892–1895. Texte établi par Marianne Malicet et Marie Tichy sous la direction de Michel Malicet et Pierre Glaudes du Centre CNRS Jacques Petit. Introduction de Michel Malicet et Pierre Glaudes, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996.
- BLOY Léon, *Journal inédit II*, 1896–1902. Texte établi par Marianne Malicet et Marie Tichy sous la direction de Michel Malicet et Pierre Glaudes du Centre CNRS Jacques Petit. Introduction de Michel Malicet et Pierre Glaudes, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.
- BLOY Léon, *Journal inédit III*, 1903–1907. Texte établi par Marianne Malicet, Marie Tichy et Joseph Royer sous la direction de Michel Malicet et Pierre Glaudes du Centre CNRS Jacques Petit, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007.
- BLOY Léon, *Journal inédit IV*, 1908–1911. Texte établi par Marianne Malicet et Joseph Royer sous la direction de Michel Malicet, Pierre Glaudes et

- Joseph Royer du Centre CNRS Jacques Petit, Lausanne, *L'Âge d'Homme*, 2013.
- BLOY Léon, *Pages choisies 1884–1905*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- GUYOT-ROUGE Gaëlle, « Byzance, la Gloire et la boue », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 2002, p. 957–976.
- RAMBAUD Alfred, *Histoire de la Russie. Depuis les origines jusqu'à l'année 1877*, Paris, Hachette, 1878.
- SCHLUMBERGER Gustave, *Campagnes du Roi Amaury I^{er} de Jérusalem en Égypte, au XII^e siècle*, Paris, Plon-Nourrit, 1906.

Jean-Claude POLET
Université Catholique de Louvain-la-Neuve
Courriel : jean-claude.polet@uclouvain.be

SÁNDOR KISS

La Porte étroite – niveaux et cohérence*

Flambeaux éteints du monde
Rallumez-vous aux cieux !
(Nerval)

Le problème que l'on veut cerner ici n'est pas de nature morale ni psychologique ni sociale – ou, pour mieux dire, tous ces aspects de *La Porte étroite*¹ sont évoqués à travers une interrogation qui touche au fondement même du livre en tant qu'œuvre d'art : comment la trame du récit, le caractère des personnages qui la font avancer ou qui la subissent, le milieu où les événements se déroulent et les idées plus ou moins générales qui affleurent d'un bout à l'autre du texte parviennent-ils à composer un ensemble romanesque unitaire dans sa complexité et hautement inquiétant ? Nous essayerons de pénétrer ces différentes couches textuelles (qui exploitent toutes les possibilités d'analyse offertes par un style classique conséquemment maintenu), pour en mesurer la cohérence et pour découvrir leurs liens mutuels qui permettent au lecteur de toucher du doigt le nœud sentimental douloureux et le désespoir exaltant qui font l'essence de ce roman.

Une série de contrepoints discrètement placés dans le texte, mais chargés de signification, marquent des espaces qui accueillent des événements décisifs ou accompagnent des états d'âme mémorables pour Jérôme, le narrateur. Le lieu intime privilégié où les amoureux, Jérôme et Alissa, cousins², s'entretiennent souvent dès leur adolescence, c'est le jardin de la maison de campagne (située à Fongueusemare, près du Havre) où habite Alissa avec sa

* Cette étude est dédiée à la mémoire de Tivadar Gorilovics, maître inoubliable.

¹ Édition utilisée : André Gide, 2009, vol. I : p. 809–912. Concernant la préhistoire et la longue gestation de ce roman, publié pour la première fois en 1909, v. la *Notice* de cette même édition, p. 1425–1435.

² Pour l'arrière-plan biographique de cette relation, v. la *Notice* de l'édition de 2009.

famille : amplement décrit dans le premier chapitre, avec des effets de lumière (« devant nous, la petite vallée s’emplissait de brume et le ciel se dorait au-dessus du bois plus lointain », p. 813), il sert de cadre, au début, à ce qui apparaîtra plus tard au narrateur comme un été inondé de bonheur. En effet, en recomposant ses souvenirs, Jérôme parle ainsi : « L’été, cette année, fut splendide [...] Quand je rêve à ce temps, je le revois plein de rosée » (chapitre II, p. 830), en ajoutant une interprétation très directe et pourtant solennelle : « Notre ferveur triomphait du mal, de la mort ; l’ombre reculait devant nous. » C’est encore ce même jardin qui, avec ses « feuilles mortes » et son air « saturé d’automne » (p. 839), fait ressentir, malgré un ciel « orientalement pur », un assombrissement inévitable des horizons sentimentaux. Si l’espoir semble être encore sauvé dans ce chapitre III – les brumes se résolvent « dans le parfait azur du ciel » (p. 841) comme les soucis dans le sourire d’Alissa –, le soleil déclinant viendra sceller l’adieu des amoureux au fond du jardin, en mettant fin à l’« extase dorée » (p. 887) ressentie par le narrateur jusqu’au dernier instant de cette ultime rencontre. La chambre d’Alissa, évoquée en détail vers la fin de l’histoire, entre en contraste marqué avec l’image du jardin foisonnant : endroit ordonné et protégé, respirant une « paix mélodieuse », elle matérialise cette modestie féerique, pour ainsi dire, qui est l’un des traits les plus attirants de la jeune fille aux yeux de Jérôme : « L’ombre bleue des rideaux aux fenêtres et autour du lit, les meubles de luisant acajou, l’ordre, la netteté, le silence, tout racontait à mon cœur sa pureté et sa pensive grâce » (p. 879³). Au-delà de la maison de campagne, bien entretenue et hospitalière où Jérôme retourne souvent pour voir son oncle et sa cousine, le paysage et la ville se plongent souvent dans un brouillard de mer ou d’hiver, sombre, menaçant et chaotique par nature.

Le rythme fondamental du récit s’ordonne suivant ces retours de Jérôme et les séjours plus ou moins longs qu’il fait à Fongueusemare – périodes denses de l’histoire, séparées d’abord, de manière naturelle, par les obligations scolaires qui retiennent le jeune homme à Paris, son voyage en Italie, son service militaire, mais plusieurs fois interrompues, vers la fin, par la volonté d’Alissa. En effet, la jeune fille, pareille à un point immobile de l’espace, pose, à chaque fois, une limite à l’approche de Jérôme. Le jeune homme oscille entre espoir et désespoir, mais la progression du récit va confirmant, pour le lecteur, cette impression de « permanence négative », qui, à travers de nombreuses variations, conduit inévitablement à la catastrophe finale, après les derniers adieux. Le jardin (qui finit par se fermer pour Jérôme et que la jeune fille, en proie

³ Il est impossible de ne pas penser ici à la deuxième strophe et au refrain de *L’invitation au voyage* de Baudelaire, poète explicitement évoqué ailleurs, en guise de pressentiment : « Adieu, vive clarté de nos étés trop courts ! » (Baudelaire : *Chant d’automne*) (p. 832).

au désespoir, quittera également) et ses derniers jeux de lumière, la profusion subite et la brusque disparition des rayons du soleil suggérant une lente destruction sentimentale, avec les déplacements répétés du narrateur qui perd pied, créent ensemble un cadre extérieur qui, par sa propre cohérence, invite à une lecture plus approfondie de l'œuvre.

Certes, les appuis d'ordre psychologique ne manquent pas si l'on veut tenter une explication de cette espèce de « paradoxe amoureux » qui domine la vie affective d'Alissa et de Jérôme dès leur adolescence et qui, en fin de compte, empêche l'accomplissement de leur amour et barre définitivement l'horizon de leur vie sentimentale. Alissa, dont la mère – tante de Jérôme – a quitté sa famille, peut bien considérer la sensualité comme une incitation aux comportements immoraux⁴, même si le narrateur n'établit pas ce rapport directement ; lui-même avait dû subir avec horreur les attouchements de cette tante à un moment particulièrement sensible de son adolescence (p. 816). Jérôme note d'autre part, en retraçant ce début d'adolescence, qu'il a accepté la « discipline puritaine » que ses parents lui imposaient ; l'acceptation passive se transmue cependant en choix délibéré, car, se souvient-il, « cette rigueur à laquelle on m'asservissait, loin de me rebuter, me flattait » (p. 822) : désormais, tout ce qu'il désire posséder, il devra le mériter par ses actes. Un événement fondateur authentifiera cette attitude aux yeux du lecteur. Cet événement, qui fournit la clé symbolique de tous les efforts, de tous les enthousiasmes et de toutes les souffrances qui surviendront dans la vie de Jérôme, c'est un sermon écouté dans un temple du Havre, peu après la fuite de la tante. Le verset lu et commenté par le pasteur frappe profondément l'imagination de Jérôme, qui l'écoute « à travers » Alissa, assise non loin de lui. Le début du texte biblique, *Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite*⁵ (p. 820), garde pour Jérôme tout son sens concret : pour obtenir « la félicité du ciel », il devra passer par un « laminoir », causant « une douleur extraordinaire » ; toutefois, il pourrait arriver par cette porte dans la chambre d'Alissa : pour entrer, « je me réduisais, me vidais de tout ce qui subsistait en moi d'égoïsme ». Ses sens sont envahis par des impressions imaginaires : la joie céleste est « comme un chant de violon à la fois strident et tendre, comme une flamme aiguë [...]. Tous deux nous avançons, vêtus de nos vêtements blancs dont nous parlait l'Apo-

⁴ Pour un souvenir personnel de Gide, qui sert d'antécédent pour ce motif, v. les *Notes* de l'édition de 2009, p. 1436–1437.

⁵ Phrase tirée d'une parabole du Christ (Luc, 13,24) et mise en exergue au roman. En prolongement de ce symbole, la « route étroite » apparaîtra à la fin du texte, placée dans un contexte tragique : « la route que vous nous enseignez, Seigneur, est une route étroite – étroite à n'y pouvoir marcher deux de front » (Journal d'Alissa, p. 897).

calypse »⁶. Et voilà que cet événement langagier, le sermon, avec son prolongement intérieur, entraîne déjà un premier acte paradoxal de l'adolescent amoureux : « sitôt le culte fini, je m'enfuis sans chercher à voir ma cousine – par fierté [...] et pensant la mieux mériter en m'éloignant d'elle aussitôt » (p. 821, fin du chapitre I).

Alissa (dont nous suivons l'existence à travers le regard du narrateur et dont la vie sentimentale ne sera entièrement révélée qu'après sa mort, par son journal légué à Jérôme) apparaît dès le début comme imprégnée d'une mélancolie à la fois tendre et ferme, pour ainsi dire ; son parcours est tout intérieur. Pour décrire l'expression de son visage, presque enfantin encore, Jérôme trouve le mot « interrogation » : « Tout, en elle, n'était que question et qu'attente ... Je vous dirai comment cette interrogation s'empara de moi, fit ma vie » (p. 817). La narration montrera par la suite comment cette attente semble dirigée vers un objet intérieur unique : la préservation de la « pureté » de l'amour. Ce que le passage par la porte étroite signifie pour Alissa, ce n'est pas l'effort pour mériter l'objet aimé (comme c'est le cas pour Jérôme), mais le renoncement à l'amour charnel, donc le refus de tout ce qui la rapprocherait du mariage avec Jérôme, considéré d'ailleurs par tout le monde comme son fiancé. Tout en continuant à s'attacher à lui, sentimentalement et intellectuellement, tout en lui redisant son amour, elle approfondit en elle-même graduellement la conviction de devoir écarter la plénitude du bonheur, et le récit de Jérôme fait succéder les étapes, de plus en plus prévisibles, de ce reniement de soi, qui n'est que l'envers d'une affirmation de soi, fondée sur des valeurs étrangères à l'intimité amoureuse. La première de ces scènes, tristes et décevantes pour Jérôme, a une forte valeur symbolique : Alissa, dans son « triste rêve » qu'elle lui raconte, s'est trouvée séparée de Jérôme, qui était mort, mais pouvait être tout de même rejoint de quelque façon mystérieuse. Alissa interprète le rêve, en laissant entendre qu'elle restera toujours séparée de Jérôme ; c'est la mort qui peut « rapprocher ce qui a été séparé pendant la vie » (p. 831). Ainsi, la mort apparaît, dans la conscience d'Alissa, dès le début, comme la promesse d'un bonheur suprême⁷, un événement désiré qui met fin à la séparation terrestre ; et effectivement, elle finira par chercher un dénouement en s'enfuyant de Fongueusemare à Paris, où elle mourra bientôt dans une petite

⁶ Gide se souviendra de ce rapprochement entre impressions auditives et visuelles dans *La Symphonie pastorale*, lors de l'explication que le pasteur donne des couleurs à la jeune aveugle (Gide, 2009, vol. II : p. 18–19).

⁷ Cette idée de la mort n'est pas loin de ce que l'on trouve dans certaines légendes médiévales ; l'abaissement volontaire d'Alissa jusqu'aux humbles travaux ménagers, par lequel elle veut marquer le renoncement à toute forme d'orgueil, la rapproche également des saints personnages de ces légendes. V. Kiss, 2003 : p. 71–78.

maison de santé, en se laissant aller tout simplement à la mort, affaiblie dans son corps, mais sans raison contraignante autre qu'un ébranlement intérieur.

L'articulation cohérente du texte, présente au niveau du décor, dans le rythme du déplacement des personnages et dans leur parcours sentimental, avec des scènes fondatrices nettement détachées sur la trame de l'intrigue, permet au lecteur d'accéder à un niveau supérieur de l'œuvre, que nous pourrions appeler celui de la signification. Comment le réseau des relations qui s'établissent entre les personnages, comment leur mode d'existence et les formes de leur vie intérieure arrivent-ils à nous faire participer à la difficulté d'être qui est placée au centre du roman et que nous sentons s'aggraver au fur et à mesure que toute espérance est détruite par une sorte de fatalité ? Pour répondre à cette question, il nous faut d'abord reconnaître un principe de construction du récit de Gide, principe manifeste à partir du moment où Jérôme et Alissa occupent le devant de la scène et l'entourage, déjà suffisamment familier pour le lecteur, recule dans l'arrière-plan. Il s'agit, en dernière analyse, de l'application d'un précepte qui domine la tragédie classique : à partir d'une situation initiale et avec des caractères donnés, l'intrigue se déroulera toute seule, sans que l'auteur doive y mettre la main⁸. Le principe se réalisera ici par une sorte de répétition ou, si l'on veut, par une série de variations, autant de signes de l'approche d'un dénouement fatal⁹. En fait, se souvenant des fâcheux contretemps qui ont gâté sa rencontre avec Alissa après la fin de son service militaire (chapitre VI), Jérôme commente : « Quand bien même tout nous eût secondés, nous eussions inventé notre gêne » (p. 869). L'impossibilité d'un vrai rapprochement amoureux est explicitée par une lettre d'Alissa, peu après : « je n'ai jamais si bien senti, à mon trouble même, à ma gêne dès que tu t'approchais de moi, combien profondément je t'aimais ; mais désespérément, vois-tu, car, il faut bien me l'avouer : de loin je t'aimais davantage » (p. 870). Faudra-t-il s'étonner d'apprendre, après que cet obstacle fatal s'est glissé entre les amoureux, que lors de son séjour suivant à Fongueusemare (après une attente de plusieurs mois, pendant les vacances de Pâques, chapitre VII – un séjour qui commence pourtant parmi les fleurs du jardin, avec Alissa vêtue tout en blanc), Jérôme veuille atténuer une douleur inévitable et se prépare à la séparation dès le début : « Convenons d'un signe qui devra dire : c'est demain qu'il faut quitter Fongueusemare » (p. 873) ? Alissa accepte :

⁸ Gide a lui-même formulé cette exigence en parlant des drames qu'il projette d'écrire : « je voudrais que tous les mouvements, péripéties, catastrophes naissent du seul caractère de chacun » (lettre à Paul Valéry, 1898, citée par Pierre Masson, dans *l'Introduction* de l'édition de 2009, p. XVII).

⁹ « La temporalité profonde du récit naît ainsi de l'épaisseur des souvenirs et s'impose d'emblée dans la conscience du narrateur sous la forme d'un rythme cyclique qui est celui de la répétition et de l'échec, mais qui donne à l'ensemble son unité » (Lachasse, 1988 : p. 68).

Jérôme devra repartir quand elle paraîtra sans sa petite croix d'améthyste¹⁰ – ce qui se produira dès qu'il a le courage d'aborder le thème des fiançailles. Quand ils se revoient, Alissa cherche à donner une image défavorable d'elle-même (en écartant notamment les préoccupations intellectuelles au profit des travaux de ménage et des visites de charité aux pauvres), et y parvient : « l'instant unique était passé » (p. 884), pense Jérôme, avant de repartir. « Non, mon ami, il n'est plus temps » (p. 888), dira Alissa lors de la dernière entrevue. « Non, ne viens pas plus loin. Adieu, mon bien-aimé ». Sans complaisance, par une progression inexorable de l'histoire et une permanente confirmation des données initiales, le roman nous attire vers la catastrophe pressentie, dont nous continuons à chercher cependant la motivation profonde.

Une première clé qui ouvre le mystère, c'est une ambiguïté cachée. La « vertu » à laquelle aspire Jérôme dès son enfance demande, certes, de l'effort, de la discipline et du renoncement, elle n'est cependant pas étrangère à un certain orgueil, à la fière conscience d'une force intérieure par laquelle le bonheur – et, en particulier, le bonheur amoureux – peut être obtenu. C'est une vertu à destination terrestre, pour ainsi dire, qui secourra Jérôme à tous ses moments de détresse, mais c'est une réserve qui peut s'épuiser : « l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée » (p. 811), dit le narrateur dès la première phrase de son récit. Alissa, elle, ne cherche pas à « obtenir », mais à « préserver » et à « accomplir » : dans son échelle des valeurs, la vertu – qu'elle préfère appeler « sainteté » – ne sert pas à acquérir le bonheur, mais tend à s'y substituer. Alissa tente d'expliquer à Jérôme son refus des fiançailles, en lui écrivant : « la sainteté n'est pas un choix : c'est une obligation » (p. 877). Ce double sens du mot « vertu » devient évident lorsque le narrateur parle du « piège de la vertu » (p. 876) qu'Alissa lui a tendu et contre lequel il est sans défense. Pour lui, le sens du terme est différent, comme en témoigne sa lettre : « Il me paraît souvent que mon amour est ce que je garde en moi de meilleur ; que toutes mes vertus s'y suspendent » (p. 876). Jérôme ne comprend pas que la vertu d'Alissa transcende désormais les intérêts terrestres, en cristallisant l'amour dans un au-delà qui le gardera inaltérable¹¹. L'attitude d'Alissa est consciente : « J'ai souvent réfléchi à ce

¹⁰ Cette croix est un symbole en apparence polyvalent, mais qui résume, en fait, certains liens fondamentaux à l'intérieur de l'histoire. C'est Jérôme qui l'avait donnée autrefois à Alissa, en souvenir de sa mère ; elle devient maintenant signal de séparation ; Alissa voudrait la laisser à Jérôme, pour la fille qu'il aura un jour d'un autre amour ; après le refus de Jérôme, le bijou sera enterré avec Alissa.

¹¹ Citons cette constatation qui résume bien la situation des personnages : « Tout le problème gît sans doute dans le fait qu'il ne s'agit pas pour l'un et pour l'autre du même Dieu et que la porte étroite ne mène pas aux mêmes extases » (Marty, 1985 : p. 94.) Ajoutons la conclusion de ce critique : Alissa « est celle qui, en nouant l'affirmation d'amour au sacrifice

qu'eût été notre vie l'un avec l'autre ; dès qu'il n'eût plus été parfait, je n'aurais plus pu supporter ... notre amour » (p. 888) ; et conséquente : « je me sens plus heureuse auprès de toi que je n'aurais cru qu'on pût l'être ... mais crois-moi : nous ne sommes pas nés pour le bonheur » (p. 875). Lors de la dernière rencontre, se refusant encore à Jérôme qui tente de l'embrasser, elle criera : « Aie pitié de nous, mon ami ! Ah ! n'abîme pas notre amour ! » (p. 888).

Vertu transcendante donc, on ose le dire d'autant plus que le garant de cette pureté préservée, dès le début, c'est Dieu, qui réunit les êtres, tout en les séparant : en effet, il s'interpose entre les amoureux quand il les renvoie chacun vers sa propre existence. « Crois-tu que nous soyons jamais plus près l'un de l'autre que lorsque, chacun de nous oubliant l'autre, nous prions Dieu ? » (p. 825) – réplique Alissa aux demandes pressantes de Jérôme (réplique confirmée bientôt par l'interprétation du « triste rêve » : la mort seule pourra unir ceux qui restaient séparés sur la terre) ; dans une lettre qu'elle clôt par la formule « Jusqu'à la fin je serai ton Alissa » (p. 876), elle entend se situer au seuil d'un autre monde : *Hic incipit amor Dei*.

La recherche du sens nous a conduit d'abord, dans le cas du narrateur, à la formule d'une vie active qui s'achoppe à un obstacle incontournable et destructeur ; puis, dans le cas d'Alissa, à une seconde formule, non moins clairement structurée, qui est celle d'une existence contemplative, écartant tout ce qui pourrait troubler un sentiment d'adoration infinie. On comprend le désarroi de Jérôme ; il prend d'ailleurs soin de justifier son acceptation du malheur, en écartant l'idée de toute violence : « non, cela [pénétrer n'importe comment dans la maison] ne m'était pas possible, et ne m'a point compris jusqu'alors celui qui ne me comprend pas à présent » (p. 889), dit-il en repensant à la séparation finale. On finit par reconnaître au comportement d'Alissa une cohérence fondamentale : on la range parmi les êtres qui, en gérant leur amour, choisissent l'ascèse pour éviter la compromission¹². Mais le récit ne laisse pas d'inquiéter par la tonalité mélancolique qui imprègne de plus en plus les gestes et les paroles d'Alissa : son trait de caractère enfantin, l'« interrogation passionnée » se développe en un conflit douloureux entre sa réserve radicale et son désir. Jérôme en saisit-il quelque chose ? En se souvenant de la dernière minute passée avec Alissa, il note ceci : « Un instant elle me regarda, tout à la fois me retenant et m'écartant d'elle, les bras tendus et les mains sur mes épaules, les yeux emplis d'un indicible amour » (p. 889). Il se repentira

secret, a accédé à l'assomption idéale de désir, si le désir est bien toujours désir de l'Autre » (*ibid.*, p. 104).

¹² Keats, poète admiré par Gide, n'est pas loin ici : *All breathing human passion far above, That leaves a heart high sorrowful and cloy'd* (« Ode on a Grecian Urn »).

amèrement « de n'avoir su sentir, sous le revêtement de la plus factice apparence, palpiter encore l'amour » (p. 877).

Ce cruel reproche que le narrateur s'adresse à lui-même ne peut être formulé naturellement avant qu'il ne connaisse, avec le lecteur, le journal d'Alissa, dont il finit par devenir destinataire, après la mort de la jeune femme. Ces quelques pages, placées à la fin des mémoires de Jérôme et suivies seulement d'un bref épilogue, ont la fonction, dans l'économie de l'œuvre, de changer l'éclairage de cet amour incluant sa propre négation, qui semblait se confondre avec l'être d'Alissa. Ultime cri de détresse, le journal livre avec une lucidité pathétique le conflit entre le désir de pureté et le désir de l'accomplissement de l'amour : « Combien heureuse doit être l'âme pour qui vertu se confondrait avec amour ! » (p. 896). Dieu, qui a promis le bonheur « à l'âme renonçante et pure » (p. 905) semble se retirer : « Dois-je attendre jusqu'à la mort ? C'est ici que ma foi chancelle. » Le roman fournit maintenant la réponse finale à celui qui l'interroge sur son sens. La pureté a été conservée jusqu'à la fin – elle l'a été sous le signe du malheur. La dernière phrase du journal le confirme : « Je voudrais mourir à présent, vite, avant d'avoir compris de nouveau que je suis seule. » (p. 906).

Comme nous l'avons dit au début, nous n'avons pas cherché à donner ici une interprétation qui dépasse les cadres du livre même. Nous avons simplement essayé de voir pourquoi et comment celui-ci tient debout et quelle est la nature des niveaux et des symboles qui en garantissent l'extrême beauté. « D'autres en auraient pu faire un livre ; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre » (p. 811), dit le narrateur pour ouvrir son récit. Mettant cette ironie entre parenthèses, nous nous sommes attaché au livre, en partant à la recherche de l'histoire et des forces qui ont permis de la vivre et de l'élever au rang d'une parabole.

Bibliographie

Texte

GIDE André, *La Porte étroite*, in : *Romans et récits*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, vol. I, p. 809–912.

Études

KISS Sándor, « Le rituel de la mort : étude d'une séquence narrative dans quelques *Vitae* mérovingiennes », in : *Le récit de la mort : écriture et histoire*, sous la direction de Gérard Jacquin, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 71–78.

LACHASSE Pierre, « Le récit de Jérôme dans *La Porte étroite* : une thématique de la séparation », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 88/1, janvier/février 1988, p. 67–81.

MARTY Eric, « À propos de *La Porte étroite*. Répétition et remémoration : *Le nouvel Abailard* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 199, 1985/3, p. 79–105.

Sándor KISS
Université de Debrecen
Courriel : kiss.sandor@arts.unideb.hu

CARME FIGUEROLA

Eugène Dabit ou la réécriture de soi

L'écriture de l'autodidacte que fut Eugène Dabit se situe aux années trente, à une époque où, pour parler avec Antoine Compagnon¹, le champ du roman manque d'un courant esthétique dominant. Souvent classé comme romancier de la tendance populiste, l'auteur a toutefois été rétif à cette catégorisation sans nuances.

Le discours de cet écrivain se caractérise par un souci formel qui se fait écho de l'air du temps : la présence du « moi ». Jean-Yves Tadié fait remarquer que pour le romancier du XX^e siècle, l'œuvre devient un moyen pour se construire une identité (Tadié, 1990 : p. 9). L'énonciation accède donc au cadre de l'énoncé par la présence de la première personne. Tel est le style de Gide, de Genet ou de Céline, sans oublier l'exemple magistral de Proust. Il n'est pas étonnant de voir Eugène Dabit s'aligner sur cette pratique, surtout lorsqu'on connaît son admiration pour l'auteur de *Paludes* et son amitié pour celui qui donna le *Voyage au bout de la nuit*.

Cette analyse a pour but de déceler comment Dabit recrée sa propre personnalité derrière ses ouvrages et à quel point une telle présence détermine la structure des récits : *Hôtel du Nord* le montre comme le fils des Lecoureur ; *Villa Oasis* le dépeint faulilé dans la fiction à travers Étienne Arenoud ; *Petit-Louis* met en scène les péripéties d'un certain Louis Décamp dont l'identité cache celle de Dabit ; *Un Mort tout neuf* reprend des épisodes marquants de sa vraie vie (de la croix de guerre 1914–1918 aux métiers successivement exercés) et déguise son auteur sous les traits de Gaston ; *Faubourgs de Paris*, *Ville Lumière* convoquent un ensemble de textes où le narrateur coïncide avec l'auteur et s'exprime encore avec le « je » ; dans *Train de vies*, aux récits de fiction vient s'ajouter son « Témoignage » qui, par la date de publication, constitue une sorte de testament littéraire. Les différentes formes d'une telle omniprésence instaurent plusieurs degrés d'identification entre l'auteur et le narrateur, ce qui n'est pas sans conséquence, surtout dans les récits où Dabit

¹ Delon – Mélonio – Marchal – Noiray – Compagnon, 2007 : p. 679–680.

emploie la première personne, car il bénéficie de l'ambiguïté que *ce je* impose. Cette position répond à l'idée de l'écrivain sur son dessein qu'il estime devoir accorder aux soucis de l'humanité. Il l'exprime ainsi dans son *Journal intime* :

Encore s'intéresser à soi ? Cela ne vaut, que si on retrouve le général et le drame de notre temps. Ainsi en est-il, lorsque j'entreprends d'écrire une œuvre. Sans doute, je la nourris de mon moi, mais je ne sais plus m'y reconnaître. Je sers la vie, la recrée, tente d'approcher des hommes, et ainsi m'éloigne de ce besoin d'écriture, ne travaille point gratuitement. Car chacun de mes livres fut comme ma respiration même, aussi naturel, et lié à moi intimement. (Dabit, 1989a : p. 72)

Ces arguments évoquent une démarche qui peut être caractérisée d'un point de vue théorique. Dans son étude sur les rapports entre l'auteur et les personnages, M. Bakhtine note que pour atteindre le stade du complet achèvement, l'auteur doit devenir autre par rapport à lui-même, il doit se contempler avec les yeux d'un autre (Bakhtine, 1984 : p. 39–42). Dabit met en lumière cette disposition dans *Petit-Louis* : certes, les expériences racontées appartiennent au domaine de l'autobiographie. En font foi les nombreux commentaires à Roger Martin du Gard dans leur correspondance échangée. Cela n'empêche pas notre écrivain de parler de son Louis Décamp à la troisième personne, le considérant comme quelqu'un qui lui est étranger, lui donnant une vie propre et aménageant ses expériences. Même si le lecteur ne trouve pas de sous-titre qui indiquerait le genre de l'ouvrage, c'est en vertu de cette distance qu'on peut l'envisager en tant que roman. Par ailleurs, une lecture facile permettrait d'estimer que par les dimensions que le conflit de 1914 acquiert dans *Petit-Louis* – les trois quarts du livre –, il s'agit d'un témoignage de guerre. L'auteur lui-même le suggérait à son mentor Martin du Gard quand il lui avouait ses hésitations pour le choix du titre et qu'il proposait « Une prise de conscience » afin de synthétiser l'esprit régnant dans l'ouvrage. De nos jours, Maurice Rieuneau suggère une catégorisation, qualifiant l'œuvre de « livre de souvenirs » (Rieuneau, 1974 : p. 270–274). À la différence des autres récits de guerre, la conflagration n'entraîne pas ici d'épisodes touchant l'exceptionnel. Au contraire, elle se veut un prolongement de la vie misérable que les petites gens, les humbles sont forcés de supporter.

Quant au dédoublement dont parlait le critique soviétique, il se déploie par le biais d'un motif largement utilisé par Eugène Dabit tout le long de son œuvre : le regard dans la glace. Le romancier construit un monde dont les créatures manifestent très souvent le besoin de se contempler. Toutefois leur miroir rend rarement une image « fidèle ». En effet, les personnages y voient ce qu'ils ne sont pas, mais ce qu'ils aimeraient devenir. Prenons quelques exemples, à commencer par l'ouvrage le plus connu, *Hôtel du Nord*. L'un de ses aspects les

plus loués tient à l'originalité de sa structure : comme le roman est composé de plusieurs tableaux, on aurait tort d'attribuer à un personnage ou à un autre le rôle de protagoniste. Certains critiques contemporains y ont décelé des « tranches de vie » répondant à un nouveau concept de réalisme qui s'intéresserait au Paris des faubourgs. À notre sens, cette catégorie ne correspond pas à la forme de l'ouvrage. Tout d'abord parce que le regard sur les personnages est trop fugace : on connaît mal même les événements qui déterminent leurs existences. Ces êtres ne font que passer, on ne les voit que rarement à leur activité journalière, la plume de l'auteur se concentrant plutôt sur leurs mièvres loisirs. En deuxième instance, le romancier ne vise pas à approfondir la psychologie des individus. En contrepartie, il tient à fournir des images, des flashes, susceptibles d'évoquer une atmosphère : le ton du narrateur rapprocherait ce récit du reportage plutôt que du roman. Ce trait se confirme par l'absence d'une intrigue solide qui rallie les vies. Dans ce cadre, la contemplation dans le miroir se concrétise auprès des personnages ayant le plus de relief. C'est le cas de Renée. Fille de la campagne, orpheline, sans d'autres biens qu'une valise d'osier, cette jeune enfant se laisse séduire par les promesses d'un galant et s'enfuit avec lui à Paris. Après un premier temps de bonheur, Trimault remplace ses délicatesses par l'indifférence, ou ce qui est pire, par de mauvais traitements. Toutefois, Renée se contente de ne vivre que pour lui. À cause de ce désir de lui plaire avant tout, elle cherche dans la glace les atouts dont elle manque :

Par un obscur besoin de s'émerveiller, elle restait devant l'armoire à glace à s'éblouir de son visage. Elle inventait de nouvelles coiffures, et chaque jour se fardait un peu plus. Son corps lui causait des surprises. Elle aimait à le comparer aux nudités des cartes postales qu'elle volait dans les poches de Trimault. Ces rapprochements l'exaltaient puis lui inspiraient une jalousie torturante. (Dabit, 1999 : p. 35)

À force de se regarder dans la glace, elle finit par se transporter dans le rôle de la séduction. D'ailleurs cet acte se produit à des moments essentiels. Pour la plupart des personnages, cet acte précède un événement significatif dans le parcours existentiel des individus. Pensons à Denise et à Adrien. Tous les deux cherchent dans le miroir une assurance qui pourrait contrebalancer leurs mièvreries, et devrait les affirmer dans leur entreprise érotique.

Comme il en était dans les contes de fées, les personnages consultent la glace pour y retrouver leurs songes. Mais le spectateur muet qu'est le lecteur sait que le miroir ne rend qu'une image inversée de la réalité, qui dénonce la vraie nature de l'individu, en particulier s'il s'agit d'une femme, vu l'importance que les romans de Dabit accordent au regard féminin et à sa signification.

L'écriture de Dabit évoluant vers une dénonciation sociale plus accentuée, *Villa Oasis* utilise le motif de la glace avec plus de force. Hélène, cette enfant

trouvée dont les origines rappellent tant de héros de la littérature populaire, surtout pour ce qui touche à son « secret »², est en quête de son affirmation comme membre de sa nouvelle famille. Vivant comme une étrangère dans le cercle où elle vient de débarquer, elle cherche à acquérir de la désinvolture en imitant devant la glace les gestes de sa mère. À nouveau, la glace reflète l'altérité de son être, elle montre l'image de ce qu'elle n'est pas, mais de ce qu'elle se propose de devenir. Ainsi, à son retour de chez les Arenoud, « Hélène s'apercevait dans une glace, les pommettes vives, les yeux ardents ; elle n'était plus lasse, la présence de son cousin la fortifiait » (Dabit, 1998 : p. 56). Le mirage auquel se laisse prendre l'héroïne reste d'autant plus éloquent que la construction de l'intrigue impose une antithèse entre les manières simples et saines des Arenoud et celles des Monge, corrompues par l'abus de l'argent. C'est en compagnie des premiers qu'Hélène, même si de manière illusoire, a l'air de récupérer ses forces nécessaires pour s'insérer dans son nouveau monde.

Quant à Irma, la dénonciation de l'auteur devient manifeste : il la fait passer devant la glace avant qu'elle ne rejoigne le cortège funèbre de sa fille. Une rapide conclusion donne fin à son dégoût de la robe livrée par la couturière : elle devra en acheter une autre, « voilà tout ! ». Ce passage dénonce ce désir du paraître, blâmé par le sous-titre – *Les Faux Bourgeois* – qui oriente la lecture de l'ouvrage. Par cette volonté d'étalage, le regard dévoile la ridicule aspiration de posséder, de nier ses vraies origines afin de s'affirmer à un niveau social supérieur. Son mari Julien reçoit un traitement identique. Vers la fin de ses jours, lorsque le bonheur conjugal décline, il invite sa famille, les Arenoud. Ceux-ci étant réunis autour d'une table loin d'être conviviale, l'hôte puise sa force dans le message transmis par le miroir :

Il s'apercevait dans une glace, les épaules larges, la poitrine bombée, et les dominant tous comme un père. Il posa les poings sur la table, solidement : il n'était pas encore fini ! Des copains du Café des Courses riaient de lui, peut-être qu'il les enterrerait tous. Jamais il n'avait mangé avec un pareil appétit, dormi autant. [...] Depuis un temps, il se montrait énergique, volontaire, homme à poigne, enfin ! (Dabit, 1998 : p. 193–194)

L'ironie ne surprend pas le lecteur avisé du roman, qui relève l'euphémisme présent dans cette « poitrine bombée » se rapportant au « gros ventre », métonymie par laquelle Dabit fait habituellement allusion à ce besoin matérialiste de flatter sa vanité.

² Élevée par une famille pauvre, elle subit une vie minable, mauvais traitements inclus, jusqu'à ce qu'elle soit retrouvée par sa vraie mère.

Mais là où le thème de la glace joue un plus beau rôle, c'est dans le passage où Julien, lors de son réaménagement de la maison après le décès d'Hélène, remplace le miroir d'au-dessus de la cheminée par une photographie de la jeune fille morte. Il nous est impossible de prouver à coup sûr l'empreinte de Zola pour cet épisode. Pourtant il ne serait pas impossible que Dabit s'inspire des lectures réalisées pendant sa jeunesse et donne un écho intertextuel aux péripéties de la fiction. Dans *Thérèse Raquin*, Zola aussi avait joué avec le thème du portrait qui envahissait de sa présence l'intimité des vivants pour les séparer, pour miner leurs rapports de façon à obtenir une vengeance *post mortem*. Ici, le souvenir d'Hélène vient aussi détruire le bon fonctionnement de cette association constituée par Julien et Irma. Malgré tout, à la différence de son prédécesseur, chez Dabit, le portrait ne fait que poursuivre la malheureuse influence que la jeune fille avait suscitée de son vivant. Au sein du pacte entre les deux époux, l'intrusion de ce membre étranger est funeste au point de les conduire à la mort. De ce point de vue, il n'est pas sans importance que la glace, leur permettant de rêver à leur affirmation bourgeoise, soit détrônée par l'objet qui leur rend une image exacte, la vraie conscience de leur identité.

Quelque peu différent se veut l'usage du miroir dans *Petit-Louis*. La glace est ici employée pour marquer les jalons essentiels dans cette « prise de conscience » du protagoniste. À notre avis, Dabit emploie ce moyen pour indiquer la fin des étapes qui, successivement, constituent ce parcours initiatique auquel est soumis le personnage éponyme. Petit-Louis enregistre ainsi les changements subis dans sa peau, laissant apparaître un nouveau « je ». Il se redécouvre dans une nouvelle représentation revêtant les signes extérieurs des adultes après le foisonnement d'expériences : son embauche au Nord-Sud, sa première cigarette, sa première dégustation d'alcool, son premier « grand » salaire.

Un deuxième palier réside dans la découverte de l'amitié par le moyen de personnages comme Jacques Collin et Lemoigne. Reste à présenter l'arrivée de Petit-Louis au front, son désespoir le menant presque au suicide. À cette occasion, il a surmonté son aspect de « bleu », il a atteint une certaine maturité dans l'ambiance de guerre.

Enfin tout juste avant la clôture du roman, le narrateur confirme son évolution : « Debout, je me regarde dans la glace. Je gonfle la poitrine. Je suis un homme. J'ai l'avenir devant moi. » (Dabit, 1988 : p. 253) L'éclat d'espoir et de joie de ce jeune homme qui attend son père témoigne d'une certaine dose d'ironie de la part de l'écrivain. Alors que le lecteur assiste à son sacre comme individu et comme pièce de l'engrenage social, sa confiance en un monde meilleur est d'autant plus amère que l'Histoire a montré un résultat contraire. À l'époque où l'auteur écrit ces propos, on sait que le changement que les hommes attendaient de la guerre est loin d'être arrivé, ce qui prive de fondement l'espoir de Petit-Louis.

Bref, pour les personnages d'Eugène Dabit, la glace accomplit une fonction parallèle à celle de l'écriture vis-à-vis du romancier. C'est derrière son tain qu'ils cherchent leur âme tout comme l'auteur se cherche à travers son écriture. Certes, *Hôtel du Nord* et *Petit-Louis* privilégient la troisième personne de façon à ce qu'on a du mal à attribuer les pensées à Eugène Dabit lui-même. Cette dissimulation ne cache pourtant pas sa volonté d'être présent dans ces récits. Quoiqu'en spectateur discret, Eugène Dabit s'installe parmi ses marionnettes, qui deviennent ses semblables, à en juger par sa propre réflexion énoncée quelques années après :

Le destin m'a fait longtemps vivre et travailler à l'Hôtel du Nord. J'y ai vu arriver un à un les personnages de mon livre, je les ai vus partir, et plus jamais ne les ai rencontrés. [...] Un nom ? Pas toujours. Et c'est alors que me vient le désir de les faire revivre, de les comprendre, de les aimer, moi qui leur ressemblais un peu, aussi de m'effacer devant eux, de les montrer nus, simples, confiants. (Dabit, 1989b : p. 20)

Le traitement de ces personnages, ne correspond-il pas à la recréation de soi dans les touches biographiques qui parsèment ces pages ?

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- DABIT Eugène, *Petit-Louis*, Paris, Gallimard, 1988.
- DABIT Eugène, *Journal intime. 1928–1936*, Paris, Gallimard, 1989a.
- DABIT Eugène, *Ville Lumière*, Paris, Le Dilettante, 1989b.
- DABIT Eugène, *Villa Oasis ou Les Faux Bourgeois*, Paris, Gallimard, 1998 [1932].
- DABIT Eugène, *Hôtel du Nord*, Paris, Denoël, 1999.
- DELON Michel – MÉLONIO Françoise – MARCHAL Bertrand – NOIRAY Jacques – COMPAGNON Antoine, *La littérature française. Dynamique & histoire II*, Paris, Gallimard, 2007.
- RIEUNEAU Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français, 1919–1939*, Paris, Klincksieck, 1974.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990.

Carme FIGUEROLA
Université de Lleida
Courriel : cfiguerola@filcef.udl.cat

SÁNDOR KÁLAI

Quand le policier de papier prend la plume

Georges Simenon : *Les Mémoires de Maigret*

À la mémoire de Tivadar Gorilovics,
lecteur et traducteur de Simenon

Les Mémoires de Maigret, publiés en 1951 aux Presses de la Cité, est un récit atypique et surprenant, on n'en rencontre guère de pareils dans des séries mettant en scène des personnages récurrents d'enquêteur. Comme le titre l'indique déjà – et, comme on le verra plus tard, c'est ce qui est le moins surprenant pour le lecteur – le récit prétend être factuel au sein d'une série qui a bâti un univers fictionnel. Ainsi une analyse qui porte sur la question de l'identité pourra-t-elle éclairer certaines spécificités de ce récit remarquable et déterminer sa place dans la série. Ce problème sera traité cette fois sur trois niveaux (et il faut souligner dès le début que les frontières entre les différents niveaux ne sont pas étanches) : l'identité du personnage, l'identité du récit et l'identité de la série dans laquelle le récit se trouve inséré.

Le personnage

Le titre indique d'une manière suffisamment claire les intentions du récit, il propose au lecteur un pacte de lecture : le commissaire prend la parole pour donner une image de lui-même, c'est-à-dire pour ajuster le personnage à son double (romanesque). Ainsi la narration à la 3^e personne du singulier (qui caractérise les romans de la série) est-elle remplacée par une narration à la 1^{re} personne du singulier : c'est Maigret lui-même qui s'énonce¹. Le commissaire

¹ Un autre roman de la série, *Une confidence de Maigret*, peut être rapproché du récit qui nous intéresse ici : là aussi on trouve une longue histoire racontée par le commissaire à son ami, le docteur Pardon, qui devient donc le narrateur du récit du commissaire, un récit encadré. Néanmoins, le titre met l'accent non sur une affaire mais sur la manière de la raconter.

précise ses intentions de cette manière et ses paroles introduisent en même temps la question de l'identité :

Mais j'en reviens à la comparaison de la photographie. L'objectif ne permet pas l'inexactitude absolue. L'image est différente sans l'être. Devant l'épreuve qu'on vous tend, vous êtes souvent incapable de mettre le doigt sur le détail qui vous choque, de dire ce qui n'est pas vous, ce que vous ne reconnaissez pas comme vôtre².

Le but du récit est donc de préciser cette différence dans le même. Cette intention peut être mise en relation avec la préoccupation majeure du personnage (une question sur la méthode qui revient fréquemment dans la série) : Maigret est souvent considéré comme un « raccommodeur de destinées » (p. 797), c'est-à-dire quelqu'un qui peut dire aux autres : vous faites fausse route, vous n'êtes pas à votre place. En effet, Maigret, c'est une figure paternelle, autorisée à aider les autres à trouver leur identité.

Il en découle que le récit de Maigret accorde une importance au passé, à son propre passé cette fois : il consacre des chapitres à sa famille, à sa femme et à sa profession tout en précisant son itinéraire. Pour devenir policier, il est nécessaire de passer par toutes les équipes, d'arpenter les rues³ pour pouvoir acquérir une connaissance, en quelque sorte technique, qui aide le policier à bien interpréter les signes. En ce qui concerne son travail, « *il s'agit de connaître* » (p. 842, en italique dans le texte). Cette méthode quasi scientifique exclut tout sentiment, tout jugement subjectif :

Ce que je veux souligner, c'est qu'il n'entre, dans notre comportement vis-à-vis de ceux dont nous nous occupons, ni sensiblerie, ni dureté, ni haine, ni pitié dans le sens habituel du mot. Nous travaillons sur des hommes. Nous observons leur comportement. Nous enregistrons des faits. Nous cherchons à en établir d'autres.

Notre connaissance est en quelque sorte technique. (p. 828)

Mais il faut souligner que, malgré le fait que le commissaire essaie, d'une manière conséquente, d'appliquer sa méthode à lui-même, celle-ci ne peut

² Simenon, 2002 : p. 783. En italique dans le texte. Les indications de pages renverront à cette édition.

³ Le lecteur retrouve dans ce récit également l'évocation de Paris, le lieu principal des enquêtes du commissaire après la reprise de la série par Simenon au début des années 1940. Paul Bleton qualifie, à juste titre, la représentation de Paris comme humaniste et conservateur, un Paris « qui correspond plus étroitement à celui de la France gaulliste majoritaire que celui de [Léo] Malet [auteur des *Nouveaux Mystères de Paris* avec le personnage récurrent du privé, Nestor Burma]. » Bleton, 2015.

pas garantir la réduction totale de la différence : d'une part, et Maigret en est parfaitement conscient, un récit ne peut, par sa nature même, tout dire ou tout bien dire ; d'autre part, il y a au moins une chose dont le récit de Maigret ne peut ou plutôt ne veut pas parler : leur enfant mort : « Elle [sa femme] s'intéresse plus particulièrement, pour des raisons sur lesquelles je n'ai pas à insister, à ceux qui ont des enfants, et ce serait une erreur de croire que les "irréguliers", les malfaiteurs ou les criminels n'en ont pas. » (p. 828)

Le récit

Le titre fait explicitement référence à un genre dont le récit de Maigret s'inspire, les mémoires de policiers : « Je m'empresse de faire remarquer qu'ils [ses collègues] ont suivi, en cela, une vieille tradition de la police parisienne, qui nous a valu, entre autres, les mémoires de Macé, et ceux du grand Goron, tous deux chefs, en leur temps, de ce qu'on appelait alors la Sûreté. » (p. 781) Donc, au sein d'une série romanesque, le lecteur est en train de lire un récit qui se veut avant tout factuel, mais qui est constamment guetté par la fiction. Selon l'article de Dominique Kalifa consacré à ce genre⁴, les auteurs prennent la plume pour être les témoins de leur temps, le récit est donc un témoignage, mais aussi une sorte de défense de soi – de ce point de vue, les mémoires de Maigret s'inscrivent dans la tradition, mais son récit résiste à la fois à l'appel du pittoresque et à celui de la littérature. Et, comme on l'a vu, il donne aussi une représentation détaillée du métier, tel qu'il était exercé par la vieille école dont les principes et les valeurs sont défendus ailleurs aussi par Maigret contre l'esprit apporté par de jeunes policiers.

Du point de vue de l'identité du récit, on constate donc que celui-ci est fait comme si le commissaire était une personne réelle qui prend la plume et qui sait parfaitement qu'il y a des romans (écrits par Simenon) dont il est à la fois le modèle et le protagoniste. À l'inverse, l'auteur véritable, Simenon apparaît dans ce récit comme un personnage. Le récit devient ainsi une sorte de combat ludique pour la paternité du personnage⁵ et par ce jeu, il s'inscrit dans une classe de récits qui se fondent sur les procédés de la transfictionnalité : Richard Saint-Gelais, qui leur a consacré tout un livre, classe ce récit parmi les captures autographes⁶. La capture n'établit pas « tant une relation de texte à

⁴ Kalifa, 2005 : p. 67–102.

⁵ Sur la couverture de la première édition du roman, le nom de Simenon a été rayé d'un trait rouge et remplacé par « commissaire Maigret » – le jeu ne se limitait donc pas au texte proprement dit, mais s'étendait aussi aux paratextes qui se trouvent sous la responsabilité de l'éditeur. D'ailleurs Maigret dans son récit insiste sur le fait que l'éditeur de Simenon était prêt à publier son texte.

⁶ Saint-Gelais, 2011 : p. 239–251.

texte qu'une relation entre *une fiction et un texte* : une fiction qui se donne plus englobante que celle dont elle dérive, suffisamment en tout cas pour inclure le texte initial en tant qu'élément de la diégèse. »⁷

Le récit précise qu'une amitié s'est installée entre Simenon et les Maigret. Le Maigret qui apparaît ici connaît non seulement les romans de Simenon, mais aussi les adaptations cinématographiques tirées des romans. À l'inverse, les éléments de la biographie de Simenon sont mentionnés dans le récit fait par Maigret : les lieux où le romancier vivait en France, le baptême de son bateau, le bal anthropométrique qui a eu lieu pour lancer la série Maigret ou des allusions aux premiers romans parus. Avec la naissance de Maigret comme personnage, on peut suivre la naissance de Simenon lui-même comme romancier : l'auteur apparaît pour la première fois dans le récit comme Georges Sim, une des signatures que Simenon a utilisées au début de sa carrière pour signer ses romans populaires. Ainsi, comme le romancier se met en scène et fait référence aux événements de sa vie, ce récit peut-il également être mis en relation avec ses récits autobiographiques qu'il a commencé à publier après avoir abandonné l'écriture des romans.

Ce jeu transfictionnel a un autre niveau : la femme de Maigret lit les chapitres du manuscrit de son mari, elle devient en quelque sorte un co-auteur, parce qu'elle suggère, comme le récit y fait référence à la fin, des thèmes que son mari n'a pas abordés⁸.

On constate donc, et c'est aussi un élément qui est important du point de vue de son identité, qu'il s'agit d'un récit qui joue avec la paternité et la mise en scène de sa propre naissance – la marche de l'écriture est constamment thématifiée :

Je ne sais pas si, cette fois, je trouverai le ton, car, ce matin, j'ai déjà rempli mon panier à papier de pages déchirées les unes après les autres.

Et, hier soir, j'ai été sur le point d'abandonner.

Pendant que ma femme lisait ce que j'écrivais dans la journée, je l'observais en feignant de lire mon journal, comme d'habitude, et à certain moment, j'ai eu l'impression qu'elle était surprise, puis, jusqu'à la fin, elle me lança des petits coups d'œil étonnés, presque peinés. (p. 790)

Un dernier élément doit être ajouté à cette partie de l'analyse. Conformément au genre de mémoires de policiers (mais contrairement aux autres récits de la série), il ne s'agit pas ici du récit d'une intrigue : le lecteur peut lire de

⁷ *Ibid.* : p. 234, en italique dans le texte.

⁸ On sait aussi – le récit y fait référence au début – qu'elle collectionne des articles de presse consacrés à son mari.

petits récits (comme celui de la première rencontre de Maigret avec sa future femme) ou trouver d'autres types de texte, plus descriptifs pour rendre le contexte professionnel. En effet, les chapitres cinq et six ne donnent pas seulement une image des différentes équipes de policiers, mais ils offrent en même temps une taxinomie des lieux de crime et des types de criminels – taxinomie qui rapproche ce récit des physiologies et des littératures panoramiques⁹

La série

Du point de vue de l'identité de la série, il faut souligner que ce récit se trouve dans ce qu'on appelle la 2^e série des *Maigret*. Entre 1931 et 1934, Simenon a publié d'abord, sous son nom, une série de 19 romans. Ces romans respectent, en gros, les procédés poétiques du roman à énigme. Comme l'écrit Bernard Alavoine : « Dans les premiers *Maigret* – ceux des années trente –, [...] c'est la recherche de la vérité, comme jeu intellectuel pourrait-on dire, qui est primordiale. »¹⁰ Il y a même des récits – on peut penser plus particulièrement au *Chien jaune* ou à *L'Affaire Saint-Fiacre* – où l'enquête se termine par une scène de révélation finale conformément aux procédés du récit policier classique. Ce qui est important, c'est de démasquer le criminel et de rétablir l'ordre. Pourtant, il arrive que Maigret laisse partir le criminel (Anna Peeters, dans *Chez les Flamands*) et on peut également mentionner le roman avec un médecin criminel, *Le Fou de Bergerac*, où Simenon reprend le thème de l'enquêteur immobile : Maigret, à cause de sa blessure, doit garder le lit et se servir de sa femme en tant qu'auxiliaire. Plus tard, à partir du début des années 1940 jusqu'à 1972, Simenon reprend son personnage. Dans les récits de cette 2^e série, Maigret se déplace peu, son entourage, y compris sa femme, acquiert une place plus considérable et, ce qui est peut-être le plus surprenant, mener à bien une enquête devient, pour lui, souvent difficile.

Notre récit s'intègre donc dans cet ensemble, Simenon s'ingénie à trouver des procédés pour modifier le schéma classique du roman policier. On peut donc identifier la logique de base de l'entreprise simenonienne : la sérialité, qui est un des modes de fonctionnement du roman policier, repose sur la répétition de la même formule, pour créer une sorte de familiarité entre l'univers romanesque et le lecteur. Mais cette répétition, pour qu'on puisse la percevoir, implique forcément la différence. On arrive, de nouveau, au problème de l'identité : dans le cas de cette série, *Les Mémoires de Maigret* s'inscrivent pleinement dans cette logique de standardisation et d'innovation.

⁹ Kalifa, 2005 : p. 81–85.

¹⁰ Alavoine, 1999 : p. 27.

En dépit du fait que Maigret se révèle être un personnage paternel bienveillant, qu'il soit un raccommodeur de destinées et que les récits, malgré les modifications génériques dont on a parlé, suivent les règles du récit classique (narration à la 3^e personne du singulier, focalisation externe, multiplication des effets de réel), la série de Simenon s'inscrit dans la littérature de la modernité. De ce point de vue, ce récit ludique, un intéressant jeu poétique, est nettement en avance sur son époque, parce qu'il annonce certains procédés de la littérature dite postmoderne.

L'analyse des niveaux a démontré que *Les Mémoires de Maigret* sont un récit qui joue avec les contrats de lecture et constitue ainsi une invention majeure au sein de la série. Mais tout cela suppose un lecteur ayant des connaissances solides sur le fonctionnement de la série entière, c'est-à-dire un lecteur-sériel (et jusqu'à une époque récente, les historiens de la littérature ne l'étaient pas ou ne l'étaient pas tous), fidèle au personnage et à l'auteur, capable de savourer le plaisir qu'un tel récit, surprenant et ludique, peut lui procurer.

Bibliographie

- SIMENON Georges, « Les Mémoires de Maigret », in : *Tout Simenon*, vol. 4, Paris, Omnibus, 2002.
- Alavoine Bernard, *Les enquêtes de Maigret de Georges Simenon*, Paris, Encrage, 1999.
- BLETON Paul, « Meurtre ne rime à rien (La ville dans le roman policier français des années 1958–1981) », in : *Le roman policier français contemporain*, Fixxion 10 (2015), <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/20/showToc>, consulté le 30 août 2015.
- KALIFA Dominique, « Les mémoires de policiers : l'émergence d'un genre ? », in : *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 67–102.
- SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges (La transfictionnalité et ses enjeux)*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2011.

Sándor KÁLAI
Université de Debrecen
Courriel : kalai.sandor@arts.unideb.hu

FRANCISKA SKUTTA

**Deux Amélie de la littérature française :
les héroïnes dans *René* et *Confidence
africaine***

Ce sont deux belles jeunes filles, qui portent un même prénom, sous sa forme française, *Amélie*, et italienne, *Amalia*. Toutes les deux ont un frère un peu plus jeune, qu'à un moment donné de leur vie, elles aiment d'un amour passionnel. Mais l'une d'elles, Amélie, dans *René*, finit par mourir de cet amour interdit, tandis qu'Amalia, dans *Confidence africaine*, est devenue indifférente à sa passion pour son frère, et sa vie continue dans un ménage sans amour. Malgré la ressemblance de la situation initiale, ces deux passions, racontées longtemps après par les frères, René et Leandro, n'ont donc pas été vécues de la même manière par les deux sœurs, ce que les deux récits, à la fois semblables et différents, s'efforcent de mettre au jour par des techniques narratives appropriées. En effet, *René* de Chateaubriand, l'une des œuvres phares du romantisme, idéalise Amélie, et dépeint la souffrance causée par un sentiment de culpabilité chez cette âme innocente. Au contraire, dans *Confidence africaine* de Roger Martin du Gard, la personnalité d'Amalia, ainsi que sa passion, sont présentées avec le plus grand naturel, ni la jeune fille, ni son frère n'ayant connu les tourments des âmes romantiques délicates. Cependant, malgré leurs attitudes différentes, les deux frères ont été profondément marqués par leurs relations avec leurs sœurs, ce qui se reflète dans leurs récits respectifs : chacun des deux cherche à faire admettre l'histoire d'un amour qui était plus fort qu'eux et dont le souvenir ne les quitte pas.

Au premier abord, les deux ouvrages (par ailleurs d'une longueur à peu près égale) montrent une construction semblable où le récit des relations entre le frère et la sœur est encadré par la mise en scène de la situation narrative. Entouré d'une compagnie bienveillante et installé dans un paysage dont le

calme et la beauté sont favorables aux épanchements du cœur¹, le frère se décide à révéler un secret longtemps enfoui dans son âme. Là se manifeste pourtant une première différence dans l'attitude des deux narrateurs qui va influencer sur les caractères respectifs de leurs récits et sur la peinture des deux héroïnes.

René, malgré la fidèle amitié que lui portent le vieux Chactas et le père Souël, se fait longtemps prier avant d'oser prendre la parole, alléguant « le peu d'intérêt de son histoire qui se bornait [...] à celle de ses pensées et de ses sentiments », et faisant tout juste allusion à un événement pesant qu'il devait « ensevelir dans un éternel oubli » (*R*, p. 117)². Cette allusion crée d'emblée une certaine tension, une attente, mais qui ne sera comblée que peu avant la fin du récit, où se révèle l'événement décisif ayant motivé le départ de René pour l'Amérique : l'aveu presque involontaire, irrépressible, de l'amour d'Amélie pour son frère³, au moment où elle doit prononcer ses vœux pour devenir religieuse, après quoi elle refuse pour toujours de recevoir la visite de René au couvent. Certes, cette révélation tardive au sein du récit s'explique par l'ordre chronologique qui suit le parcours de René depuis sa naissance jusqu'à son départ pour le Nouveau-Monde. Mais, au milieu des flots de paroles trahissant son trouble, sa honte et sa douleur, René ne peut s'empêcher de faire déjà, de temps à autre, quelques observations sur Amélie qui pourraient éveiller le soupçon quant à la nature des sentiments de la sœur pour son frère ; seulement, puisque les deux vieillards n'y réagissent pas, ces observations sont comme oubliées, et le récit continue chaque fois par la peinture du caractère et des états psychologiques du narrateur lui-même. Car, comme on le sait, la majeure partie du récit est consacrée à l'expression de la mélancolie, du vague à l'âme, des souffrances morales, mais aussi de l'exaltation d'un jeune homme se sentant différent de son entourage⁴, éternellement plongé dans la médita-

¹ Les deux récits se font dans l'isolement complet : celui de René sous un arbre, au bord du Meschacébé ; celui de Leandro sur le pont d'un paquebot, par une nuit calme et tiède, lors de la traversée de la Méditerranée. Cependant, dans ce dernier cas, le moment de la narration est introduit par un encadrement multiple : lettre de l'écrivain à son éditeur, retour dans le passé pour évoquer ses rencontres avec Leandro (étalées sur plusieurs années), qui ont finalement amené celui-ci à faire cette confidence.

² François-René de Chateaubriand, « René », in : Chateaubriand, 1969, tome I = *R* (p. 117 pour les deux citations).

³ Dans sa « Préface » à *René* (1805), Chateaubriand explique la naissance de cette passion funeste de la manière suivante : « En effet, les folles rêveries de René commencent le mal, et ses extravagances l'achèvent : par les premières, il égare l'imagination d'une faible femme ; par les dernières, en voulant attenter à ses jours, il oblige cette infortunée à se réunir à lui ; ainsi le malheur naît du sujet, et la punition sort de la faute » (Chateaubriand, 1969a, tome I : p. 115).

⁴ « Mon chagrin même, par sa nature extraordinaire, portait avec lui quelque remède : on jouit de ce qui n'est pas commun, même quand cette chose est un malheur » (*R*, p. 142).

tion solitaire, mais cherchant vainement le sens de la vie et des arts – peinture qui devait faire du personnage de René l'un des modèles du héros romantique.

En revanche, Leandro est d'une nature très différente : c'est un de ces hommes « simples et francs, qui sont ce qu'ils sont et se donnent pour tels, sans camouflage » ; il a « un esprit pratique, nourri d'expérience, souple et précis, purgé de toute sensiblerie », et son intelligence – caractérisée par une comparaison particulièrement belle dans cette nouvelle au style simple et sobre – fait penser à « ces eaux de montagne, froides, un peu rêches, mais vives et limpides » (CA, p. 1113)⁵. Au moment où il fait son récit, cet homme entretient avec son interlocuteur – l'écrivain « monsieur du Gard » – des relations cordiales, mais sans intimité, sauf, pourtant, deux expériences marquantes qui les rapprochent : leur première rencontre, due au hasard, au chevet du jeune Michele mourant, et le séjour tout juste terminé de l'écrivain en Afrique du Nord, chez Leandro, vivant avec la famille de sa sœur. Or, c'est après ces semaines passées ensemble, pendant la traversée de la Méditerranée, qu'une conversation littéraire entre l'écrivain et Leandro provoque chez celui-ci une réaction inattendue : à l'idée soutenue par la critique selon laquelle les sujets « scabreux » des romans américains sont « invraisemblables », il a un mouvement d'irritation, suivi brusquement de l'envie de raconter, pour la première fois de sa vie, son histoire avec sa sœur. Nulle pression ici de la part de son auditeur, au contraire, un simple geste d'encouragement suffit pour que Leandro entame son récit, d'abord avec une introduction énigmatique : « À première vue, quoi de moins exceptionnel [que la vie du frère et de la sœur à la librairie], n'est-ce pas ? Eh bien, sait-on jamais ? » (CA, p. 1114), pour continuer sans détours, sur un ton naturel et dans un style plutôt familier, à l'opposé du ton pathétique et de l'expression littéraire de René⁶ : « Du moment que je me décide, n'est-ce pas, je vous raconterai tout, crûment, tel que les

⁵ Roger Martin du Gard, « Confiance africaine », in : Martin du Gard, 1955, tome II = CA (p. 1113 pour les trois citations). Dans ce récit (comme dans toutes ses œuvres), « Martin du Gard s'exprime avec une sobriété et une exactitude qui font penser à Tchekov ; il atteint vraiment la même perfection que l'écrivain russe – qu'il admirait beaucoup » (Abraham – Desné, 1982, tome VI : p. 227). – Née à l'ombre des *Thibault*, et moins souvent évoquée, *Confiance africaine* est pourtant qualifiée d'« admirable » (Cryle, 1984 : p. 151), de « chef-d'œuvre en miniature » (Mihályi, 1981 : p. 314), ayant un « charme secret » (Szávai, 1977 : p. 86). Bien avant ces opinions, André Gide note ceci dans son journal, le 3 février 1931 : « Je relis sa *Confiance africaine* avec la satisfaction la plus vive. Aucune défaillance, aucun trou » (Gide, 1948 : p. 1030).

⁶ Rien que les termes d'adresse employés par les deux narrateurs montrent cette différence : René appelle ses auditeurs *respectables vieillards*, Leandro à son tour dit simplement *monsieur du Gard*. Les figures de style marquant une expression emphatique abondent dans *René* (cf. entre autres Kiss, 1994 : p. 61–66), tandis que le langage de Leandro est sans fioritures, et contient même des « marqueurs de discours » pouvant devenir des tics dans la parole quotidienne : *bon, donc, n'est-ce pas, vous voyez*. Cf. aussi cette remarque d'Albert Camus : « dans

choses se sont passées » (CA, p. 1114). Si le récit de Leandro suit également un ordre chronologique strict, depuis la mort de la mère et l'intimité entre frère et sœur dès l'enfance, ce n'est pas à cause d'une réticence à parler des rapports incestueux qu'il a vécus avec Amalia pendant quatre ans (à l'issue desquels ils ont eu leur fils, le beau mais chétif Michele), mais c'est pour mieux faire comprendre à son interlocuteur, par l'accumulation des détails et par la démonstration de l'enchaînement logique des faits⁷, que la naissance de cet amour était inévitable, car elle était dans la nature des choses, et favorisée par les circonstances.

À l'intérieur de ces encadrements complexes⁸, les deux récits offrent au lecteur une première rencontre fort différente, d'une œuvre à l'autre, avec les héroïnes, dont les images commencent à se dessiner à partir de deux points de vue opposés : dans *René*, celui du frère profondément attaché à sa sœur, sur le point d'évoquer une triste expérience vécue dont le récit va le bouleverser jusqu'aux larmes, et dans *Confidence africaine*, curieusement, celui de l'écrivain, observateur impartial, ayant une première impression, négative, d'Amalia, et ignorant encore l'histoire qu'il devra connaître six semaines plus tard. En effet, Amélie, déjà morte, ne peut être présentée qu'à travers les souvenirs émouvants de son frère, qui parle d'elle avec un mélange d'admiration et de tendresse, tandis qu'Amalia apparaît au premier abord dans la description d'un étranger, l'écrivain en visite à la librairie où elle vit avec son vieux mari, ses nombreux enfants et son frère Leandro. Or, les deux peintures initiales correspondent bien aux rapports que ces narrateurs ont avec les deux femmes. René – orphelin de sa mère morte en couches – ne trouvait « l'aise et le contentement qu'auprès de [sa] sœur » (R, p. 119) ; aussi parle-t-il d'emblée de leur communauté spirituelle, sans dire un mot de l'apparence extérieure d'Amélie : « Une douce conformité d'humeur et de goûts m'unissait étroitement à cette sœur ; elle était un peu plus âgée que moi » (R, p. 119), pour évoquer tout de suite leurs habitudes, présentées avec émotion : « Nous aimions à gravir les coteaux ensemble, à voguer sur le lac, à parcourir les bois à la chute des feuilles : promenades dont le souvenir remplit encore mon âme de délices » (R, p. 119). Opposée à cette délicatesse des sentiments dans l'évocation d'Amélie – et qui restera inchangée, comme l'image d'Amélie elle-

Confidence africaine, un frère incestueux rendra naturelle, par la seule simplicité du ton, sa regrettable aventure » (Martin du Gard, 1955a, tome I : p. XV).

⁷ Cette vérité des détails fait que les lecteurs ont généralement pris cette aventure pour réelle, alors que « tous ces détails sont entièrement le fruit d'une imagination tendue à l'extrême » (Martin du Gard, 1955b, tome I : p. CXXVII).

⁸ Pour une analyse de la complexité de cet « encadrement excessif » dans *Confidence africaine*, cf. Sarkany, 1982, vol. II, chap. XXIII, « *Confidence africaine* de Roger Martin du Gard » : p. 507–521, surtout p. 507–510.

même –, la première description d'Amalia, offrant un spectacle presque choquant au visiteur, ne manque pas de souligner, par le choix des termes, l'aspect repoussant de cette femme de quarante ans : « Certes, Amalia n'était pas belle » ; elle avait des « paupières plissées de tortue », un « masque envahi de graisse », le « teint huileux », le « torse piriforme, avachi par les grossesses et les allaitements » (*CA*, p. 111). Cette femme, autour de qui « grouillaient » des enfants « d'une irrémédiable vulgarité », et qui restait insensible au souvenir de Michele, avait pourtant une passion que l'écrivain, avec son sens psychologique, interprète comme un indice de son insatisfaction : une gourmandise impérieuse, une voracité qui « semblait être la revanche, le refuge, de toutes les ardeurs d'une femme ; et cela n'était pas très loin du pathétique » (*CA*, p. 112). Ce n'est qu'une fois le récit de Leandro commencé qu'apparaîtra rétrospectivement la jeune fille dans toute sa fraîcheur, formant un contraste frappant avec la femme répugnante qu'elle est devenue. Et cette démarche du narrateur-écrivain de présenter l'héroïne d'abord sous un jour défavorable a servi peut-être, en dehors d'une intention de réalisme et d'une certaine distanciation, à étayer l'idée suggérée par Leandro, à savoir que même les choses les plus invraisemblables peuvent se produire dans la réalité, et que cette femme devenue laide, dont les traits « conspiraient à faire d'elle un souverain remède contre la concupiscence » (*CA*, p. 111), a bien pu être, vingt ans plus tôt, l'objet d'un véritable amour-passion⁹.

Dans le récit de Leandro, la petite Amalia ressemble à Amélie, car elle aussi, « prenait au sérieux son rôle d'aînée » (*CA*, p. 1115), mais, sans avoir la douceur angélique de la sœur de René, « elle [lui] flanquait des taloches, avec autorité » (*CA*, p. 1115). De même, leur entente forme un lien aussi fort que celui entre René et Amélie, à cette différence près que l'élévation des pensées et de l'âme, ainsi qu'« un peu de tristesse au fond du cœur » (*R*, p. 120) chez ces êtres sensibles voués aux malheurs, laissent la place, chez Leandro et Amalia, à une franche volonté de vivre dans une connivence bienfaisante : « Amalia n'avait pas de secret pour moi », raconte Leandro ; dans la chambre commune, « on se faisait, par-dessus la cloison de bois d'interminables confidences à mi-voix [...] On était vraiment comme des camarades » (*CA*, p. 1116).

La première faille dans ces intimités vient lorsqu'on ne peut totalement s'adonner à l'autre : d'un côté, Amélie se déroband à son frère sous prétexte d'avoir des affaires à régler et n'acceptant de le revoir, tout alarmée, que lorsqu'elle devine chez lui l'intention de se suicider ; d'un autre côté, Leandro ayant une brève liaison passionnée avec Ernestina, ce qui rend sa

⁹ C'est peut-être par un sentiment de sympathie et de solidarité que l'écrivain, en connaissance déjà de l'histoire de Leandro avec sa sœur, voudrait changer certaines choses, s'il en venait à tirer parti littérairement de ce récit : « Et surtout ne pas souffler mot des souvenirs que j'ai de l'adipeuse Amalia de quarante ans » (*CA*, p. 1127).

sœur boudeuse et même désagréable. Mais ce sont précisément ces deux épisodes qui deviennent, du moins en partie, révélateurs, psychologiquement, de la nature des sentiments entre les deux frères et sœurs, sans pour autant qu'eux-mêmes sachent ou osent les nommer. Et c'est également lors du récit de ces brèves périodes que les frères parlent du corps de leurs sœurs, comme s'ils le voyaient pour la première fois. Avec ses élans spontanés, ses baisers au front de son frère, Amélie, « c'était presque une mère, c'était quelque chose de plus tendre », « je cédai à l'empire d'Amélie », « à l'enchantement d'être ensemble » (*R*, p. 132) ; or, ces émotions de René – comme le tressaillement de joie à entendre la voix de sa sœur – ne sont pas uniquement spirituelles, elles trouvent leur source également dans la beauté physique d'Amélie, même si, dans la description de la jeune fille, poétisée par René, cela devient une beauté métaphysique :

Amélie avait reçu de la nature quelque chose de divin ; son âme avait les mêmes grâces innocentes que son corps ; la douceur de ses sentiments était infinie ; il n'y avait rien que de suave et d'un peu rêveur dans son esprit ; on eût dit que son cœur, sa pensée et sa voix soupiraient comme de concert ; elle tenait de la femme la timidité et l'amour, et de l'ange la pureté et la mélodie. (*R*, p. 132)

Amalia, en revanche, est présentée par Leandro comme un être en chair et en os, en des termes clairs, sans détours. Après un jugement sommaire sur la jeune fille de vingt ans : « C'était devenu une belle fille, ma foi » (*CA*, p. 1116), le frère raconte la querelle, causée par la jalousie de la sœur et dégénérée en une lutte assez violente, sans omettre les détails qui lui ont fait comprendre que sa sœur était une femme, et plus une diablesse qu'un ange :

Je vous raconte exprès les détails. On se battait quelquefois pour rire, mais, cette fois, je n'étais pas d'humeur à plaisanter. Je l'ai saisie par derrière, je l'ai soulevée sur mon genou et je l'ai portée jusqu'à son lit. Elle était lourde et gigotait comme une diablesse. J'avais les mains sur sa poitrine, et contre moi sa croupe qui se démenait. Tout ça est très précis dans mon souvenir parce que c'est ce matin-là, à ce moment-là, pendant ce trajet de la toilette au lit, que j'ai brusquement pensé que ma sœur était une femme faite comme les autres – et même qu'elle était infiniment plus désirable que la maigre Ernestina... (*CA*, p. 1120)

Cependant, c'est au point culminant des deux récits qu'Amélie et Amalia s'éloignent vraiment l'une de l'autre, à la fois par leurs comportements et par la peinture que font d'elles leurs frères. Amélie, qui a failli se trahir déjà dans

sa lettre à René, évoquant, à mots couverts, sa propre passion en se mettant à la place d'une épouse imaginaire¹⁰, saisit, peut-être malgré elle, la seule occasion qui lui reste avant de prononcer ses vœux, pour révéler son amour – un inceste purement spirituel – et pour recevoir les seuls embrassements passionnels de son frère en plein milieu de l'Office des morts. L'instant de la révélation réunit alors l'amour et la mort, bien que ni l'un ni l'autre ne soient réellement accomplis ; et la solennité de la cérémonie religieuse, illuminée par la beauté à la fois divine et sensuelle d'Amélie¹¹, ensuite sa prière ardente en contraste avec le sacrilège de l'aveu, créent une tension dont on ne peut sortir indemne : bientôt René quitte l'Europe, et Amélie, après une vie d'abnégation et de dévouement, meurt jeune sans avoir revu son frère. La dernière image que René garde de sa sœur, c'est la vision évanescence d'une religieuse en prière, entrevue de loin, derrière une fenêtre du couvent.

Certes, Amalia et Leandro sont bien loin d'éprouver la même exaltation religieuse ou simplement spirituelle. Leur première étreinte amoureuse, née d'une de ces luttes enragées dans l'obscurité de leur chambre, est évoquée par Leandro avec une sensualité discrète, et surtout comme une chose humaine simple et naturelle qui ne demande pas de commentaire : « Et voilà. Ces choses-là, vous voyez comme ça peut arriver tout naturellement. C'est même tout simple, quand on y pense, quand on retrouve à peu près l'enchaînement des détails » (*CA*, p. 1121). Cet amour-passion, contrarié par des circonstances ordinaires de la vie (le service militaire de Leandro, le mariage forcé d'Amalia, et peu à peu, l'usure du temps et l'éloignement des amoureux) a pourtant connu une certaine durée, pendant laquelle s'est créée, entre le frère et la sœur, « une espèce d'entente sans explications, intérieure, inconsciente, et qui ne ressemble à rien d'autre, n'est-ce pas ? » (*CA*, p. 1122). Au terme de son récit, suivi tout juste d'une « coda » concernant son bonheur paisible de vivre avec la famille d'Amalia, Leandro fait lui aussi un aveu, adressé à l'écrivain : « Eh bien, ça a duré quatre ans. Quatre ans, oui. Même un peu plus. Et je n'ai pas honte de le dire, monsieur du Gard : les quatre plus belles, les quatre vraiment belles années de ma vie ! » (*CA*, p. 1121). Contrairement aux paroles sévères du père Souël reprochant à René ses velléités, son manque d'ardeur dans la foi chrétienne, et la naissance d'une passion coupable dans son âme, suite

¹⁰ « Elle serait tout amour, toute innocence devant toi ; tu croirais retrouver une sœur » (*R*, p. 134).

¹¹ « Amélie s'avance, parée de toutes les pompes du monde. Elle était si belle, il y avait sur son visage quelque chose de si divin, qu'elle excita un mouvement de surprise et d'admiration » (*R*, p. 138) ; « Sa superbe chevelure tombe de toutes parts sous le fer sacré ; une longue robe d'étamine remplace pour elle les ornements du siècle, sans la rendre moins touchante ; [...] et le voile mystérieux, double symbole de la virginité et de la religion, accompagne sa tête dépouillée. Jamais elle n'avait paru si belle » (*R*, p. 139).

à l'aveu d'Amélie, l'écrivain accepte sans préjugés moralisateurs, et même semble comprendre, le récit de Leandro : « "C'est ainsi, et on n'y peut rien." Il s'est tu. Et tout cela, ce soir-là, sous ce beau ciel nocturne, paraissait si simple, en effet, que je n'ai rien trouvé à lui dire » (CA, p. 1127).

Ainsi, Amalia – qui a peut-être hérité du prénom d'Amélie¹² – a-t-elle eu avec Leandro une histoire autrement belle et touchante que la sœur de René, histoires qui ont pris forme dans deux récits admirables qu'on n'oublie pas.

Bibliographie

Textes

CHATEAUBRIAND François-René de, « René », in : *Œuvres romanesques et voyages* (éd. par Maurice Regard), Paris, NRF/Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1969, tome I, p. 117–146.

MARTIN DU GARD Roger, « Confidence africaine », in : *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1955, tome II, p. 1107–1127.

Études et écrits divers

ABRAHAM Pierre – DESNÉ Roland (éds.), *Manuel d'histoire littéraire de la France I–VI*, Paris, Messidor / Éditions Sociales, 1965–1982.

CAMUS Albert, « Roger Martin du Gard » [= Préface à l'édition de la Pléiade], in : MARTIN DU GARD Roger, *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1955a, tome I, p. IX–XXXI.

CHATEAUBRIAND François-René de, « Préface de René » [1805], in : *Œuvres romanesques et voyages* (éd. par Maurice Regard), Paris, NRF/Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1969a, tome I, p. 111–116.

CRYLE Peter M., *Roger Martin du Gard ou de l'intégrité de l'être à l'intégrité du roman*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1984.

GIDE André, *Journal 1889–1939*, Paris, NRF/Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1948.

KISS Sándor, « René de Chateaubriand : une écriture novatrice », *Romantisme*, XXIV^e année, n^o 86 : « Langue et idéologie », 1994, p. 61–66.

¹² Tandis que le narrateur-écrivain de *Confidence africaine* laisse entendre qu'il a changé les noms de ses personnages par discrétion : « un Italien [...] que j'appellerai, pour vos lecteurs, Leandro Barbazano » (CA, p. 1108), il évoque celui de la sœur avec une curieuse insistance mêlée de tendresse : « La sœur de Leandro portait un nom si gracieux que je ne me décide pas à le changer – d'autant que c'était bien sa seule parure. Elle s'appelait Amalia » (CA, p. 1111). Il s'agit là, bien sûr, de procédés de dénomination selon les conventions d'un récit fictif feignant d'être un document authentique.

- MARTIN DU GARD Roger, « Souvenirs autobiographiques et littéraires »,
in : *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1955b,
tome I, p. XLI–CXLII.
- MIHÁLYI Gábor, *Az életkudarcok írója. Roger Martin du Gard élete és művei* [= L'écrivain des vies manquées. Vie et œuvre de Roger Martin du Gard], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.
- SARKANY Étienne, *Forme, socialité et processus d'information. L'exemple du récit court à l'aube du 20^{ème} siècle. Socio-poétique du récit court moderne I–II*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1982.
- SZÁVAI János, *Roger Martin du Gard világa* [= L'univers de Roger Martin du Gard], Budapest, Európa, 1977.

Franciska SKUTTA
Université de Debrecen
Courriel : skutta.franciska@arts.unideb.hu

ÉVA MARTONYI

Franchir la porte entre soi-même et le monde – lecture parallèle des journaux de Sándor Márai et d’Henry Bauchau

« Il n’y a dans la connaissance de soi-même que la descente aux enfers qui puisse conduire à l’apothéose »¹. C’est en ces termes qu’Henry Bauchau cite Kant, le 15 septembre 1986, dans une introduction où il s’efforce de porter un regard rétrospectif et réflexif sur le travail entrepris lors de la rédaction de son livre *Œdipe sur la route*. Dans son journal, que nous avons délibérément choisi de confronter à celui de Sándor Márai, il écrit également ces quelques remarques rapides : « Repris le travail avec les patients et continué le livre. *Engagé dans une légère poussée de moi-même et du monde sur une porte qui n’est pas infranchissable*. Je commence à croire à la possibilité de finir ce livre, ce qui engendre, sous mes humeurs passagères, un fond de calme. » (*ibid.*)

La phrase mise en exergue servira de point de départ à notre réflexion. En effet, le journal intime, tel une porte symbolique, nous semble constituer un espace de rencontre privilégié – peut-être le plus important – entre le sujet et le monde. L’évocation des difficultés de la création, du lancinant travail de rédaction, des souffrances psychiques et de leurs potentielles conséquences somatiques est un lieu commun de la littérature, surtout chez les écrivains contemporains. Or, le fait de tenir un journal dans l’idée de le publier un jour s’inscrit dans une longue tradition de confessions et/ou d’écriture autobiographique voire autofictionnelle.

Dans l’étude qui suit, nous nous proposons de procéder à la lecture parallèle des journaux intimes d’un écrivain hongrois, Sándor Márai, et d’un écrivain

¹ Bauchau, 1992 : p. 166. Dorénavant, cette œuvre sera désignée par *BJ*, suivi du numéro de page.

belge, Henry Bauchau. Márai a rédigé l'intégralité de son œuvre en hongrois ; il convient toutefois de noter que plusieurs de ses romans ont été également publiés en français, ce qui n'est malheureusement le cas d'aucun de ses extraits de journal. Nous prendrons donc en charge, pour la circonstance, la traduction des citations de cet article afin de permettre au lecteur francophone d'accéder sans entrave à la pensée de l'auteur. L'œuvre d'Henry Bauchau, a contrario, connaît une diffusion de plus en plus importante et est, parallèlement, traduite en plusieurs langues. Jusqu'à sa mort survenue en 2012, l'auteur belge a poursuivi la série de ses récits autobiographiques qui ne cessent de conquérir un public de plus en plus large. En dépit de la disparition de l'auteur il y a plusieurs décennies, la postérité de l'œuvre de Márai dans son pays d'origine n'a guère été affectée grâce à l'intense activité éditoriale développée autour de ses récits et de son journal. Avant d'aller plus avant, précisons d'emblée que les deux auteurs ne se sont jamais rencontrés et qu'ils ne se réfèrent jamais à leurs œuvres réciproques, du moins dans le corpus étudié. Pourquoi, dès lors, avoir choisi de mettre leurs textes en vis-à-vis ? Comment justifier une telle lecture parallèle ?

Dans la première partie de notre étude, nous nous efforcerons de définir le cadre spatio-temporel des deux œuvres, puis d'esquisser brièvement les similitudes et les différences de leurs parcours intellectuels et artistiques.

Márai (1900–1989) et Bauchau (1913–2012) sont approximativement contemporains l'un de l'autre. Une partie de leur itinéraire présente un nombre non négligeable de traits communs. Tous deux sont issus d'une famille bourgeoise aisée, ce qui leur permet de recevoir une éducation solide, de fréquenter les meilleurs lycées et/ou universités et de bénéficier d'un cadre approprié à leur épanouissement personnel. Ils évoluent dans un milieu où la connaissance des langues étrangères va de soi et où une discipline forte est de rigueur. Cette discipline s'étend à tous les domaines de la vie sociale et s'attèle tant à la régulation des comportements quotidiens qu'à la stricte observance des préceptes et des rites religieux. Ces jeunes intellectuels voyagent dans le but de trouver leur vocation, et, tout en menant des études sérieuses, songent à embrasser des carrières artistiques – de poète ou d'écrivain, en l'occurrence. Ils prennent volontiers une part active à la vie culturelle pour laquelle, jusqu'à leur dernier souffle, ils manifestent un vif intérêt. Imprégnés des traditions familiales et culturelles de leur environnement, du respect des valeurs inhérentes à la civilisation européenne, ils n'hésitent pas à se mettre en avant pour la préservation de ce même patrimoine. Or, dans ces deux régions européennes relativement éloignées l'une de l'autre où ils passent une bonne partie de leur jeunesse, la transmission des valeurs séculaires s'avère de plus en plus précaire. Nos deux écrivains ressentent simultanément une

angoisse grandissante devant la montée d'idéologies délétères qui menacent de gangréner une civilisation européenne par deux fois millénaire.

Notre corpus d'étude comprend principalement deux volumes : d'une part, le *Journal* de Márai² qui recouvre les années 1984–1989, et, d'autre part, celui de Bauchau, publié sous le titre *Jour après jour, journal 1983–1989*. La coïncidence de la période traitée par les deux volumes est évidente. Pourtant, quelques remarques liminaires s'imposent. L'édition du *Journal* de Márai ne contient qu'un choix de textes, l'édition critique de l'ensemble de ses écrits intimes n'étant toujours pas disponible. Le volume en question compte seulement 180 pages et se termine au moment où l'auteur met fin à ses jours. Le journal de Bauchau, par contre, sera ininterrompu, et la publication d'une série de volumes successifs permet de couvrir encore plusieurs décennies³. Celui que nous avons retenu dans le cadre de notre étude compte plus de 300 pages et est, par conséquent, bien plus exhaustif, à tous points de vue. Bauchau développe davantage ses idées que Márai. Ce dernier, happé par la dépression, se contente souvent de livrer ses pensées de façon fragmentaire, sous forme de phrases très courtes, de formules très brèves et d'aphorismes évocateurs.

I. En premier lieu, il convient de souligner que les deux écrivains, Sándor Márai et Henry Bauchau, ont pleinement assumé leur responsabilité d'hommes de lettres. Outre leurs préoccupations esthétiques, ils se soucient également de la défense des valeurs morales et s'ingénient à répondre aux grandes questions de leur époque. Ces intellectuels n'hésitent pas à prendre position par rapport aux alternatives politiques de leur époque, et, fournissent ainsi des efforts considérables, tant conceptuels que pédagogiques, pour transmettre leurs connaissances et leurs idées au plus grand nombre. Car pour leur génération, prendre la parole, sinon passer à l'acte, est une obligation morale. Néanmoins, ils se gardent bien de se lancer dans la politique. Márai poursuit ses activités journalistiques avant et pendant la seconde guerre mondiale. Il vilipende les régimes dictatoriaux et s'interroge ouvertement sur l'avenir de l'Europe, non sans laisser transparaître, ce faisant, une certaine angoisse. L'activité publique de Bauchau se resserre sur une période plus courte mais son implication pour infléchir le cours des événements est peut-être plus prononcée chez lui que chez Márai. Nous nous focaliserons, pour notre part, sur les apports réflexifs de ces deux auteurs au débat d'idées, tout en ne manquant pas d'observer qu'il n'existe pas de véritable ligne de démarcation entre leur vie privée et

² Márai, 2002. Dorénavant, cette œuvre sera désignée par *MJ*, suivi du numéro de page. Les traductions de toutes les citations extraites dans *MJ* sont de nous. – É. M.

³ Parmi les volumes, il faut surtout mentionner : Bauchau, 1999, 2002.

leur vie publique, ces dernières ne cessant de s'irriguer mutuellement, à la manière des vases communicants. Notons au passage que même les œuvres de fiction, apparemment éloignées du réel, s'ancrent, chez l'un comme chez l'autre, dans la réalité historique ou culturelle de leur époque. La Chine⁴ ou Œdipe chez Bauchau, Ulysse ou Casanova et l'Italie du XVIII^e siècle chez Márai⁵ en fournissent des exemples parlants. Dans ces récits, les nombreuses transpositions et transfigurations historico-mythologiques des auteurs – mus par leur désir de s'adresser à l'homme contemporain – ne parviennent guère à dissimuler leur grande sensibilité aux problématiques de leur époque. Les deux écrivains se sentent obligés de quitter leur pays : leur expérience de l'émigration constitue ainsi le premier sujet que nous passerons en revue. L'émigration est sans doute plus douloureuse pour Márai que pour Bauchau. L'écrivain hongrois est coupé de son milieu naturel et linguistique. Sa connaissance des langues étrangères n'apaise aucunement le sentiment de déchirure qu'il ressent. Ses nouveaux pays d'accueil sont d'abord l'Italie puis les États-Unis. Bien qu'entouré d'émigrés hongrois de renom, d'artistes de tous genres, d'écrivains, de poètes et de romanciers qui ont choisi, comme lui, de quitter leur pays à cause de la montée de la dictature stalinienne, il vit mal son expatriation. Il est vrai que la diaspora de l'intelligentsia hongroise prend une dimension mondiale. Privée de liberté dans son propre pays, ses seuls moyens pour maintenir un semblant de vie culturelle demeure principalement la correspondance et la rédaction de revues à tirages limités. Jusqu'à la chute du régime communiste, les éditions de romans antérieures à l'exil de Márai deviennent introuvables, son nom est passé sous silence : il est pratiquement rayé du panthéon des grands auteurs du XX^e siècle. Au demeurant, il convient de noter son intransigeance vis-à-vis du pouvoir en place, avec lequel il refuse toute compromission. Il interdit, pour ainsi dire, de se faire éditer en Hongrie et dans les régions magyarophones environnantes. L'amertume de l'isolement, bien que pesante, ne l'empêche cependant pas d'écrire : nombre de ses ouvrages paraissent à l'étranger, en hongrois ou en traduction. En France, sa postérité sera assurée à Paris quelques années après sa mort, en 2003, avec la mise en scène de son célèbre roman intitulé *Les Braises*⁶. Contrairement à Bauchau qui retourne fréquemment en Belgique, Márai refusera jusqu'à la fin de sa vie de revenir en Hongrie et ceci malgré l'invitation répétées des milieux officiels de l'époque, pratiquant une soi-disant politique culturelle d'ouverture.

⁴ Bauchau, 1982, 1990.

⁵ Márai Sándor, *Béke Ithakában (Paix à Ithaque !)*, 1952, la version française date de 2005 ; *Vendégjáték Bolzanóban (La Conversation de Bolzano)*, 1940, la version française date de 1992.

⁶ Ce roman fut publié en 1942, sous le titre *A gyertyák csonkig égnek*. Sa traduction française sous le titre *Les Braises* date de 1995.

Dans son journal, Márai se demande s'il lui est encore possible d'écrire loin de son pays natal. Il répond à ce questionnement par l'affirmative à la condition d'écrire en hongrois, car « [o]n peut s'exprimer en une langue étrangère en écrit, mais écrire, dans le sens de la création littéraire, on ne peut le pratiquer qu'en sa langue maternelle. » Et d'ajouter : « Cela ne faisait aucun secret pour moi, quand j'ai quitté la Hongrie il y a 36 ans. Là où je vivrai, je serai un écrivain hongrois. » (*MJ* : p. 19)

Un peu avant la chute du régime communiste, plusieurs émigrés hongrois décident de retourner dans leur pays. S'ils sont bien accueillis par les organes officiels, la Hongrie demeure, aux yeux de Márai, un pays totalitaire. De son frère, qui a fait également ce choix, il dit qu'il rentre « [...] pour mourir, ou alors il meurt d'être rentré » tandis que lui se résigne – sans savoir pour combien de temps – à vivre dans l'émigration : « [c]omme Simeon le stylite », il « attend d'être nourri par les corbeaux. Pareil à cette figure grotesque, accroupie, en attente perpétuelle... » (*MJ* : p. 151).

Après la guerre, s'étant injustement vu reprocher une trop grande proximité avec l'occupant nazi, Bauchau, lui, choisit la France. Il s'installe à Paris pour quelques années, puis il habite en Suisse et finit par revenir, cette fois-ci définitivement, à Paris. Si la langue est la maison de l'homme, pour paraphraser Heidegger, cette dernière lui fournit un refuge confortable : il partage sa langue maternelle (le français) avec son entourage, les cercles d'intellectuels qu'il fréquente, avec sa psychanalyste et beaucoup d'autres personnes. Ses éditeurs et le milieu artistique et intellectuel qui l'entoureront jusqu'à la fin de sa vie sont tous francophones.

II. Passons désormais à l'analyse de la sphère personnelle. Nos deux auteurs font des références multiples à leur état de santé – surtout Bauchau. Les plaintes de ce dernier – qui n'ont rien de gratuit – accompagnent la longue gestation de l'œuvre littéraire en devenir. Il se sent souvent saisi de vertige, pris par l'angoisse de ne pouvoir mener son entreprise à bien : « [m]es forces diminuent et cependant je crois disposer encore de mon esprit et de ma créativité. Se contenter vraiment est peut-être la chose la plus difficile du monde. Il ne suffit pas de fixer son attention consciente, il faut la lier souplement à celle qui veille dans la profondeur. » (*BJ* : p. 219)

Chez Márai, c'est avant tout la maladie de son épouse qui l'inquiète. La description de la lente agonie et de la mort (4 janvier 1986) de sa femme emplissent maintes pages de son journal. L'évolution du cancer, ses visites répétées à l'hôpital (à San Diego, aux États-Unis), puis le travail de deuil

rappellent les pages de Bauchau, consacrées au même sujet⁷. Le 28 avril Márai note ceci : « Depuis trois semaines, soins de la malade jour et nuit. À la chambre de malade, comme en prison, le temps n'existe pas. Les jours et les nuits, les heures et les minutes s'entremêlent. » (*MJ* : p. 82) Il se sent proche de la mort : il sent son haleine, son odeur. Mais, ses sentiments sont souvent ambigus : la promiscuité avec la mort ne l'effraie pas toujours ; au contraire, il accepte même parfois l'idée de mourir.

Après la disparition de sa femme, Márai maintient une relation quasi-mystique avec la défunte. Il continue de lui parler, en utilisant cette ligne magique qu'il appelle *hotline* et qui lui permet de se rappeler leur passé, des grands et des petits événements de soixante ans de vie commune. Les mots s'illuminent et courent devant ses yeux comme les enseignes lumineuses dans les rues des grandes villes. Pour lui, ce ne sont pas seulement les souvenirs évoqués, c'est aussi une forme particulière de remémoration, vivre et revivre, voir et revoir, sentir et ressentir. Dans son état cataleptique, il entend et réentend les dernières paroles de sa femme : « Combien c'est lent de mourir ». Il songe au monologue de Hamlet. Pourtant, il lui arrive de s'effrayer de ses propres rêves, qui lui donnent parfois des insomnies. (*MJ* : p. 156)

Lorsqu'il veille, il lit. Surtout Sophocle, mais parfois aussi de la poésie hongroise. Grand lecteur, Márai lit tout, pêle-mêle, le seul critère étant apparemment qualitatif.

La nuit, quand L. s'endort, la lecture. Sophocle, *Le roi Œdipe* (en anglais). Quand Œdipe veut savoir qui est coupable, qui a apporté le malheur sur la ville, il se comporte comme un détective qui, en faisant son enquête, apprend que le coupable c'est justement le détective. Car il n'y a pas d'innocents. (*MJ* : p. 82)

Nous approfondirons la question des lectures citées dans les journaux un peu plus loin, pour relever un certain nombre de coïncidences et surtout de différences majeures entre les deux auteurs.

Les rêves, mentionnés chez Márai à propos de la lecture de Shakespeare, remplissent une fonction toute particulière chez Bauchau. Il mentionne très souvent tant ses propres rêves que de ceux de ses patients. Sa pratique psychanalytique dans un hôpital parisien lui apprend à les interpréter et à les enregistrer. Les rêves sustentent même ses écrits, deviennent des catalyseurs à même de déclencher le récit qui ne demande plus qu'à être transcrit. Parfois, il lui arrive d'exprimer ses sentiments les plus intimes, par exemple, lorsqu'il

⁷ La longue maladie et le décès de la femme de Bauchau seront décrits dans un autre volume de la série de ses journaux.

évoque les premiers temps de son mariage : « Superbe rêve. Je nous voyais dans nos belles années, nos corps émus, soulevés par le désir sur un fond de certitude amoureuse. Cette tendresse charnelle, cet amour incarné, tout est donc encore en moi, malgré l'âge. » (*BJ* : p. 238) Il est aussi capable d'utiliser le rêve comme source d'inspiration poétique, si bien qu'il compose plusieurs poèmes dans un état de sommeil-éveillé, puis il les note en se réveillant. Plusieurs poèmes composés selon un procédé similaire figurent dans le texte du journal. (*BJ* : p. 78–79) Mais, d'autres poèmes, personnels ou non, reviennent constamment sous sa plume.

Son rapport intime à la psychanalyse est régulièrement évoqué, mais aussi son activité quotidienne, le récit de ses réussites et de ses échecs lors des séances. L'expérience analytique est en harmonie avec son activité d'écrivain. Sa notoriété d'analyste grandissant, il doit délivrer des conférences, participer à des réunions de spécialistes. Pendant l'été 1986, il interrompt la rédaction de son *Œdipe*, car il doit participer à une manifestation professionnelle :

Après une dernière page, pourtant bonne, une interruption de cinquante jours, qui correspond à la rédaction de mon exposé à la journée *d'Études Freudiennes* et à celle de mon article sur Freud. [...] Est-ce que ces écrits psychanalytiques valaient une telle interruption ? Je ne sais... (*BJ* : p. 144)

Car, finalement, c'est l'écriture de son *Œdipe* qui devient le fait le plus important de son existence. Chaque page de son journal, ou presque, y fait référence.

C'est ici que certaines différences se font jour. En premier lieu, le fait que Márai ignore ou bien feint d'ignorer l'importance de la psychanalyse. Il va jusqu'à nier toute implication psychanalytique dans l'histoire d'*Œdipe*. Il note ceci le 21 mai : « *Œdipe* n'a pas de complexe d'*Œdipe*. Il se bat contre les faits et pas du tout contre le complexe. » (*MJ* : p. 83) L'auteur semble bien plutôt intéressé par le rapport dialectique sous-tendant les notions de culpabilité et d'innocence. C'est peut-être ce questionnement qui le hâtera d'achever son projet de roman policier, dont il fait également assez souvent mention dans son journal.

Contrairement à Bauchau, qui tient un véritable journal de bord sur la rédaction de son *Œdipe*, Márai explique plutôt ses hésitations. Il exprime son incertitude concernant son avenir d'écrivain. Il remarque qu'après avoir terminé son roman policier, il n'écrira plus rien. Il ne fera que « gribouiller, comme le prisonnier qui remplit ses murs » (*MJ* : p. 164). D'ailleurs, le thème de la prison, sous sa forme symbolique, se retrouve chez les deux écrivains, mais il serait trop long de l'analyser dans le cadre de cette étude.

Revenons plutôt aux lectures auxquelles ils font référence dans leurs écrits intimes. Pour ces deux auteurs, la lecture, loin d'être un passe-temps futile et superficiel, devient une partie intégrante de la construction de soi, de la création du passage entre l'autre et soi-même. Ils disposent d'une vaste culture personnelle : Shakespeare, Dostoïevski, Goethe, Proust y trouvent leur place. Plutôt que de céder à la tentation (vaine) de l'inventaire, contentons-nous de remarquer que la littérature de l'absurde et la figure emblématique de Samuel Beckett apparaissent de façon significative dans les journaux des deux auteurs. Márai note que Beckett vient d'avoir ses 80 ans – son œuvre est « l'éloge de la décomposition ». Avant d'ajouter : « le grotesque et l'absurde – après le *cogito*, le *dubito* et le *credo* viennent l'*absurde* et le *grotesque* », puis ceci : « Tout comprend la part du grotesque, même l'univers. Beckett l'a bien dit. Godot est absurde et grotesque. » (*MJ* : p. 136) Les deux mots *absurde* et *grotesque* semblent le hanter pendant quelque temps, mais devoir pour autant interférer dans son écriture. Quoi qu'il en soit, il explore d'autres voies, la sagesse de la vieillesse le contraignant à tout resituer dans un contexte plus large, à saisir l'universel dans le particulier et à refuser le non-sens. Bauchau n'est pas trop éloigné de cette attitude, il le note le 3 septembre 1989 :

Je suis repris d'intérêt pour Kafka et Beckett que j'ai beaucoup lu autrefois. Puis, dans la période de reconstruction qui a suivi ma première analyse, je me suis écarté par besoin de positivité ou de santé, de l'absurde ou de ce qui me paraissait tel. Non sans bien des divagations, je cherchais partout l'espérance. (*BJ* : p. 302)

L'écrivain hongrois ne mentionne que deux projets d'écriture. Si nous en croyons les notes successives qui jalonnent son journal, le processus créatif s'accompagne de moult hésitations, surtout lors de l'étape de mise en texte. Puis, c'est le sentiment de l'impuissance qui l'obsède, le sentiment douloureux de ne pas pouvoir poursuivre l'écriture, de devoir se taire, comme il dit. Or, « se taire, c'est ennuyeux ». Ce qu'il redoute le plus, c'est l'ennui. Il reprend alors à chaque fois son texte, tout en conservant une certaine espérance. Parfois, il connaît une certaine satisfaction, notamment lorsqu'il achève la rédaction de son journal des années 1976–1983. Il s'agit d'un choix de textes qu'il a entrepris lui-même. Lors de la rédaction, il ressent un certain étonnement, car beaucoup de choses ont changé avec le temps, y compris ses propres opinions. (*MJ* : p. 31) Il replonge pourtant bien vite dans un état dépressif et suggère que ce volume sera le dernier édité de son vivant et, une fois n'est pas coutume, prend congé de son public et de son métier d'écrivain. Les dernières années de sa vie sont effectivement marquées par la solitude, la tristesse ressentie à cause de la perte de ses proches et par sa propre déchéance physique.

Chez Bauchau, les mêmes sentiments apparaissent mais sur un registre beaucoup moins tragique. La peur de la maladie, la peur de l'impuissance créatrice y sont présentes, mais ses projets se réalisent : son audience s'élargit, son œuvre est récompensée de son vivant. Pourtant, son cheminement pour devenir écrivain était long et difficile. Ce qu'il exprime succinctement dans le journal en question :

Pendant ce temps, je commençais patiemment à édifier à Gstaad l'Institut Montesano. J'enseignais, j'organisais, j'écrivais des poèmes, je divorçais, j'épousais L. J'ai mis bien du temps [...] à me défaire de l'espoir de rentrer dans l'action, de jouer un rôle dans l'histoire et autres fariboles. J'ai mis du temps à comprendre que je devais demeurer dans la vie privée et devenir un écrivain. (BJ : p. 163)

Comme nous l'avons déjà remarqué, tout au long de la rédaction de son journal, Bauchau s'occupe surtout de son *Œdipe*. Il est évident que le sujet secrètement en germe, en l'occurrence celui d'*Œdipe*, s'enracine dans des constellations très riches et très compliquées. *Constellation*, terme consacré par le discours de la critique savante, qui use souvent de la métaphore stellaire pour définir l'œuvre de Bauchau⁸. Même ses souvenirs d'enfance innervent son projet d'écriture. *Œdipe* fait partie désormais de la vie intime de Henry Bauchau. Il développe à ce propos ce qui l'intéresse dans l'histoire du héros antique en s'appuyant sur la lecture des textes qui nous sont parvenus : *Œdipe* est source d'inspiration pour le romancier qui le suit à travers les méandres de sa vie, s'efforce de percer les motivations des personnages qui gravitent autour de lui et sonde les éventuels détails qui pourraient être complétés dans le cadre d'un roman. Il partage ses réflexions sur le choix du titre :

Pendant tout le temps où j'ai travaillé à ce livre, je l'ai toujours appelé *Œdipe sur la route*. C'est la vision initiale et c'est aussi le thème du livre. Aujourd'hui je crains un peu que le nom d'*Œdipe* dans le titre ne rappelle trop Sophocle et Freud. [...] je pense à appeler le livre *La route de Colone*. (BJ : p. 274)

La relecture de leurs propres œuvres est également un sujet traité assez fréquemment dans les deux journaux. Cette relecture est nécessaire, presque toujours en vue d'une réédition ou d'une traduction. Márai continue à écrire pendant son émigration, ses romans sont édités en hongrois, mais il n'est pas très rare qu'ils soient traduits en langue étrangère. Malgré le succès de quelques-uns de ses romans, il est parfois très sévère à l'égard de ses anciens

⁸ Cf. à ce sujet : Quaghebeur – Neuschafer, 2003 ; Watthee-Delmotte, 2002.

textes. Par exemple, au moment où son grand roman *Confessions d'un bourgeois* est traduit en anglais, les éditeurs lui envoient le manuscrit. Il le relit alors tout en notant ceci : « Pendant la nuit, je lis le deuxième volume des *Confessions d'un bourgeois*. Je ne l'ai pas lu depuis un demi-siècle. Trop étrange, trop de verbiage. Si on les traduit, il faut laisser tomber un bon tiers. » (MJ : p. 129) Il le trouve aussi trop sincère. Remarques assez étonnantes, car son roman autobiographique – aujourd'hui, on dirait plutôt autofictionnel – n'a rien perdu de sa fraîcheur, l'évocation de l'enfance et de la jeunesse de l'écrivain exerce toujours autant d'attrait, les nombreuses rééditions en langue hongroise en faisant foi.

Márai relit également *Divorce à Buda*⁹. Son jugement est, cette fois-ci, plus indulgent : « [...] après un demi siècle, c'est un message surprenant d'une classe presque disparue de la société hongroise. De la bourgeoisie cultivée » (MJ : p. 126). Quelques pages plus loin, il exprime un léger mépris à l'égard du public américain potentiel :

C'est la première fois que je le relis, après 55 ans. S'il était édité, on sera bien étonné. Car dans la conscience d'ici, les Hongrois sont représentés soit comme des aristocrates, en tenue traditionnelle, soit comme des gentrys en tenue de chasseur, soit comme des paysans pauvres portant le costume traditionnel et un baluchon à l'épaule. Pourtant, l'existence d'une société bourgeoise est attestée, celle-là même qui, en l'espace de 200 ans, a créé la Hongrie *moderne*. Le *Divorce* en témoigne. Mais cela, on l'ignore. (MJ : p. 143)

Bauchau relit également ses propres livres. Une nouvelle édition de son roman *Le Régiment noir*¹⁰ motive cette relecture dont la conclusion rappelle celle de Márai : le roman est trop long, il faudrait en enlever des parties considérables. Or, cette fois-ci c'est impossible, car il s'agit d'une édition *fac simile*. Il en accepte donc la réédition sous sa forme originale, en constatant que dans l'ensemble c'est bien fait.

Tout en travaillant *Œdipe*, je relis le *Régiment* pour la réédition à Les Éperonniers. Il me semble que je m'étends un peu trop sur le récit de la Guerre de Sécession, je voudrais pratiquer quelques coupures. [...] Dans l'ensemble, le livre me paraît aussi valable qu'en '70, lorsque je l'ai achevé, il laisse vivre les personnages, il opère un passage du moi au toi dans le sens où l'entend

⁹ Márai Sándor, *Válás Budán*, (*Divorce à Buda*), or. 1935, trad fr. 2002.

¹⁰ Bauchau, 1972.

Hélène Cixous. Dans cette voie, je crois pouvoir aller plus loin dans *Œdipe sur la route*. (BJ : p. 206)

Il en ressent même une certaine satisfaction :

On dit souvent que l'œuvre achevée déçoit, car elle est inférieure à l'œuvre rêvée par son auteur. Ce n'est pas l'impression que m'a donnée la relecture du *Régiment noir*. Le livre me semble supérieur à ce que je suis et à ce que j'avais espéré faire. Certains passages sont d'une inspiration et d'une écriture dont je me croyais et me crois encore, avec mes seules forces, incapable. (BJ : p. 207–208)

Nous avons commencé notre étude par une référence à Bauchau, qui compare le journal à *[une] porte entre soi-même et le monde*. À la fin de notre lecture parallèle, nous pouvons dire qu'une fois la porte franchie, il reste à définir *le juste rapport avec le temps*. (BJ : p. 83) Il semble bien que les deux auteurs l'aient trouvé. Ils ont surtout trouvé leur vocation, même si cette vocation, du moins sous sa forme scripturale semble être de plus en plus reléguée au passé.

On peut ajouter que l'univers intérieur de l'écrivain se manifeste d'une façon aussi authentique sous la forme d'un journal intime que sous d'autres formes de l'écriture, récit de fiction ou poésie. Mais une chose reste indéniable : dans l'univers poétique de Sándor Márai et de Henry Bauchau, les journaux servent de complément et ceci d'une façon si prégnante que leur lecture est incontournable pour les comprendre et pour les apprécier.

Bibliographie

Textes étudiés

BAUCHAU Henry, *Jour après jour. Journal, 1983–1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992.

MÁRAI Sándor, *Napló, 1984–1989* [Journal, 1984–1989], Budapest, Helikon Kiadó, 2002.

Romans, journaux, essais

BAUCHAU Henry, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982.

BAUCHAU Henry, *Journal d'Antigone, 1990–1996*, Arles, Actes Sud, 1999.

BAUCHAU Henry, *Le régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.

BAUCHAU Henry, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

- BAUCHAU Henry, *Passage de la Bonne Grain, Journal 1997–2001*, Arles, Actes Sud, 2002.
- MÁRAI Sándor, *A Garrenek műve* [L'Œuvre des Garrens], Budapest, 1930, 1931, 1937, 1947–48, Toronto, Vörösváry Kiadó, 1988.
- MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnek* [*Les Braises*], or. 1942, trad. fr : Paris, Albin Michel, 1995.
- MÁRAI Sándor, *Béke Ithakában* [*Paix à Ithaque !*], or. 1952, trad. fr : Paris, Éditions In Fine, Livre de Poche, 2005.
- MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai* [*Les Confessions d'un bourgeois*], or. 1934, trad. fr : Paris, Albin Michel, 1993.
- MÁRAI Sándor, *Válás Budán* [*Divorce à Buda*], or. 1935, trad. fr : Paris, Albin Michel, 2002.
- MÁRAI Sándor, *Vendégszék Bolzanóban* [*La Conversation de Bolzano*], or. 1940, trad. fr : Paris, Albin Michel, 1992.

Ouvrages critiques

- QUAGHEBEUR Marc – NEUSCHAFER Anne (dirs.), *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Archives du futur, 2003.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Bauchau avant Bauchau, en amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la Neuve, Brylant-Academia, 2002.

Éva MARTONYI
Université Catholique Pázmány Péter
Courriel : martonyi.eva@btk.ppke.hu

II. Écritures du monde : Histoire / fiction

HENRI MITTERAND

**HISTOIRE / FICTION : *Les Onze*, de
Pierre Michon**

À la mémoire de mon excellent collègue et ami Tivadar Gorilovics

Pierre Michon est sans doute un des écrivains les plus raffinés de la littérature française de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e. Il a écrit peu d'œuvres de fiction qu'on pourrait appeler romans, mais chacune d'elles est un joyau du genre. Il désigne *Les Onze* sous le nom de *récit*, pour ne pas s'engager dans la classification générique : on hésite en effet à trancher entre le *roman* (bref) et la *nouvelle* (longue)¹. De plus Pierre Michon joue avec la confiance du lecteur, en lui laissant croire longtemps en l'existence authentique de son principal protagoniste, le peintre Corentin, en lui consacrant des pages qui portent tous les traits de la *biographie*, et en donnant pour fait d'histoire, d'histoire politique de la Révolution française, la commande et la création d'un portrait collectif des onze membres du Comité de Salut Public, celui qui dirigea la France révolutionnaire de 1793–1794, et y instaura ce qui est resté dans l'histoire sous l'étiquette maléfique de « la Terreur ». *Les Onze* est le récit de ce qui aurait pu se passer dans la logique des événements et des acteurs, mais qui n'a pas eu lieu, donnant ainsi raison à cette réflexion des Goncourt dans leur *Journal* : « L'histoire est un roman qui a été. Le roman est de l'histoire qui a pu être ».

¹ *Les Onze* a été publié en 2009 aux Éditions Verdier et repris aux Éditions Gallimard dans la collection Folio. Pierre Michon, né en 1945, vit dans la Creuse, loin du monde parisien. Il a écrit plusieurs récits, les uns de fiction, *Vie minuscules* (1984), qui lui a assuré la notoriété, *La Grande Beune* (1996), *Le Roi du bois* (1996), *Mythologie d'hiver* (1997), *Abbés* (2002), *Les Onze* ; les autres, biographiques ou associant la biographie et la fiction, *Vie de Joseph Roulin* (1988), *Rimbaud le fils* (1991), ainsi que plusieurs essais, sur la littérature, *Trois auteurs* (1997), *Le Roi vient quand il veut* (2007), sur l'histoire, *Corps du roi* (2002), et sur la peinture, *Maîtres et serviteurs* (1990, sur Goya, Watteau, Piero della Francesca). Les citations des *Onze* qui figurent dans cet article sont extraites du volume de la collection Folio. Cf. Michon, 2011.

Sa lecture peut laisser prise à trois séries de questions. La première : quel est le matériel reconnaissable pour historiquement vrai qui a servi à l'auteur pour entraîner son lecteur sur la voie de la crédibilité, avant de lui laisser découvrir qu'il a été la victime – consentante et heureuse – d'un leurre ? La deuxième : comment se joue, sur l'échiquier où se croisent les personnages et les événements de la Révolution, ce jeu entre le romancier et son lecteur, entre ce qui s'est réellement passé et un *irréel* du passé, de ce qui fut possible à un moment donné mais qu'une embardée de l'histoire a renvoyé à l'inexistence ? La troisième : quelle est la pensée de l'Histoire, et, plus précisément peut-être, de la terreur dans l'Histoire, avec un grand H, qui a sous-tendu cette fable sur les derniers protagonistes du théâtre de la Révolution ?

L'année terrible

Pierre Michon a choisi pour cadre historique principal de son récit l'année 1794, à la fois parce qu'elle a marqué le point extrême et l'effondrement de la Révolution (l'apocalypse révolutionnaire et la disparition des derniers grands acteurs), parce qu'elle a donné au régime né de 1789 et 1792 son aspect le plus tragique (l'emballement des tribunaux politiques et de la guillotine), et parce que les événements qui s'y sont déroulés ont pu rapidement s'interpréter dans un sens téléologique, et paraître la résultante inévitable de la dynamique enclenchée dès 1789 et rendue incontrôlable. Et aussi parce qu'elle fait partie des mauvais souvenirs nationaux ; cela est si vrai que la République a brillamment célébré le bicentenaire de 1789, mais a gardé le silence sur le printemps et l'été de 1794, en dépit des victoires militaires de cette année-là. Dans *Les Onze*, Pierre Michon, en quelque sorte, crève l'interdit...

Pour bien comprendre son travail d'historien, de romancier et même de penseur de l'Histoire, il faut se reporter successivement à deux époques : celle des Lumières, entre les années 1740 et 1760, où le roman situe l'enfance de Corentin et son apprentissage de la peinture, et celle de la période révolutionnaire. De celle-ci, *Les Onze* offre au lecteur deux angles de vue, sur le fond d'un arrière-plan historique plutôt présumé chez le lecteur que présenté dans le texte. Un grand angle, qui englobe les moments décisifs des années 89 à 94, où la rhétorique des grandes péroraisons va progressivement s'accompagner de conflits et de jugements sanglants : la prise de la Bastille le 14 juillet 1789, la Fête de la Fédération en 1790, l'évasion et l'arrestation de Louis XVI en juin 1791, la prise des Tuileries en août 1792, l'exécution du roi le 21 janvier 1793, la bataille des ambitions et des clans en 1793–1794, la création en 1793 du Tribunal révolutionnaire et des Comités exécutifs (guerre, finances, instruction publique, législation, marine, colonies, etc.), et surplombant tous les

autres le Comité de Salut Public), la politique de la Terreur en 1794, la chute de Robespierre le 27 juillet 1794 (9 Thermidor).

Et un angle resserré, sur les deux seules années 1793–1794, qui ont vu s’instituer peu à peu dans les faits une dictature du Comité de Salut Public. Celui-ci, créé le 24 mars 1793 sous l’impulsion de Danton, composé de vingt-quatre membres et nommé par la Convention, a été réduit en avril à neuf, plus quatre adjoints. Le conflit entre les Montagnards, centralisateurs et partisans de mesures de sûreté impitoyables, et les Girondins, fédéralistes, tentés par des négociations avec les puissances européennes coalisées contre la France révolutionnaire et par une politique intérieure moins brutalement répressive, s’est soldé par l’arrestation des principaux Girondins (2 juin 1793), la démission de Danton (10 juillet 1793), et l’entrée de Robespierre au Comité de Salut Public. Le cadrage temporel des Onze se resserre encore davantage et se concentre sur la composition et l’action du Comité de Salut Public tel qu’il a été renouvelé de mois en mois par la Convention entre septembre 1793 et juillet 1794, devenant alors ce qu’on a appelé « le Grand Comité de l’An II », pourvu d’une autorité indiscutée sur la politique intérieure et extérieure de la France, du moins jusqu’à la crise de Thermidor.

Le 10 octobre 1793, la Constitution est suspendue. Le Comité de Salut Public a en charge une situation révolutionnaire de plus en plus tendue et violente, sur tous les plans : la ruine de l’économie, la guerre aux frontières, la révolte vendéenne, les dissensions idéologiques et politiques. À toutes ces menaces, il répond par diverses parades : le dirigisme économique, la dictature de guerre, la liquidation sanglante des résistances provinciales, la Terreur à Paris et dans les plus grandes villes, illustrée au cours des semaines de « la grande Terreur » (10 juin–27 juillet 1794) par les procès massifs et expéditifs institués au Tribunal révolutionnaire de Paris, sans défense ni témoins, et par l’usage sans répit de la guillotine (treize cents condamnations à mort en moins de sept semaines, cinquante-sept têtes tombées à Paris dans la seule journée du 17 juin).

Sous l’impulsion du Comité, les armées de la République ont remporté des victoires décisives en Belgique. Mais le déchaînement de la machine policière et judiciaire commence à effrayer une partie de la Convention, alors que nombre de députés se sentent menacés du même sort que beaucoup d’anciens leaders des débuts de la Révolution. Le Comité de Salut Public lui-même se divise. La population parisienne finit par se lasser du spectacle des charrettes qui emportent les condamnés de juin et de juillet vers la guillotine. Plusieurs membres du Comité, décidés à écarter Robespierre, qui, méprisant, ne paraît plus aux réunions, nouent des contacts avec le clan « modérantiste » de la Convention et certains membres du Comité de Sûreté générale. Ils jouent gros. Mais Robespierre, qui se fie à son éloquence et au pouvoir de

son image politique d'« Incorruptible », entreprend d'amener à lui une majorité de la Convention sans mobiliser en soutien les forces parisiennes qui lui sont acquises. Son discours est interrompu par les huées et les insultes, il est sur-le-champ décrété d'arrestation, il sera guillotiné sans jugement au matin suivant, avec ses partisans du Comité les plus fidèles, Saint-Just et Couthon. C'en est fini de la Terreur – et aussi de la dynamique révolutionnaire.

Qui sont donc les onze membres du Comité de Salut Public que Corentin a portraiturés ? Plaçons-les dans l'ordre alphabétique, en laissant à Pierre Michon le soin de détacher les premiers rôles :

Barère, 1755–1841, avocat, régicide, rapporteur du Comité de Salut Public à la Convention ; Billaud-Varenes, 1756–1819, régicide, mort à Haïti ; Carnot, 1753–1823, officier, régicide, ministre sous les Cent-Jours, exilé puis banni en 1816 ; Collot d'Herbois, 1749–1796, comédien, auteur, directeur de théâtres, régicide qui a ordonné et supervisé des exécutions collectives à Lyon ; Couthon, avocat, guillotiné le 10 Thermidor 1794 (28 juillet) ; Lindet, 1746–1825, avocat, procureur, régicide ; Prieur (de la Côte-d'Or), 1763–1832, officier du génie, régicide, fondateur avec Monge de l'École Polytechnique (1795) ; Prieur (de la Marne), 1756–1827, avocat, régicide, représentant en mission, absent de Paris au 9 Thermidor ; Robespierre, 1761–1794, avocat, régicide, guillotiné le 10 Thermidor (28 juillet) ; Saint-André, 1769–1813, pasteur, régicide, absent de Paris au 9 Thermidor, préfet à Mayence en 1798, consul général à Smyrne ; Saint-Just, 1767–1794, juriste, guillotiné le 10 Thermidor (28 juillet).

La plupart de ces hommes appartiennent à la bourgeoisie de robe ou d'armée. Tous ont voté la mort du roi. Huit survivront à la crise de Thermidor. Tous avaient signé le décret de prairial instituant « la Grande Terreur ». Trois d'entre eux, redoutant Robespierre, avaient en juillet 1794 résolu de l'abattre : Barère, Billaud-Varenes, Collot d'Herbois, qui échapperont à la guillotine et seront déportés en Guyane après le 9 Thermidor. Ceux qui avaient essentiellement des responsabilités techniques (Carnot à la Défense, Prieur à l'éducation scientifique, Lindet aux Subsistances, Saint-André à la Marine) et ceux qui étaient absents au 9 Thermidor auront également la vie sauve.

Une histoire du possible

Les Onze se compose de deux parties, de quatre chapitres chacune. Composant la première partie, Pierre Michon n'a pas craint de désorienter son lecteur – si l'on admet que celui-ci s'attend d'une part à se voir expliquer d'emblée le sens du titre, *Les Onze*, d'autre part à se trouver transporté à l'époque où ces onze personnages ont exercé leurs pouvoirs. Bien au contraire, la lumière tombe, dans les deux premiers chapitres, sur le personnage du peintre de

leur portrait collectif, François-Elie Corentin. Encore est-il saisi à l'envers du déroulement de son existence : dans le premier chapitre, jeune page figurant sur la fresque du château de Wurtzbourg, en Allemagne, peinte par Tiepolo en 1752–1753 ; dans le second, enfant sans père, à Combleux, aux bords du canal d'Orléans, vers 1740 (il est né en 1730).

Tout est conté sous le sceau de la vérité biographique et historique. Il est tout à fait exact que le château baroque de Wurtzbourg, évoqué dans le premier chapitre, a été construit et décoré au début des années 1750. L'architecte, Balthazar Neumann, a édifié au cœur du château un grandiose escalier de trois étages. Et c'est le peintre vénitien Giovanni-Battista Tiepolo qui a été appelé pour couvrir d'une fresque la gigantesque voûte de l'escalier et l'espace de réception qui l'entoure à son dernier étage. La fresque dépeint les mondes exotiques de l'Amérique, de l'Asie, et de l'Afrique, personnifiés par des figures féminines. Au centre de la fresque figure le ciel, habité par les anciens dieux. Tiepolo s'est représenté dans la fresque et a rendu le même hommage à l'architecte. En revanche, aucune trace du futur peintre des Onze – et pour cause : le personnage de jeune page blond distingué par le narrateur, qui « porte la couronne du Saint-Empire sur un coussin à gland d'or », à dix pas de « la belle Béatrice de Bourgogne », et que le lecteur est prié d'identifier comme le jeune futur peintre des Onze, est imaginaire.

Le deuxième chapitre, de même, mêle événements réels et personnages inventés, mais dont le lecteur, à ce stade de sa lecture, n'a aucune raison de mettre en doute la véracité. De Wurtzbourg au Val de Loire, retour en arrière de près de vingt ans, remontée à l'enfance du peintre, François-Elie Corentin, et à l'histoire de sa famille, qui se confond avec une esquisse de l'histoire des « grands travaux de fleuves et de canaux » entrepris sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV. « Quelle que soit sa hâte à bondir vers la fin », « il va falloir raconter cette histoire lointaine », parce qu'elle assure aux journées et aux nuits de 1794 ce lever de rideau contrastif sur l'Ancien Régime. L'auteur en ménagera tout aussitôt un autre, par un bond en avant, cette fois, en entraînant le père de Corentin dans les salons provinciaux où l'on s'efforce de faire briller l'esprit des Lumières, marivaudages et philosophie mêlés.

Le vrai est du côté des « grands travaux » : le village de Combleux, où naît François-Elie Corentin, se trouve à six kilomètres en amont d'Orléans, sur la rive droite de la Loire, et à l'embouchure du canal d'Orléans, qui unit Orléans à Montargis et la Loire au canal du Loing et au canal de Briare. Le canal a été construit, pour son premier tronçon, entre 1676 et 1678, et pour la suite de son cours, de 1681 à 1687.

Le fictif – mais un fictif vraisemblable – est du côté de la généalogie de Corentin : le grand-père maternel, huguenot ayant abjuré sa foi après la révocation de l'Édit de Nantes (en 1685), « entrepreneur en terrassement », enrichi

dans l'exploitation impitoyable de « bataillons » de terrassiers limousins, ayant épousé à soixante ans, une « belle mais terne fille de vieille noblesse provinciale » ; la mère, Suzanne, née vers 1710, très peu de temps avant la mort du « vieillard sans foi ni loi », « belle comme le jour, ainsi disait-on dans ces époques », « comme sortie des pages de Casanova [...] ou de Jean-Jacques aussi bien », élevée comme « une princesse sage, frileuse, rêveuse », entourée dans son château « de médiocre noblesse » par « l'œuvre magique du père » – « digues et levées bien cimentées de ciment limousin, sang et boue » –, mais éprise de poésie et marchant parfois avec sa mère jusqu'aux salons de la noble société orléanaise « pour y entendre des vers » ; le père, François Corentin, né du « vieux Corentin, dit Corentin la Marche », un de ces rares Limousins qui ont « bondi hors du rang – un sur cent, sur mille ou dix mille ».

Corentin la Marche a fait fortune non dans la maçonnerie du canal, mais dans le « commerce de vin », excellent « dans la discipline qui consistait à savoir merveilleusement couper, sucrer, augmenter de gnôle de rave » le contenu de ses bonbonnes, et transformer en or « les cuites sanglantes des Limousins ». De sa femme, « dont nous ne savons rien », est né François Corentin, qui, pris en mains « par quelque bon père », et se détournant des futailles et de « la terre de cave gorgée de vin », a appris le latin et pris la tonsure et le collet de petit apprenti abbé. Fréquentant le même « terne salon littéraire » d'Orléans que la jeune Suzanne, il n'a eu aucune peine à la séduire et à renier sa vocation, comme il avait renié son père. Par où l'on arrive à leur fils François-Elie Corentin, le Tiepolo de la Terreur, à qui il arriva de peindre les Onze.

La composition du livre peut paraître chaotique. Elle est en réalité aussi savante qu'audacieuse. Car avec le chapitre III le récit accomplit un nouveau bond en avant, celui-là de la plus grande ampleur, puisque, passant très haut par-dessus l'époque où a été peint le tableau de Corentin, il entraîne le lecteur jusqu'à l'époque de sa lecture, pour une visite du Pavillon de Flore, au Musée du Louvre, où l'œuvre est exposée. Ce qui est une manière de lever tous les doutes sur l'authenticité de ce qu'on a lu jusqu'ici : comment le texte mentirait-il puisqu'il fait appel à une vérification aussi aisée qu'immédiate ? Double jeu de l'auteur : avec son public : – qu'il entre donc au Pavillon de Flore, et il verra que le récit n'invente rien de l'essentiel, la survie et l'exposition de ce grand tableau d'histoire – ; et avec les conventions du roman classique, qui interdisent, sous peine de verser dans la fantaisie, la fusion du monde de la fiction et du monde de la lecture. Croche-pied aussi à une habitude balzacienne, qui prend soin de présenter dès le début du roman les données de moment, de lieu et de personnel de l'intrigue à venir, sans attendre un chapitre ultérieur.

Voici enfin le moment de faire apparaître les personnages qui composent le groupe des Onze. Ils figurent ici, non dans l'ordre alphabétique, mais dans

l'ordre où ils sont placés sur le tableau : Robespierre au centre, avec à sa droite, du plus proche au plus éloigné, Couthon, Prieur de la Marne, Prieur de la Côte d'Or, Carnot, Billaud-Varennés, et à sa gauche Collot d'Herbois, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. « Invariables et droits ». Pour autant, le narrateur, transformé en l'occurrence en guide de la visite, retarde délibérément le moment de leur présentation, et s'autorise une nouvelle digression sur l'enfance de l'auteur de la toile, dont seule la naissance avait été mentionnée dans le dernier paragraphe du deuxième chapitre – comme si le récit hésitait entre le roman du peintre et le roman de ses modèles. Cependant, de hors-d'œuvre en hors d'œuvre, l'enfant courant vers la Loire en avant de sa mère, qu'on dirait sortie d'une toile de Watteau, et de sa grand-mère, « blonde » elle aussi mais « un peu cassée », s'effacera rapidement derrière l'image de son père, l'ancien « jeune poète d'église », devenu au temps des Lumières « homme de lettres » et Parisien à particule – Corentin *de* la Marche –, par emprunt du sobriquet on ne peut plus roturier de son propre père.

Nous retrouverons encore une fois l'enfant de Combleux. Auparavant, par un nouvel aller et retour, nous voilà renvoyés au futur, celui de la visite au Pavillon de Flore, pour que cette fois nous soit livré le portrait en pied des onze hommes « de derrière la vitre », dont on nous a parlé « à l'école et dans les livres » : le Comité de Salut Public, au grand complet de ceux qui sont restés après le départ de Thuriot puis l'arrestation et l'exécution de Héroult de Séchelles². Tous « commissaires ». Et tous « auteurs ». Car pour Pierre Michon, la vérité de ces hommes ne réside pas dans la dignité imposante de leur fonction. Elle tient à deux traits que le discours historique a le plus souvent passés sous silence. D'abord la ruine de leurs ambitions littéraires de jeunesse – en quoi ils sont tous, « derrière la vitre » qui protège le tableau, « onze apparences de Corentin de la Marche », le père de leur peintre... Billaud-Varennés, auteur de comédies et d'opéras restés sans « le moindre écho » ; Carnot, auteur d'épigrammes à Arras, membre de la même société poétique que le jeune avocat Robespierre ; les deux Prieur, celui de la Côte d'Or et celui de la Marne, l'un poète élégiaque, l'autre poète épique ; Couthon, dont un drame larmoyant a connu « une chute noire » à Clermont-Ferrand ; « Robespierre, qu'on ne commente pas », mais qui fut l'ami et le concurrent

² Héroult de Séchelles, né en 1759, procureur à dix-huit ans, avocat général à vingt-six, protégé de Marie-Antoinette, a pris le parti de la Révolution en 1789. Député de la Législative en 1791, un des rédacteurs de la Déclaration des Droits de l'Homme, élu à la Convention nationale en 1792. Montagnard, il a voté, par correspondance (étant en mission), la condamnation à mort du Roi, et a contribué à la formation du Tribunal révolutionnaire. Président de la Convention pendant quelques semaines, il a émis quelques réserves sur l'arrestation des Girondins. Membre du Comité de Salut Public de juillet à décembre 1793, il a soutenu Danton. Arrêté le 17 mars 1794 après un discours dénonciateur de Saint-Just, il a été guillotiné le 5 avril 1794.

de Carnot dans les sociétés littéraires d'Arras ; Collot d'Herbois, comédien, dramaturge, traducteur de Shakespeare, auteur de cinquante pièces oubliées ; Barère, couronné d'un « prix de consolation » aux Jeux Floraux de Toulouse (et chargé des Arts au Comité...) ; Saint-Just, auteur à dix-huit ans d'un poème de mille vers ; Jean Bon Saint-André, qui n'était rien, sinon pasteur.

Tous ont cherché – si l'on comprend bien l'explication implicite de Pierre Michon – une revanche au « veuvage de la gloire littéraire » dans la montée au pouvoir politique, par tous les moyens, y compris la mitraille et la guillotine. Tous auteurs et tous des « tueurs » : les « onze tueurs du roi ». François-Elie Corentin de La Marche leur a prêté la figure de son père, trouvant lui aussi sa « revanche irréaliste » dans ce miroir. Car le père, poète sans gloire, indifférent et pour toujours absent, n'a pu être à sa façon qu'un tueur³.

La première partie de cette histoire, « irréaliste » mais où tout est fait pour qu'elle soit crue, s'achève dans le quatrième chapitre sur un nouveau retour à Combleux. C'est le prétexte à l'écriture d'un assez prodigieux poème en prose, qui semble avoir totalement oublié les Onze et leur terrible époque, pour se concentrer sur deux vies antérieures du peintre Corentin, avec un feu d'artifice de variations prises d'ailleurs à l'inverse du temps : la maturité, l'année 1784, la contemplation du paysage des bords de Loire, puis l'enfance, près d'un demi-siècle plus tôt, vécue entre deux femmes en grandes jupes claires dont il est « l'unique objet ». Comme si l'auteur retardait délibérément le moment de placer son peintre vieilli, dépassé et déplacé, face à ces onze hommes qui ont pouvoir de vie et de mort sur tous, ennemis et amis, pour donner à leur rencontre, tellement improbable, un maximum d'intensité et de sens.

Corentin a cinquante-quatre ans, dans l'hiver de 1784, dix ans avant de s'immortaliser en peignant le Comité de Salut Public en majesté, vingt ans avant que David ne peigne de même le sacre de Napoléon empereur... Son regard sur la Loire gelée fournit à Pierre Michon le motif d'une rêverie à transformations, et à harmonies multiples, sur le trafic « triangulaire » des esclaves noirs assuré par les « gabarres » du fleuve, sur les « va-nu-pieds [...] pleurant de faim affalés sur les grandes levées », sur les deux rivaux disparus, le grand-père, « vieux roi huguenot », et le père défroqué de salon. Se superposant et se substituant à ces images, celle de Corentin enfant, « Françoisélie », entouré des « deux femmes qu'il tient à sa disposition » dans leurs « jupes de faille », et contemplant les Limousins, leurs hottes pleines de boue à « l'odeur noire », rêvant sur l'œuvre de progrès et de barbarie de son aïeul, et montrant du doigt

³ « Voilà sans doute, écrit Jean-Pierre Richard, l'une des clefs du rapport à l'écriture chez Michon : elle sera à la fois fidèle à une image paternelle fuyante et impuissante – et passionnément non matricide » (Richard, 2008 : p. 20).

ce Limousin en sueur, qui n'a d'yeux et de désir que pour les jupes des deux femmes, et qui jette un instant le trouble dans le regard de la plus jeune, – avant que les dernières lignes du texte ne basculent subitement sur un mouvement d'interpellation, de voyeurisme onirique et de fantasmagorie d'une virtuosité sans pareille, réunissant dans le château du marquis de Sade la jeune mère et les Onze, transformés en « onze blondinets » coupeurs de têtes et violeurs de leurs mères. Manière de faire transition avec la seconde partie, et d'amorcer une interprétation freudienne de la folie guillotineuse des « commissaires ».

Les trois premiers chapitres de la seconde partie, brisant avec les retours en arrière vers l'Ancien régime, se passent maintenant tout entiers en 1794. Dix années ont passé depuis la dernière et fugitive apparition de Corentin devenu portraitiste professionnel, en quête de commandes mondaines. Sa notoriété n'est jamais devenue gloire, le trouble des temps a raréfié la clientèle, et sa sécurité même est aujourd'hui compromise par le souvenir que l'on garde de son ancienne spécialité. Le récit va changer radicalement de figures, de motifs, d'espace, d'époque, de tempo, de tension et de rythme. De manière significative, il s'écrit désormais au passé simple, qui est le temps des événements successifs se pressant les uns à la suite des autres et transformant de moment en moment la situation initiale, tandis que l'imparfait, qui dominait la première partie, est celui des durées étendues et stables.

Pierre Michon inscrit la convocation de Corentin en janvier 1794, tout près de la Fête des Rois. Ironie de l'Histoire, et brevet d'authenticité du fait : nivôse, janvier, mois de la neige, et non pas ventôse⁴, mars, mois des vents, date sous-entendue par erreur ou tromperie dans le titre affecté ultérieurement au tableau, *Le Décret de Ventôse*, et faisant allusion à la loi qui a créé en avril 1794 le second et meurtrier tribunal révolutionnaire, et « a donné le *la* de la Grande Terreur ».

Les séquences qui suivent adoptent un découpage en plans brefs et serrés, aux suspenses successifs dans une atmosphère d'incertitude anxieuse, caractéristique du roman et du film historiques. Les journées de Combleux ont reculé très loin dans le passé. Paris est devenu la ville de la menace et de la peur. Que signifie la visite nocturne de trois sans-culottes, au cœur de la cité, dans l'hôtel particulier du vieux peintre ? Et la convocation émise par ce Léonard Bourdon, ancien notable d'Orléans, conventionnel, membre de la Commune, compromis dans les massacres de 1792, régicide, dénonciateur, hébertiste, assoiffé de répression sanglante⁵ ?

⁴ Exactement : nivôse, 21 décembre–19 janvier ; ventôse, 19 février–20 mars.

⁵ Au 9 Thermidor, il trahira Robespierre. Interné, puis amnistié, il deviendra après 1795 agent du ministère de la Police et finira sa nouvelle carrière comme directeur général des hôpitaux militaires.

Plus d'inquiétude que de mal : le premier acte de la soirée se terminera non par une arrestation, mais par une commande et par le versement d'un acompte substantiel. Corentin s'est trouvé en présence de trois chefs de la révolution parisienne : Bourdon, Prolé (qui semble en être un des financiers) et Collot d'Herbois, seul membre présent du Comité de Salut Public. Le lieu est à la fois incongru et sinistre : la sacristie, transformée en corps de garde, de l'église Saint-Nicolas⁶, devenue le siège de la section locale de la Commune parisienne. Jusqu'à l'arrivée des trois Jacobins, les sans-culottes de garde jouent aux osselets ; sur la table, leur réserve, un sac de petits os, restes d'un squelette de « sainte » : on le jettera au feu dans la cheminée avant la fin de la soirée. L'obscurité, le décor, la lanterne, les lumières, l'ombre des chevaux tout proches, les costumes, les visages, les attitudes, le marché conclu, tout semble réuni par un metteur en scène qui aurait contemplé les toiles les plus expressionnistes du Caravage.

Prolé, qui conduit l'entretien, a demandé à Corentin confiance et secret. Il garde pour lui les raisons profondes de la commande. Corentin n'en apprend encore que la nature : peindre tous ensemble les membres du « Grand Comité de l'an II ». Il sait bien qu'en pareil moment, devant de telles gens, on ne se dérobe pas devant une offre de cette sorte, et qu'un refus le conduirait tout droit à l'échafaud. Le sac d'or, au surplus, sauve les apparences d'un marché honnête. Mieux vaut en « rire » et acquiescer. Il ne prend même pas la peine de réfléchir aux raisons qui l'ont fait choisir pour cette tâche exceptionnelle, et aussi dangereuse qu'historique et rémunératrice. Elles sont au moins au nombre de trois, et elles répondent en même temps à cette autre question : pourquoi ces hommes, et ceux qui les mandatent, n'ont-ils pas choisi David, grand maître, en tous les sens du mot, de la peinture française en ces années de révolution ? L'auteur donne lui-même sans délai les deux premières réponses, qui ne sont pas les principales. David, homme politique autant qu'artiste, siège au Comité de sûreté générale, prend part à toutes les décisions répressives aux côtés du Comité de Salut Public, et à l'oreille de Robespierre : il est hors de question de le faire entrer dans la confidence d'une opération dont on apprendra bientôt qu'elle vise pour le moins à déconsidérer l'ancien avocat lettré d'Arras, devenu le principal détenteur du pouvoir. Corentin, son heure de notoriété passée, est réduit, à la fois pour survivre matériellement et pour échapper à la suspicion politique et sociale, à travailler dans l'atelier de David, et pire encore, à « bricoler » toutes les « fariboles » de l'art officiel. Il aura assez de métier et de prudence, en plus de ses restes de réputation, pour

⁶ L'église Saint-Nicolas des Champs, construite du XII^e au XVIII^e siècle, se trouve au n° 254 de la rue Saint-Martin.

peindre la grandeur des nouveaux maîtres de la République, sans s'interroger sur l'usage politique qui sera fait de son travail.

Le deuxième chapitre prend de la hauteur et de la largeur de vues par rapport à la scène nocturne, étroitement localisée et triviale, qui a occupé le premier, et par rapport au tableau historico-allégorique des *Onze*. Car il convient désormais d'apprendre au lecteur la raison profonde d'un marché qui semble relever banalement de la commande artistique d'Etat, mais qui entre de la manière la plus calculée dans le réseau des complots préparant la chute de l'Incorruptible et la sauvegarde des corrompus. La marche du texte devient celle, non d'un épisode à la Dumas, mais d'un cours d'histoire – et d'un cours doublement particulier, puisque le narrateur ne se prive pas d'interpeller et prendre à témoin un auditeur imaginaire, et parce que tous les événements y sont rapportés non sur le mode de l'énumération et de l'analyse objective et distancée des faits, mais sur le mode de la métaphore généralisée, chaque mot, chaque association de mots venant solliciter et perturber l'imaginaire du lecteur pour le détourner des « images d'Epinal » d'une vulgate aseptisée sur la Terreur. Des luttes fratricides de clans et des tueries de masse que la Révolution a engendrées, seule la mort, l'absurde et le théâtre sont sortis vainqueur. La mort, symbolisée par « la grande machine à couteau » ; l'absurdité, puisque tous les chefs de clans, « Robespierre, Danton le *bon* et Hébert le *mauvais*, voulaient à peu près la même chose [...], mais que la mort en eux [...] voulait le gros couperet du distinguo », puisque aussi « la Convention [...] toute-puissante et terrorisée [...] n'avait plus d'autre puissance que celle d'obéir au Comité, pourtant émané d'elle et révocable » et lui-même « pouvoir fantôme », divisé en « peut-être onze partis », unis seulement, en ses dernières semaines, pour « réclamer, obtenir et faire tomber quarante têtes par jour » ; le théâtre, enfin, parce qu'en « cette période de crescendo théâtral », « les partis n'étaient plus que des rôles [...], il ne s'agissait plus d'opinion, mais de théâtre ». Parenthèse du narrateur : « Cela arrive souvent dans la politique ».

Le narrateur-professeur a-t-il oublié Corentin et le tableau de commande ? Non, car il est le premier après ce vaste panorama des enjeux parisiens à la veille de Thermidor, à poser la question jusqu'ici retardée : « Quel rapport avec la commande, la petite commande passée dans la nuit de nivôse dans l'église Saint-Nicolas ? ». Il n'en prend pas moins une autre voie de biais : la description-détaillée du somptueux et « extravagant » habit, dessiné par Corentin en personne, que portaient les représentants en mission lorsque la Convention les déléguait aux armées pour y faire entendre la voix et les décisions du pouvoir suprême ; et de même lorsque à Nantes, Bordeaux, Lyon, – loin des armées –, les représentants expédiaient leur besogne de terreur et de meurtre collectif. C'est qu'au printemps de 1794 « les plumets sont rentrés » – bel exemple de métonymie... –, et parmi eux plusieurs des hommes qui siègent au

Grand Comité, Billot, Carnot, Saint-Just, les Prieur, Jean Bon Saint-André... Plus populaires que les « pékins » restés à Paris, comme Robespierre, donc redoutés par eux. Corentin, sur le tableau, n'oubliera pas les plumets. Dans un portrait vrai, Monsieur – comme dirait le narrateur lui-même, représentant en mission de Pierre Michon... –, chaque détail du costume est chargé de sens, explicite ou implicite. De Thermidor, trois commissaires ne sortiront pas vivants ; deux d'entre eux portaient le simple « habit de pékin », le troisième, Saint-Just, portait un habit d'or, mais n'arborait pas de plumet...

« Où en est la nuit, Monsieur ? » Il est temps de revenir, avec le début du troisième chapitre, à la séquence initiale du conciliabule entre Corentin et ses trois commanditaires, et de reprendre la marche du film, sous un clair-obscur encore assombri par l'extinction du feu de cheminée. Corentin ne connaîtra pas le fin mot de « la commande ». Tout ce qu'il saura, alors qu'il vient de se lever pour partir, son sac d'or en mains, ce sont les deux « clauses » complémentaires auxquelles il sera tenu et qu'il accepte sans broncher, révélées in extremis par Proli, qui disparaît tout aussitôt, avec Bourdon, laissant Corentin sous le porche de l'église en compagnie de Collot : le tableau sera peint « dans le plus grand secret », Robespierre et ses deux plus proches partisans devront occuper la place et la lumière centrales.

Collot d'Herbois ne prendra pas la peine d'en dire davantage. Il convient que le vieux peintre, ignorant des trames d'une politique dont l'enjeu est le pouvoir ou la mort, ne connaisse pas dans son détail le mécanisme du complot dont il sera l'agent inconscient. Les deux hommes se congratulent au souvenir de leurs anciennes rencontres, soupèsent leurs chances de « se tirer de là » et se quittent. Dernière image, à « trois heures de la nuit » : « le cheval, les deux hommes, parmi les cloches enclouées », la lanterne éteinte. « Ils s'embrassent. Ils ne se reverront plus ». Et nous-mêmes, nous ne reverrons plus Corentin... Reste le tableau.

Entre-temps, le récit nous a tout de même ouvert les yeux, l'historien-narrateur ayant repris le fil de son cours après les derniers mots de Proli. « Je veux enfin vous redire ici, Monsieur, [...] le dessein des commanditaires » : « les arguties politiques », qui sont mentionnées au Pavillon de Flore dans le voisinage du tableau, mais qui sont aux yeux du visiteur « grisaille théorique et politique » devant laquelle on passe sans s'arrêter. Voici le calcul. En janvier 1794 (nivôse an II), Robespierre avait en mains les cartes d'un pouvoir de longue durée, et, par le fait, absolu, mais « les jeux n'étaient pas faits ». Des « alliances fugaces » s'étaient nouées entre tous ceux, de gauche et de droite, qu'une éventualité de sa victoire sur les rivaux et les factions exaspérait ou terrifiait : les « têtes brûlées » de la Commune, les plus exaltés des « hébertistes », l'aile droite de la Convention, les anciens représentants en mission suspectés de corruption – parmi lesquels Collot d'Herbois.

C'est ce dernier qui, « dit-on », conçoit le « coup bas » : « faire peindre en secret un tableau du Comité où Robespierre et les siens seraient représentés en gloire ». Coup gagnant pour les conjurés quelle que soit l'issue. Si Robespierre prend « définitivement le pouvoir », le tableau sera tenu pour un hommage au grand rôle qui lui était destiné, et on tiendra « à honneur d'apparaître à ses côtés ». S'il « chancelle » devant un mouvement hostile de la Convention, le tableau sera donné pour « la preuve de son ambition effrénée pour la tyrannie » et l'accablera. Même lecture dans les deux cas, favorable aux représentants corrompus et aux membres du Comité les plus équivoques. Voilà bien sans doute une des raisons pourquoi les Onze sont dans la chambre terminale du Louvre, le saint des saints, sous la vitre blindée de cinq pouces.

Preuve de ce qui vient d'être dit, l'esquisse de Géricault conservée au Musée de Montargis : *Corentin en ventôse reçoit l'ordre de peindre les Onze*. Avec l'erreur sur la date. Le petit détail vrai qui atteste la vérité de l'information... Vous pouvez y aller voir, Monsieur... Ainsi débute le chapitre final des *Onze*.

Autre témoin incontestable : Michelet, auteur de l'immortelle – et parfois discutée de nos jours – *Histoire de la Révolution française*. Pour Michon, le garant de son droit à raconter l'histoire en la « formalisant » de tous les traits qui, dans sa réalité, l'ont « théâtralisée » : couleurs, effets scéniques, objets-indices, « rôles dramatiques », scénographie – tout ce qui nourrit à jamais « la tradition historiographique » et ses deux nourrices : la raison et l'imagination.

Ce dernier chapitre, de fait, rejoue la série des scènes déjà contées, depuis l'arrivée de Corentin dans la sacristie de l'église Saint-Nicolas, encadré par les trois sans-culottes, jusqu'à son départ dans la nuit noire, nanti de la commande et de la bourse. Mais c'est pour en attribuer la paternité à Michelet visitant pour la seconde fois la sacristie en 1846, y trouvant la plupart des objets, meubles et ustensiles affectés au culte, et usant six ans plus tard de toutes ses facultés de voyance historique pour en faire les accessoires d'une mise en scène caravagesque et shakespearienne, autant dire romantique. – Le problème, c'est qu'en dépit de toutes les références précisées par le narrateur (*Histoire de la Révolution française*, livre seize, chapitre III...), les douze pages de Michelet sur *Les Onze* n'existent pas...

Il faut tout de même sauver le maître-artiste du récit historique, et lui fournir une explication avantageuse de son rêve, et de son invention des détails les plus fantastiques, les chevaux dans la nef, les ossements médiévaux jetés au feu, le pain de quatre livres et le vin de Clamart. Pierre Michon, qui n'est pas à un tour de magie narrative près, emprunte une hypothèse excusatoire au décor lui-même, à ce décor dont le lecteur s'inquiète de savoir s'il existe vraiment : ou plutôt à un rêve de décor, non pas celui que Michelet a vu en 1820, et qui était le décor *réel*, sans table de chêne, ni lanterne de corne, ni chevaux, mais

celui qu'il a cru voir en 1846 : ce « bric-à-brac prodigieux et prodigieusement encombré qui lui tint lieu de mémoire », et qui est empli longuement de réminiscences de la peinture baroque et romantique, Caravage, Rubens, Géricault, Füssli, Goya, mais aussi des images de la *Cène* chrétienne, à ceci près que si l'on y voit Judas en la personne de Collot, le Christ est absent, et les apôtres sont autant de tyrans.

Le livre prend fin sur une invitation au lecteur à s'approcher une dernière fois de « la grande toile vénitienne », « tout au bout du Louvre », et à contempler ces « onze hommes vivants » qui « sont l'Histoire en acte, au comble de l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire – la présence réelle de l'Histoire ».

Philosophie de la Terreur

Présence « réelle » ? Ou présence imaginaire, telle qu'elle émerge d'un double tamis, celui du peintre qui a composé le chef d'œuvre de sa vie, et celui de l'écrivain qui restitue l'Histoire au gré de sa vision ? « Onze créatures d'effroi et d'emportement ». « Car l'Histoire est une pure terreur. Et cette terreur nous attire comme un aimant ». C'est que *Les Onze* joue un double jeu, entre roman historique et roman philosophique.

Roman historique ? Jusqu'à un certain point. Oui, pour une part, car les Onze s'enlèvent sur un fond d'événements politiques et sociaux authentiques, par leur date, leur nature, leurs acteurs. De même par l'évocation de plusieurs peintres bien connus, Tiepolo, David, Géricault, Proudhon, Greuze, Girodet, par la réalité d'une peinture de portraits et de scènes de société, parisiennes et provinciales, bien attestés.

Non, pour au moins deux raisons. D'abord, au regard des grandes dates de la Révolution, il ne se passe rien d'essentiel dans *Les Onze*. Quand le récit principal commence, le « Grand Comité de l'an II » est déjà constitué, la carrière de ses membres est déjà derrière eux, et quand il se termine Thermidor n'est pas encore intervenu. Les « fonds », pour parler comme Flaubert, sont tout juste esquissés – mais par des détails d'atmosphère frappants. Et surtout, les inventions pures et simples abondent, données comme vérités vérifiables et indiscutables, mais qui se révèlent fausses dès qu'on va aux faits connus et aux lieux cités comme sièges de la preuve, musée ou livre. Imaginaire, mensongère, l'histoire du tableau, du début (la commande) à la fin (l'exposition au Pavillon de Flore). Inexistant, le chapitre cité de Michelet, et du même coup sa prétendue hallucination : l'historien est ici traité comme un des accessoires d'un récit du possible, non d'une histoire du réel.

L'identité, la généalogie et la carrière de Corentin sont également sans modèles réels, laissant le personnage dans le seul domaine du possible, donc

du vraisemblable. Du reste, on ne saura rien de la fin de sa carrière et de sa vie après l'achèvement de son tableau : lui aussi, après Thermidor, est un personnage *fini*. Enfin, possible aussi, vraisemblable, mais nullement attestée, l'hypothèse d'un piège tendu à Robespierre par Collot devenu l'agent des corrompus et du Marais, « taupe » installée au Comité avec le secret dessein de détruire Robespierre et d'écarter par là la menace du couperet.

Le pouvoir d'invention et de liberté du roman l'emporte donc ici sur l'histoire. Mais on ne saurait se satisfaire de prendre Pierre Michon en flagrant délit de fantaisie. Et nous avons à nous demander si le mensonge des faits n'est pas ici en profondeur un « mentir vrai », selon le mot d'Aragon. Inventer une histoire faite de la matière de l'Histoire, pour à la fois rendre plus immédiatement perceptible le vécu des acteurs, et restituer au motif historique une signification jusque là ignorée, ou détournée, ou censurée. Projeter une lumière nouvelle sur les faits et sur les hommes. En l'occurrence, pour aller à l'essentiel, démontrer que Robespierre a été dans le même temps, le responsable suprême de la politique de terreur, celui qui a tenté, trop tard, de casser la logique et la mécanique des condamnations et des exécutions sommaires et massives, et la victime d'une conjuration venue de l'instance politique qu'il avait inspirée et conduite.

Au-delà d'un décryptage politique de l'événement, qui se situe par le fait entre l'idéalisation révolutionnaire de Robespierre et du Comité – exception faite pour les deux ou trois faillis qui l'ont trahi – et leur diabolisation : entre Michelet et Taine, en somme, *Les Onze* doit son originalité et sa qualité esthétique à deux facteurs de réussite : la méditation, parfois émergente, parfois implicite, sur l'Histoire, dans sa plus grande généralité, et le déploiement d'un éclat et d'une élégance du verbe qui n'ont guère d'équivalents de nos jours.

Il faut revenir à cette définition donnée comme au courant de la plume : « L'Histoire, cette pure terreur ». Ainsi, la terreur révolutionnaire n'a pas été une exception, mais la manifestation d'un caractère récurrent de l'humanité : l'inhumanité, tapie sous toutes les civilisations. C'est le déchiffrement moderne, ou post-moderne, de la terreur, avec ou sans majuscule, et de ce qui l'accompagne et la soutient : l'imagerie mythique, la posture, la tyrannie, le culte du groupe et du chef, la tyrannie, l'esclavage, la cruauté, la folie. L'hallucination, partagée par les vies majuscules des puissants et par les « vies minuscules » des misérables. « C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les commissaires. Et les puissances dans la langue de Michelet s'appellent L'Histoire ». L'histoire, véhicule permanent de la terreur, et l'histoire, genre terroriste, en somme, puisqu'il s'écrit pour imposer un discours de vérité.

Cette pensée désabusée de l'Histoire, celle de la Révolution comme celle de nos temps modernes, se traduit dans une composition virtuose et une

prose somptueuse, qui contribuent largement, pour leur part, à éloigner le récit de l'austérité historique habituelle, justifiant ce jugement de Jean-Pierre Richard : « Eblouissants et sauvages, les romans de Michon sont de grandes réussites d'art » (Richard, 2008 : p. 8). C'est d'abord affaire de hardiesse audacieuse, sinon provocante, dans l'arrangement des époques et de lieux. Le roman commence par le grand escalier du palais princier de Würzburg, quarante ans avant 1789, pour s'achever dans une salle aux vitres blindées du Musée du Louvre. Il multiplie les allers-retours d'une époque à l'autre. Il semble prendre pour personnage principal le peintre Corentin, alors que l'objet principal de la reconstitution historique est le comité des Onze. Pourquoi le propos premier sur Tiepolo et sa fresque ? Peut-être pour le contraste entre les splendeurs des cours d'Ancien Régime et la sévérité glaçante des agents de la Révolution. Et pourquoi cette interpellation récurrente du narrateur à un interlocuteur imaginaire, sinon pour offrir au lecteur le charme d'une visite sereine de l'Histoire – même la plus terrifiante – sous la conduite d'un guide lui-même détaché et rassurant ? Ces jeux de la construction narrative sont partie prenante dans cette mise à distance déconstructrice et dépassionnée de la tragédie historique.

C'est aussi le rôle des références et des emprunts à la peinture, et plus généralement aux autres arts de l'image, tels l'architecture et le découpage filmique. Apparemment explicites, avec la mention ou imitation de Tiepolo et du Caravage, ou pré-supposables : on songe aux portraits collectifs des guildes des cités hollandaises, par Franz Hals, aux beuveries et aux joueurs de cartes de Téniers, aux tableaux des courtisans de Würzburg, des jeunes femmes aux longues jupes évasées, des Limousins dans la boue, des sans-culottes autour du sac d'or, et, pour couronner le tout, des Onze en séance. Tout n'est que poses, arrêts sur image ou plans rapides, séquences lumineuses ou sombres, insouciantes, ambiguës ou barbares – celles-ci les plus nombreuses, matière première de l'Histoire.

Entendons enfin les voix de la littérature, qui se font entendre tout le long de l'œuvre, et qui la fécondent, par leur usage innombrable de la métaphore et des suggestions intertextuelles. On pense au Conseil des Dix, « puissance » secrète et redoutable de la Venise ancienne ; mais aussi à la dernière Cène, au dernier repas pris en commun avant la trahison de Judas-Collot d'Herbois et la Passion – la montée de Robespierre à l'échafaud – ; aux prisons du Piranèse, à Scarpia et à ses sbires, à toutes les tables de jeu où l'alternative des enjeux serait l'or ou la mort ; à la trinité freudienne, le Père absent et l'enfant dans les jupes des Mères ; au grand théâtre de la Révolution, qui commence par Beaumarchais et se termine par Shakespeare : « Shakespeare, comme Michet est en somme un des protagonistes des Onze », reconnaît Pierre Michon ;

peut-être encore, à Hugo et à son *Quatre-vingt-Treize*, ou à France avec ce titre préfigurateur : *Les Dieux ont soif*.

Tout cela enchâssé dans un tissu textuel où la sûreté impeccable des mots, la souple et éloquente rythmique du phrasé font du récit entier une fresque comparable à celle de Tiepolo, où l'on ne sait ce qui l'emporte du calcul des formes, de l'imaginaire des figures, des couleurs, des lumières et des ombres, et du désir amoureux et angoissé de saisir les vérités cachées de l'Histoire.

Un journaliste demandait à Pierre Michon pourquoi il avait choisi de méditer et de rêver sur les hommes de la Terreur. Il répondit, comme peut-être aurait pu le faire Michelet : « *La Terreur : parce que je l'aime et qu'elle me fait peur* » (*La Montagne*, 7 juin 2009). Double fantasme, inscrit de longue date dans la mémoire des Français.

Éléments de bibliographie

MICHON Pierre, *Les Onze*, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio, 2011.

CASTIGLIONE Agnès, *Pierre Michon*, Paris, éd. Textuel, 2009.

MAVRAKIS Anne, « Devant le tableau : une lecture des *Onze*, de Pierre Michon », *Poétique*, n°161, août 2011.

<http://www.anniemavrakis.fr/2011/08/12/devant-le-tableau-une-lecture-des-onze-de-pierre-michon/>

RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, Lagrasse, éd. Verdier, Poche, 2008.

WALD-LASOWSKI Patrick, *La Terreur*, Paris, Le Cherche-Midi, 2014.

Compagnies de Pierre Michon, collectif, Lagrasse, Verdier, 1993.

Critique, mars 2005 : Pierre Michon historien.

Le matricule des Anges, n° 103, mai 2009. Dossier Pierre Michon.

Colloque Pierre Michon, Cerisy-la-Salle, Gallimard, 2013.

Henri MITTERAND

Université de Paris-III et Columbia University

Courriel : hmitt@aol.com

SIMONE BERNARD-GRIFFITHS

Histoire et histoire(s) dans l'autobiographie d'Edgar Quinet

Histoire de mes idées (1858) : un témoignage d'enfant du siècle sur la geste napoléonienne vécue entre légende et histoire

L'Histoire de mes idées, histoire des dix-sept premières années d'une vie (1803–1820), est liée à l'Histoire par sa genèse, sa conception du projet autobiographique et sa signification recentrée sur l'aventure d'une liberté qui affronte l'impérialisme exercé sur l'imagination et les esprits des enfants du siècle par la geste napoléonienne.

Genèse d'une œuvre et d'un projet autobiographique

Inscrite dans l'Histoire, *l'Histoire de mes idées* naît des circonstances. Au début de 1858, Quinet, banni depuis les lendemains du Deux-Décembre 1851, achève de composer, dans le « cachot humide »¹ de Bruxelles, le dixième et dernier tome prévu pour ses *Œuvres complètes* publiées par Pagnerre², monument scriptural qui défie l'ensevelissement dans l'oubli dont la menace pèse sur tous les proscrits. Le recueil est prêt. Mais la censure, dont le récent attentat d'Orsini³ accroît la rigueur, supprime trois de ses composantes maîtresses dont l'anticléricalisme et le républicanisme véhéments exaspèrent le pouvoir : la *Lettre sur la situation religieuse et morale de l'Europe*, l'*Introduction aux œuvres de Marnix, ou la Révolution religieuse au dix-neuvième siècle* et *L'En-*

¹ Lettre à M. A. Dumesnil, Bâle, 26 juin 1857, in : Quinet, 1885, t. 1 : p. 305.

² Le traité avec Pagnerre a été signé le 7 février 1857.

³ L'attentat d'Orsini eut lieu le 14 janvier 1856.

*seignement du peuple*⁴, Bible de la laïcité, réimprimée plusieurs fois en 1850, année de sa parution, bien qu'elle eût été rendue, dès cette époque, fort compromettante au regard de la loi Falloux⁵. « Voilà bien des vides »⁶, constate amèrement l'exilé. « Pour réparer cette trouée »⁷, Quinet se met à écrire un « ouvrage uniquement littéraire », conçu « tout exprès pour cette nécessité » : des « Souvenirs d'enfance », « espèces de *Mémoires* familiaux »⁸ dans lesquels il revient sur ses commencements. Ce choix témoigne de la recherche d'un double alibi : la littérature remplace l'histoire. En outre l'évocation d'un passé personnel vieux de plus de quarante ans permet d'éviter des sujets d'histoire devenus compromettants par leurs résonances contemporaines.

Ainsi voit le jour une *Histoire de mes idées* qui, bien qu'obéissant à des contingences politiques extérieures n'en relève pas moins d'une exigence tout intérieure. Exigence auctoriale d'abord tant, aux yeux de son auteur, une autobiographie trouve « sa place naturelle » à la fin d'une édition d'*Œuvres complètes* : « Je voudrais que chaque écrivain s'expliquât ainsi devant ses lecteurs », montrât comment « l'homme moral, l'être pensant s'est formé »⁹ en lui. Exigence intime aussi car « si nous sommes devenus tellement étrangers les uns aux autres, que la formation, l'éducation d'une âme soit chose parfaitement indifférente à toutes les autres, au moins cela m'intéresse, moi ! » :

il me plaît de tourner la tête en arrière et de regarder en face les temps d'orage, aujourd'hui que je suis arrivé dans ce beau port de l'exil, où toute ma vie, je le reconnais à présent, me poussait voiles déployées¹⁰.

⁴ Ces ouvrages seront regroupés ultérieurement dans un onzième volume des *Œuvres complètes* sous le titre « Politique et Religion – France et Rome », Paris, Pagnerre, s.d., préface de Quinet du 1^{er} mai 1870. *L'Enseignement du peuple*, défense et illustration de la séparation de l'Église et de l'État a connu quatre éditions dans la seule année de sa parution, entre juin et octobre 1850. Dans une lettre à Michelet du 17 mai 1858, Quinet fait allusion à l'interdit apparemment paradoxal dont le livre est frappé en 1858 : « on a trouvé que l'on ne pouvait réimprimer ce qui avait été imprimé déjà sept ou huit fois, sans difficulté » (Michelet, 1998, t. 8 : p. 688).

⁵ La loi Falloux du 15 mars 1850, sur la liberté de l'enseignement, est favorable aux ecclésiastiques. Le message laïque de *L'Enseignement du peuple* est donc d'autant plus à contre-courant par rapport à la politique de Louis-Napoléon Bonaparte que, le 11 janvier 1850, une loi a mis les instituteurs sous la surveillance des préfets. Mais en 1858, la surveillance policière s'intensifie. Le 19 février a été promulguée une loi de sûreté générale.

⁶ Lettre à Auguste Marie, Bruxelles, 3 février 1858, in : Quinet, 1885 : p. 334.

⁷ Lettre à Michelet, Bruxelles, 17 mai 1858, in : Michelet, 1998, t. 8 : p. 688.

⁸ Lettre à Auguste Marie, Bruxelles, 3 février 1858, in : Quinet, 1885 : p. 334.

⁹ *Ibid.* : p. 335.

¹⁰ Quinet, 1972 : p. 42. Dans la suite de cet article, les références indiquant entre parenthèses le numéro de la page renvoient à cette édition.

Telle est la protestation d'un « enseveli vivant » (*ibid.*) contre la mort qui le guette.

Or pour protester de son existence, pour se dire, Quinet choisit la voie ni de « Confessions », ni même de « Mémoires » que l'exil eût, pour ainsi dire, rendus « d'outre-tombe »¹¹, mais de l'« histoire » du moi placée sous le signe d'un individualisme universaliste ainsi défini dans un message à Auguste Marie : « je fais là l'histoire morale de ma conscience, de mes idées, de mes sentiments, et cette histoire est au fond une étude sur la nature humaine, à travers ma propre expérience. »¹² Par cette profession de foi, Quinet rejoint la George Sand d'*Histoire de ma vie*, soucieuse d'intégrer son aventure singulière dans une perspective « générale », ce qui revient à faire entrer l'autobiographie dans l'Histoire : « Mon individualité », écrit-elle, « n'a par elle seule ni signification ni importance aucune. Elle ne prend sens quelconque qu'en devenant une parcelle de la vie générale, en se fondant avec l'individualité de chacun de mes semblables, et c'est par là qu'elle devient de l'histoire. » (Sand, 1970, t. 1 : p. 307) Mais tandis que la romancière privilégie la « notion » morale de « solidarité », qui l'incite à raconter « l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur en vue d'un enseignement fraternel » (Sand, 1970, t. 1 : p. 9), Quinet se réclame d'une philosophie du moi conçu comme paradigme de l'humanité, fondement même des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder. Sans nier l'irréductible spécificité de l'individualité à laquelle il est farouchement attaché, il estime ne pouvoir trouver « le secret » de son « être » qu'en écoutant, « au fond » de son « âme », « le sourd retentissement des siècles passés », le « son lointain apporté » « d'échos en échos jusqu'à lui » de « l'âme de l'humanité » dans son ensemble (Quinet, 1827, t. 1 : p. 59). C'est assez dire que son projet se situe aux antipodes du solipsisme et de l'égotisme altérité revendiquée, non sans superbe, par Rousseau qui explicite ainsi son parti-pris dans le prélude des *Confessions* :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. [...] Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. (Rousseau, 1959, t. 1 : p. 5)

¹¹ En avril 1834, après avoir eu le privilège d'être convié à une lecture des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand à l'Abbaye-aux-Bois, Quinet, dans un court essai, rend hommage au livre dont il se plaît à souligner la richesse d'un témoignage personnel ouvert sur l'ailleurs de soi. Dans les *Mémoires*, Chateaubriand « a expliqué lui-même son énigme ». Mais en même temps il a composé le « poème héroïque des cinquante dernières années » (Quinet, 1857, t. 6 : p. 405-406).

¹² Lettre à Auguste Marie, Bruxelles, 3 février 1858, in : Quinet, 1885 : p. 334.

Face à cette fière insularité, Quinet, désireux de se protéger du « reproche banal d'amour-propre », volontiers adressé à « quiconque parle de soi » (p. 43), se prévaut de l'humilité d'un naturaliste qui limiterait son ambition à l'étude modeste des origines : « je m'étudie dans ce passé, hélas déjà si ancien, comme j'étudierais un insecte dans sa larve ou dans l'œuf, sans beaucoup plus d'infatuation. »¹³ « Bel orgueil, en vérité, de se chercher si près de terre » pour montrer « comment l'histoire humaine s'est trouvée réfléchie et enveloppée dans son horizon de ver de terre ! » (p. 44).

Paradigmatique de l'histoire humaine, l'*Histoire de mes idées* se veut aussi paradigmatique de l'aventure d'une génération tout entière, celle des enfants du siècle : « je me suis proposé de raconter sous une forme individuelle l'histoire morale de la génération à laquelle j'appartiens. Qu'on la blâme ou qu'on la loue, personne ne lui refuse d'avoir fait quelque chose. Il s'agit non seulement de moi mais des autres¹⁴, c'est-à-dire de l'esprit qui a soufflé sur nous tous, au commencement de la vie. » (p. 35)

Auteur d'une « histoire » à prétentions véridiques, Quinet construit son pacte autobiographique¹⁵ contre le Rousseau de la « Quatrième Promenade » des *Rêveries du promeneur solitaire*, qu'il cite en italiques avec une littéralité vagabonde. Il se refuse à « distinguer », comme Jean-Jacques, « les cas où la vérité est rigoureusement due, de ceux où l'on peut la taire sans injustice et la déguiser sans mensonge », ce qui advient lorsqu'elle ne met en jeu que des « choses vaines dont l'existence est indifférente à tous et dont la connaissance est inutile à tout »¹⁶ (Rousseau, 1959a, t. 1 : p. 1027–1028). Il brocarde pêle-mêle

¹³ Lettre à Auguste Marie, Bruxelles, 3 février 1858, in : Quinet, 1885 : p. 335.

¹⁴ Vigny, dans le livre premier de *Servitude et grandeur militaires* (1835), explique en termes analogues « pourquoi » il a « rassemblé ces souvenirs » dans lesquels il se dit impatient de voir advenir « l'époque où les Armées seront identifiées à la Nation » : « Je n'ai nul besoin d'intéresser à moi-même, et ces souvenirs seront plutôt les mémoires des autres que les miens. » (Vigny, 1965 : p. 355)

¹⁵ Voir Lejeune, 1975. Le « pacte autobiographique » est le pacte par lequel l'auteur s'engage solennellement à dire la vérité sur lui-même. Le fait même que l'auteur définisse son lien avec le lecteur met en évidence ce qui distingue essentiellement l'autobiographie, nantie d'un destinataire, de toute forme intimiste.

¹⁶ Quinet résume ainsi la théorie de Rousseau : « elle se réduit à dire qu'il y a deux sortes de vérités, les utiles et les indifférentes » (1972 : p. 45). Il s'insurge contre cette « permission de mêler le vrai au faux » au nom du respect de la « conscience » du lecteur qui risque d'être « blessée par cette facilité ouverte au mensonge » : « qui vous garantit, en effet, que ces vérités que vous me déguisez me sont indifférentes ? Y en a-t-il de telles dans le monde ? Vous vous croyez en droit de me mentir, parce que cela, pensez-vous, ne me nuit en rien. Qui vous l'assure ? N'est-ce pas me nuire que m'introduire dans un monde faux où je ne puis m'armer d'aucune défiance ? » (p. 46)

la liberté prise de céder au « délire de l'imagination »¹⁷, de « *remplir par des faits controuvés les lacunes des souvenirs* » et de « *dire les choses oubliées comme il semble qu'elles ont dû être* »¹⁸. Il martèle son discours de la méthode : « je veux me donner le plaisir de la vérité. Tout ce qu'on va lire sera d'une exactitude scrupuleuse. J'en écarterai même la forme du dialogue car il est trop difficile de se souvenir de chaque parole après tant d'années, et je veux qu'ici les paroles soient aussi sincères que les choses. » (p. 47) Exigence d'autant plus impérieuse que l'autobiographie ne se donne point comme « fiction » mais comme « histoire » d'une « vie » (p. 46) dont l'auteur, tout à la fois narrateur et personnage principal¹⁹, tient à garantir l'authenticité à son destinataire²⁰, le lecteur. Or, pense-t-il, dans une « histoire privée », les « circonstances » importent autant que « les événements eux-mêmes. Ce sont elles qui donnent

¹⁷ Quinet renvoie à ce passage de la « Quatrième promenade » où Rousseau développe un aspect de sa casuistique : « [...] j'ai tout dit. Je n'ai jamais dit moins, j'ai dit plus quelquefois, non dans les faits, mais dans les circonstances, et cette espèce de mensonge fut plutôt l'effet du délire de l'imagination qu'un acte de la volonté. » (Rousseau, 1959a, t. 1 : p. 1035. C'est nous qui mettons en italiques l'expression que Quinet lui-même distinguera par cette graphie dans son propre texte, p. 46).

¹⁸ En suspectant Rousseau de trahir la vérité par la liberté qu'il prend de « remplir par des faits controuvés les lacunes des souvenirs » et de « dire les choses oubliées *comme il semble qu'elles ont dû être* » quitte à « broder les circonstances » (en italiques dans son texte, p. 46), Quinet opère une contamination entre deux passages successifs de la « Quatrième promenade ». Dans le premier, Rousseau définit la distinction entre l'homme « *vrai* » et celui qui passe pour tel dans le monde. Le premier, lorsqu'il s'agit de « choses parfaitement indifférentes », se soucie fort peu de la « vérité » et ne « se fera guères », à juste titre, de « scrupule d'amuser une compagnie par des *faits controuvés* » (c'est nous qui soulignons l'expression en italiques comme Quinet lui-même). En revanche, « ces gens qu'on appelle vrais dans le monde » épuisent « leur véracité » « dans les conversations oiseuses » en ne se permettant « aucune fiction ». Ils ne s'autorisent à « *broder aucune circonstance* », ils cherchent « à ne rien exagérer » (Rousseau, 1959a, t. 1 : p. 1031). Dans un autre passage, Rousseau traite de la manière dont il a pallié les défaillances de la mémoire. Il invoque alors les *Confessions* : « J'écrivais mes *Confessions* déjà vieux [...] Je les écrivais de mémoire ; cette mémoire me manquoit souvent ou ne me fournissoit que des souvenirs imparfaits et j'en remplissois les *lacunes* par des détails que j'imaginai en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étoient jamais contraires. [...] Je disois les *choses* que j'avois *oubliées comme il me sembloit qu'elles avoient dû être* », « jamais au contraire de ce que je me rappellois qu'elles avoient été. » (Rousseau, 1959a, t. 1 : p. 1035. C'est nous qui soulignons les expressions reprises ou retranscrites par Quinet, p. 46).

¹⁹ Daniel Couty définit ainsi le fonctionnement des multiples voix du « je » autobiographique : « la conjonction des voix qui fonde l'autobiographie n'est pas une fusion de celles-ci : l'auteur, installé dans le présent, part à la recherche d'un passé où se trouve le héros dont le sépare une double barrière de temps et de savoir. D'où le rôle du narrateur chargé de cette médiation et de cette remontée tout autant que de la dotation rétrospective d'un sens recomposé *a posteriori*. » (Couty, 1984 : p. 105)

²⁰ Daniel Couty voit dans la présence du « destinataire » « ce qui distingue essentiellement l'autobiographie de toute forme intimiste » (Couty, 1984 : p. 106).

aux faits leur caractère, leur esprit » (p. 46). Par ces propos, Quinet définit l'esprit dans lequel il fait un sort à la geste napoléonienne qu'après Musset²¹, mais sur un autre mode, il place au cœur de son odyssee d'« enfant du siècle ». Or son témoignage relate d'abord comment se constitue et s'affirme la suprématie d'une légende qui est, étymologiquement, fille de la parole.

La légende ou la geste napoléonienne en paroles

Pour un enfant isolé dans sa province bressane, « le bruit » des « événements qui se passaient alors dans le monde » « parvient à peine ». Cette distance est accrue par « le silence le plus complet » que les parents d'Edgar observent sur un Empereur dont ils lui apprennent le nom bien après celui de Voltaire. Ce « grand vide » (p. 70) n'est pas l'œuvre du hasard. Il procède d'une « cause toute morale » : Jérôme Quinet « haïssait le maître du monde d'une haine qui n'a peut-être jamais été égalée. Il ne pouvait l'entendre » évoquer « sans frémir, sans pâlir d'indignation, de colère et même de mépris » (p. 69) au point même que, « commissaire des guerres », donc « roseau dans la main » de Napoléon, il se permit de partir « chasser au filet » à Certines le jour même de la visite à Charolles de « celui sous qui la terre tremblait » (p. 70, 69). Pareille bravade trahit la « fierté indomptable » d'un être que la « croyance absolue » en « la puissance de la volonté » pousse à l'exécration de tout impérialisme : « jusqu'à la dernière heure, mon père du fond de son obscurité lutta contre le vainqueur, de puissance à puissance, d'âme à âme. Car il le détestait, comme une âme libre peut détester le Destin. » Il abhorrait « tout en lui, la voix, le geste, le regard. Il ne lui accordait ni génie, ni talent, ni figure, à peine la face automatique du soldat. » Seules les « défaites » désarmèrent cette rigueur. Lorsque les « désastres » furent « consommés », « la pitié fut plus forte que la haine. Peut-être aussi que le combat de l'orgueil avait cessé ». Chez Eugénie, la mère, dont Madame de Staël était l'idole, point de combat d'orgueil mais même détestation prenant sa source dans « le seul sentiment de la liberté perdue » (p. 70).

La censure familiale, par le silence qu'elle génère, appelle le dire de la légende comme seul lien que l'enfant du siècle puisse entretenir avec celui dont la présence remplit l'Histoire. D'où ce paradoxe : « il ne me manquait plus que d'entendre parler de Napoléon pour devenir bonapartiste dans une maison où on l'était si peu » (p. 70). Au croisement des témoignages sourd une fiction du monde vrai. Paradoxe, l'exactitude de Quinet, historien de lui-même, proclame la vérité d'un imaginaire voire d'une illusion ressourcés dans les mots mêmes. La contingence

²¹ Musset écrit dans le chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) : « Un seul homme était en vie alors en Europe ; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré. » (Musset, 1963, t. 2 : p. 554)

des circonstances d'énonciation gomme parfois le poids événementiel des faits relatés : « c'est par hasard », remarque Quinet, « qu'un enfant de mon âge m'avait raconté l'incendie de Moscou, comme nous revenions juchés sur un char qui ramenait de la forêt une charge de bois et de feuillée. » (p. 86) Ainsi cet incendie, dernier « acte »²² de la Campagne de Russie, s'estompe-t-il dans la grâce enfantine d'une anecdote alors qu'en 1836, dans son poème *Napoléon*, Quinet célébrait en lui l'un des temps forts de l'affrontement d'un demi-dieu avec les travaux herculéens que la Providence lui imposait :

Tout s'écroule à la fois. Sous le souffle de Dieu
La cité s'est changée en une mer de feu ; [...]
Et la vague sanglante, en léchant son rivage,
Ouvre sa large gueule et dévore la plage. (Quinet, 1857, t. 8 : p. 262)

Bénéficiant d'une oralité moins allusive, la guerre d'Espagne se fait connaître à Charolles par les conversations qui, dès la fin de 1811, accompagnent le passage « des soldats » allant « rejoindre leur corps » et donnent à Quinet, à peine sorti de l'enfance, ses « premières idées de la vie publique » (p. 75). « Un caporal de l'île de Cabrera », « ancien prisonnier de guerre des Espagnols », hébergé dans la demeure familiale, raconte un épisode historique sur le mode d'une héroïque robinsonnade. C'est « d'abord un rocher effroyable perdu entre le ciel et l'eau, et, au milieu de la mer, sous un ciel brûlant, pas une goutte d'eau à boire ». Puis vient l'attente, bientôt déçue, de la barque salvatrice qui apporte de quoi se désaltérer et « quelques racines » en guise de « misérable nourriture ». Enfin, la survie se teinte de sauvagerie. « Tous les couteaux furent jetés dans la mer » de peur que les malheureux « ne se tuassent et ne se mangeassent entre eux » (p. 76). Mais la mort est vaincue. Le héros de Cabrera ne peut qu'exalter un patriotisme impérial. Il montre « les tatouages dont il s'était marqué l'avant-bras dans l'oisiveté de l'île. C'étaient des dessins bleus, violets, de fleurs étranges, d'arbres, de barques, au milieu desquels un aigle couronné prenait hardiment son vol ». Edgar, à son tour, veut « porter » « un aigle violacé dans ses propres veines » (p. 76). Stoïque face aux « innombrables piqûres d'épingle », il abdique devant « la lenteur de l'opération » (p. 77). Mais qu'importe. Dans la prise de conscience du combat contre les armées étrangères, le « nom de France » avait déjà pris « toute sa magie » pour lui (p. 75–76).

²² Jacques Garnier place l'incendie de Moscou, survenu dans la nuit du 15 au 16 septembre 1812, dans le dernier « acte » de la Campagne de Russie. (Entrée « Campagne de Russie [1812] », in : Tulard, 1987 : p. 357).

Le retour de l'île d'Elbe, en mars 1815, est aussi perçu par la médiation de l'oralité. Un voyageur arrivé de Bourg annonce « la nouvelle » (p. 100). La « légende de l'Empire », jusqu'alors « impersonnelle », prend aussitôt « un corps véritable et s'appela Napoléon. Car c'était bien à lui », « et non plus seulement à la France armée », que l'adolescent désormais s'intéresse : « de ce moment, il se détacha pour moi comme une figure distincte au milieu de ce grand pêle-mêle de fourgons, de canons renversés que j'avais vus dessinés dans les almanachs boiteux et qui composaient pour moi toute l'histoire. » (p. 101)

Plus fascinant encore, le « vol de l'aigle »²³ inspire à l'inventivité d'une imagination juvénile un roman d'aventures que traverse le souvenir des propos prêtés par l'histoire au maréchal Ney qui, rallié à Louis XVIII, avait promis, dit-on, « de ramener Napoléon dans une cage »²⁴ :

il était débarqué, cela était certain. Mais pourrait-il traverser la France ? Quoi ! presque seul. Que de dangers à chaque pas, mon Dieu ! [...] Chaque matin l'inquiétude, l'espérance, l'angoisse augmentaient. Était-il au moins sauvé ? Tant de bruits contradictoires étaient répandus au même moment ! Tantôt vaincu, tantôt vainqueur ! le plus souvent prisonnier ! On parlait même d'une cage de fer. Qu'une pauvre âme d'enfant ait pu survivre à ces chocs, à ces épouvantes, à ces transports pendant douze jours, voilà ce qui m'étonne encore ! (p. 101)

À la *vox populi* se joint celle des chefs militaires écartelés, pendant les Cent-Jours, entre leur royalisme hésitant et le bonapartisme renaissant de leurs soldats. Un jour, le commandant d'un régiment se présente chez les Quinet avec son « billet de logement ». Il « paraît au désespoir ». Bien accueilli, « il rompt le silence ». « Il raconte qu'il est inconsolable, car il est partagé entre son affection et son honneur. Lui, vieux soldat, illustré » « à la défense du fort de Huningue », « a prêté serment au roi, et il est résolu à tenir ce serment ». Mais « quelle situation ! ». « Le voilà arrivé au moment de la crise, à l'endroit où se croisent les deux routes de Bourgogne et du Bourbonnais. Il veut entraîner son bataillon loin de la première que suit l'Empereur ». « Mais réussira-t-il ? ce doute le désespère ». « Le voisinage des aigles a fasciné les soldats. Demain, s'ils obéissent encore, ils se raviseront, ils feront volte-face une heure

²³ L'épisode ainsi nommé désigne la marche de Napoléon (1^{er}-20 mars 1815) au retour de l'île d'Elbe avant les Cent-Jours. « Ce retour frappa les esprits et contribua par suite à l'épanouissement de la légende. » (Entrée « Vol de l'aigle », in : Tulard, 1987 : p. 1733).

²⁴ Jean Tulard relate les retrouvailles de Napoléon avec le maréchal Ney le 18 mars 1815 à Auxerre. Il confirme que le maréchal, passé dans le parti des Bourbons, « avait promis au roi de ramener Napoléon dans une cage ». Mais « les deux hommes se réconcilient chez le préfet Gamot. L'Empereur passe en revue le 14^e de ligne ; il sait désormais qu'il peut compter sur l'armée. » (*ibid.*)

après. » Lui, le chef, sera, dès lors, « abandonné, méconnu » (p. 101–102). Les craintes sont justifiées. La troupe rejoint Napoléon. Le jeune Quinet, « ivre de joie à la pensée que ce beau régiment » irait « grossir l'armée » de son « héros de l'île d'Elbe », récompense l'allégeance en offrant au sergent-major qui a pris la tête du régiment la « cocarde tricolore » qu'il avait attachée à sa casquette, cachée aux yeux de ses parents « sous un bouquet de violettes ». Tel est, à l'en croire, « le plus grand honneur et le seul » que lui ait valu son « bonapartisme » (p. 102).

Mais c'est surtout autour de Waterloo, dont la « nouvelle » parvient presque simultanément avec celle de « l'abdication » (Quinet, s.d. : p. 355) que se donne le mieux à lire la fabrication de la légende napoléonienne. Le jeune Quinet dédaigne la parole convenue, celle qu'apporte à Charolles, « tous les matins », la lecture des bulletins officiels, les « *papiers* », effectuée par un « capitaine en retraite », « monté en pleine rue sur un banc de pierre » devant « le peuple assemblé et silencieux » (p. 106). Il n'accepte pour « valables que les nouvelles » qui lui « arrivaient toutes vivantes, de bouche en bouche, transformées ou élevées » à son « niveau par les imaginations de chacun ». Parmi ces « nouvelles », l'une des plus marquantes est « le récit de la bataille de Waterloo » (p. 106). Récit enrichi de deux versions en qui se relaient deux voix vives, celle d'un homme du peuple, un pauvre du faubourg du Calvaire, celle du maître d'école aux ambitions plus historiennes.

Le premier de ces récits fait figure d'archétype légendaire par sa permanence. L'autobiographe affirme l'avoir « entendu bien des fois, en des pays différents, dans la bouche des paysans, des manouvriers, et toujours » analogue. Il le réentend, à Bruxelles, au moment de la rédaction de *l'Histoire de mes idées*, identique à lui-même, « à quarante-deux ans et deux cents lieues d'intervalle » (p. 106). En 1858, Quinet enchâsse dans son discours autobiographique, sous forme de citation, la relation de l'homme du peuple. Elle prend la forme d'un dialogue entre Napoléon et son aide de camp focalisé sur l'illusion de l'Empereur qui croit reconnaître les troupes de Grouchy dans l'« armée innombrable » que son interlocuteur lui désigne comme celle des Prussiens. Alors, fait-on dire au stratège dépité : « nous sommes perdus, nous sommes trahis ! » (p. 106). Or ces deux motifs, l'attente de Grouchy et l'idée de la trahison sont précisément ceux qu'Edgar Quinet désigne à notre attention, de 1858 à 1861, comme les deux points majeurs sur lesquels s'articule, s'agissant de Waterloo, le passage de la légende à l'histoire. La légende promet un mirage sotériologique, cristallisé autour de Grouchy, que l'analyse historique démystifie. L'auteur de *l'Histoire de la campagne de 1815* confronte l'imaginaire collectif à l'esprit d'examen : « tous, nous nous sommes représenté Grouchy faisant subir aux Anglais le désastre de Waterloo. Sans tenir compte des lieux, des distances, des obstacles divers, une seule chose nous a comme transportés et éblouis. » « Cette terrible attente où

l'on fut la journée entière du 18 juin sur la butte de Rossomme nous possède encore dès que nous touchons à ces événements. » (Quinet, s.d. : p. 307–308) Or la déception liée à cette attente imputée par la légende à la trahison et aux erreurs de Grouchy est surtout, pour l'historien, imputable aux défaillances de Napoléon lui-même, « premier auteur de sa défaite » (Quinet, s.d. : p. 318), « trahi » par son seul « génie » (Quinet, s.d. : p. 297). L'alibi de la trahison dissimule donc la méprise de l'Empereur.

Le peuple n'est pas le seul à véhiculer la légende de Waterloo. Le maître d'école de Charolles, prétendant mêler « quelques détails historiques » à la « légende », n'est pas moins maître d'erreur et de fausseté : « il insistait sur la manœuvre de la cavalerie qui, disait-il, avait tout perdu par son trop de courage » (p. 107). Là encore, la vision se fait euphémisante bien qu'elle s'en défende. En 1861, soumise au jugement de l'histoire, la cavalerie pâtit, aux yeux de Quinet, non de son excès de courage mais de la faute stratégique d'un Napoléon qui l'a déployée « inutilement à l'endroit le plus difficile du champ de bataille » alors qu'il aurait fallu l'opposer à Bulow, « pour retarder son arrivée », en l'embusquant « dans les bois de Lasnes » (Quinet, s.d. : p. 304).

Ce balancement entre légende et histoire perceptible dans la confrontation entre *l'Histoire de mes idées* et *l'Histoire de la campagne de 1815* se retrouve à l'intérieur même de l'autobiographie dont le héros, après avoir appréhendé l'aventure napoléonienne comme « légende » tissée de récits, la vit comme une histoire s'invitant dans sa propre histoire entre vie publique et vie privée.

La geste napoléonienne vécue : vie publique et vie privée

À Wesel où il est venu rejoindre son père, « commissaire des guerres à l'armée du Rhin » (p. 48), Edgar, alors dans sa « troisième année », s'éveille à son siècle dans le sillage de la geste impériale : « nous habitons un palais du prince de Prusse, et dans ce palais, on ne voyait que des soldats traînant des sabres. C'étaient des cavaliers revenus d'Austerlitz, qui me prirent en grande estime, aussi ne pouvait-on plus me séparer d'eux. » (p. 49) Étrangère aux souvenirs enluminés des « poitrines chamarrées d'or » et des « soleils d'Austerlitz » (Musset, 1963, t. 2 : p. 554), chers aux enfants du siècle, cette familiarité favorise des jeux de la guerre souriants : « j'avais deux grands moutons bridés, harnachés, qui me servaient de chevaux. Pour chacun d'eux, on me distribuait deux bottes de foin, deux bottes de paille que je liais et accommodais avec le plus grand soin en travers de mes montures. Après quoi, les tenant par la bride, au son de la trompette, je revenais avec le régiment. » (p. 49) Nous sommes loin du *Napoléon* de 1836 où la mythologie de l'épopée célèbre le vainqueur d'Austerlitz comme un héros qui, l'œil rivé sur son « étoile » (Quinet, 1857, t. 8 : p. 230), met son élection au service d'une fureur sanguinaire :

Et lui comme un géant, debout dans son domaine,
 Il attise à ses pieds son foyer dans la plaine.
 Comme un feuillage mort qu'on ramasse en janvier
 Il jette à pleines mains ses peuples au brasier. (Quinet, 1857, t. 8 : p. 232)

La cruauté de la guerre, en l'occurrence de la guerre d'Espagne, ne tarde pas à se révéler au protagoniste de l'*Histoire de mes idées*. À la veille de ses sept ans, il ressent l'empreinte durable des « énormes événements qui se passaient alors dans le monde », à la faveur d'un épisode douloureux de sa vie familiale. Un jour, on lui montre un « uniforme d'officier troué d'une balle ». « Cet uniforme teint de sang » était celui d'un de ses « oncles, tué » « au siège de Girone » (p. 70–71). Pas plus que les Français, cette guerre, qui voit se dresser contre l'Empire la résistance d'un peuple entier, n'épargne les Espagnols. Un « après-midi de 1812 », l'enfant, qui accompagne sa mère allant « en grande toilette à une réunion de fête », voit s'avancer, « au détour de la rue », « une longue colonne de spectres » marchant « à la file, hâves, affamés, presque nus, défaillants, mourant à chaque pas. C'étaient des prisonniers de guerre espagnols qui traînaient après eux tous les maux de la guerre ». « Saisie comme d'un remords de se voir si belle » (p. 83), Eugénie Quinet jette sa bourse à ces moribonds avant de rentrer chez elle, comme pour racheter sa patrie d'un conflit qu'elle « maudissait » (p. 71) en disant : « on pourra vaincre l'Espagne, non pas les Espagnols ». Ces paroles éveillent chez Edgar le « premier sentiment de respect pour une nationalité étrangère » (p. 83–84).

Un sentiment que nuance l'expérience des invasions. En 1814, l'annonce de l'arrivée des Autrichiens²⁵ émeut Charolles. Quinet se réveille en sursaut de sa « mythologie populaire » : « pour la première fois, je sentis, je touchai les choses. Je vis les armes, les hommes, les blessures. Tout ce que j'ai vu, entendu » depuis, « m'est demeuré gravé dans le moindre détail » (p. 86).

Gravée en effet l'image du messager, un « idiot dont l'intelligence n'avait gardé qu'une case pour le sentiment de la patrie » et qui proclame, en cet hiver de 1814, « sur la route de Percy » : « les Kaiserlicks ne sont pas loin ! » (p. 86–87). Gravé aussi le souvenir de l'effervescence qui, à Charolles, accompagne les apprêts du combat, touchants dans leur dérisoire ferveur. Jérôme Quinet fond « des balles » et part « en éclaireur avec sa carabine ». Une petite armée se forme. Une « trentaine de bourgeois et d'ouvriers armés de fusils de chasse » s'alignent, « en deux rangs », sur « la place de l'église ». Le maître d'école brandit une « vieille épée ». Le capitaine passe devant les rangs et distribue « à chacun deux cartouches » prises dans un « bahut à pétrir le pain ». La troupe s'ébranle « en silence ». À sa tête, « le père Grenouille », « dans

²⁵ Les Autrichiens occupent Lyon dès le 24 mars 1814.

son magnifique habit de garde française », avec « sa croix d'honneur ». Lui, le pauvre, le vieillard d'ordinaire tremblant et courbé, s'est redressé. Il marche d'un « pas ferme ». Ultime héroïsme puisqu'il devait revenir « la tête fendue d'un coup de sabre » (p. 87). Blessure mortelle qui, accueillie par la risée, ne permit point à cette « grande figure stoïque du Pauvre » de s'imposer « sur les ruines de la France » (p. 88).

En 1814 et 1815, avant et après Waterloo, avant et après la deuxième abdication de Napoléon et son départ pour Sainte-Hélène²⁶, les invasions sont ressenties d'une manière différente, sur fond d'impressions communes. L'impression commune est celle d'une intrusion de l'Étranger dans l'espace de l'intimité.

En 1814, « quatre cavaliers » hongrois viennent, « avec leurs chevaux », « s'installer » dans la demeure de Charolles. Ces étrangers font figure de « barbares » (p. 91). Mais leur barbarie est apprivoisée. Eux-mêmes « voulaient » « se rendre agréables » et se sentaient « étonnés de se trouver parmi nous ». Jérôme Quinet les tolère en se faisant « servir » par eux comme par « ses propres domestiques » (p. 91) : « il commandait d'un geste ; eux obéissaient » « avec une douceur incroyable », « sans qu'il daignât échanger avec eux une parole pendant des journées entières » (p. 92). Le jeune Edgar fait un usage plus positif des « barbares » qui lui parlent « latin », lui permettant ainsi de redonner vie à une langue morte devenue le seul moyen de communication, nécessaire aux échanges quotidiens. Le sentiment de l'utilité délie « sa langue » : « on ne pouvait plus s'entendre sans moi à l'écurie, au fenil, à la buanderie, à la cuisine » (p. 91). Mais le barbare est bientôt appréhendé dans sa menaçante altérité. L'un des envahisseurs hongrois, après un différend avec Edgar, se permet d'énoncer un verdict fatal : « *Te verberabo* ». « Ces mots » remplissent l'adolescent, non de « crainte », mais de « honte. La pensée d'être frappé par un de ces étrangers » lui « rappela toute la distance » qui les « séparait » (p. 92). Deux événements viennent aggraver cette prise de conscience. Un soldat français du voisinage est condamné, pour une peccadille, au « supplice du bâton ». Or cette « abjection du châtiment » est imputée à tout « ce qu'apportaient les armées étrangères », désormais associées au nom des Bourbons dont Edgar Quinet entend « enfin parler » (p. 92). Voilà qui, en ce printemps de 1814, alors que Napoléon ne s'est pas encore définitivement absenté de l'Histoire, suscite une nostalgie patriotiquement impériale : « où était notre hôte de l'île de Cabrera ? où étaient nos soldats français ? Ce ne sont pas ceux qui eussent enduré cette infamie. » (p. 92) Le second événement, qui vient aggraver la distance avec les « soldats étrangers » dont le déferlement s'accroît par des « flots » qui envahissent bientôt « le jardin, les escaliers, les

²⁶ La deuxième abdication, définitive celle-là, de Napoléon, qui succède à Waterloo, date du 18 juin 1815. C'est le 15 juillet 1815 que Napoléon s'embarque pour Sainte-Hélène.

corridors » (p. 93) de la demeure familiale, est leur réaction de joie à l'annonce de la prise de Paris, survenue le 31 mars 1814. D'« étrangers » convertis en « ennemis », ils s'apprêtent à une « fête » : « ils attachaient des branches de chêne à leurs shakos. Ils enduisaient de beurre leurs moustaches » (p. 95).

En 1815, alors que s'achève l'épopée de l'Empire, au lendemain de Waterloo, la perception de l'envahisseur, désormais conçu comme un usurpateur plus farouche, se modifie. Edgar, submergé « par le déluge d'hommes » qui s'abat sur lui, perd « à peu près tout » son « latin rustique » (p. 107). La communication est désormais devenue impossible. Jérôme Quinet ne tolère plus les « barbares », fût-ce comme serviteurs. Il abandonne à « ce qu'il nommait ces *hordes de goujats* » « les trois quarts de son logement » (p. 108), se réservant « cinq pièces » inviolables pendant toute l'invasion. « Retranché derrière un paravent, il formait autour de lui comme une enceinte sacrée, ouverte seulement aux méditations les plus hautes ». Absorbé par ses recherches sur « la théorie du magnétisme terrestre », il réussit à ne pas « se laisser distraire », même un moment, « par tout ce tumulte de Vandales qui remplissait sa demeure » (p. 108). Autre refuge diaïrétique contre la barbarie, la chambre maternelle, lieu de révélation du royaume « enchanté » (p. 110) de la littérature, celui de « *La Jérusalem délivrée* », de l'œuvre de « l'Arioste », d'« *Hamlet* » et de « *Macbeth* » (p. 110).

La chute de l'Empire inspire à Quinet, persuadé, à la suite de Herder, que « l'histoire, dans son commencement comme dans sa fin, est le spectacle de la liberté, la protestation du genre humain contre le monde qui l'enchaîne », « l'affranchissement de l'esprit, le règne de l'âme » (Quinet, 1827 : p. 34), une réflexion sur sa propre histoire. À ses yeux, celle-ci atteste en effet le triomphe de « l'esprit de liberté », à la fois reçu en héritage et conquis par l'étude, sur « le joug pesant d'une renommée qu'on n'examine plus », sur le « servage » exercé par « un grand homme » auquel il faut, pour finir, « demander compte » de l'esclavage dans lequel il a maintenu l'esprit de ses adorateurs.

La geste napoléonienne à l'épreuve de « l'esprit de liberté » : l'Histoire de mes idées comme paradigme individualisé de la philosophie de l'histoire de l'humanité

L'idolâtrie napoléonienne résulte d'un double parcours. D'un côté, pour l'enfant du siècle, la liberté n'a pas d'histoire. De l'autre, son surgissement est combattu par l'impérialisme d'une légende qui enchaîne la pensée à l'imaginaire, à la séduction des images.

Si la liberté n'a pas d'histoire pour un être né en 1803, c'est que, pour lui, seule est compréhensible la « langue du despotisme », « celle du peuple, des soldats, de tout le monde », réduite à « peu de mots » simples. Au contraire la « langue

de la liberté » fait figure de « hiéroglyphe », d'« idiome lettré », de « savante restauration d'une langue morte » qu'il faut « rapprendre » « péniblement et dans les livres, non dans la conversation ». Or le « dictionnaire » (p. 82) qui la rendrait intelligible n'existe pas pour Edgar. Confronté par sa mère aux *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*²⁷ de M^{me} de Staël, il est contraint au renoncement : « à mon extrême confusion, ce livre était pour moi lettre close. » Les « sentiments et même quelquefois » les « idées dont il est rempli » eussent, à la rigueur, pu lui paraître perceptibles mais « les mots eux-mêmes » « manquaient » : « je ne savais pas ce que c'étaient que girondins, constitutionnels, montagnards, jacobins. » Un seul vocable « avait remplacé tous les autres, la Terreur », un vocable que « personne » ne « définissait » (p. 82). Même l'ami des Quinet, Marc-Antoine Baudot²⁸, « conventionnel de la Montagne », « charmant esprit, compagnon de Saint-Just dans sa mission aux lignes de Wissembourg », « jamais » ne parlait de la Révolution sinon pour évoquer une « fièvre » que l'entourage désignait, « tout bas », par le terme de « Terreur » (p. 77–78). Le message libérateur de la Révolution est donc devenu inaudible. Par suite, la pensée que son « héros », Napoléon, « avait sauvé la Révolution » n'entrait « en rien » dans la « préférence » (p. 111) que lui accordait l'adolescent. À plus forte raison, le « constitutionnalisme libéral »²⁹ de l'Acte additionnel, promulgué pendant les Cent-Jours³⁰, n'est nullement porté au crédit d'un Empereur qu'une intuition historique eût pu créditer d'un désir de desserrer l'étau du despotisme : « que nous importait l'Acte additionnel dont nous ne soupçonnions pas l'existence, les chambres dont, je crois, nous ne connaissions pas même le nom ? Tout cela nous était étranger, comme s'il se fût agi de la Chine. » Dans le souvenir, ne laisse de trace ni « l'élection de l'Assemblée des Cent-Jours », ni le « nom » ou « les paroles d'aucun représentant ». Vécue de la province, l'Histoire se réduit à « la nomination du maire » du « village » « qui fut une fête, une lueur » (p. 105).

À l'évanescence de l'histoire de la liberté, s'oppose la prégnance d'une légende génératrice d'une idolâtrie soumettant l'imaginaire au pouvoir asservisant des images, véritables « passeurs »³¹ entre la réalité historique et sa

²⁷ Quinet précise qu'il lut cet ouvrage dès sa parution, c'est-à-dire en 1818.

²⁸ Sur Marc-Antoine Baudot voir Quinet, 1995, t. 1 : notamment p. 61 n. 2.

²⁹ Stéphane Rials, entrée « Acte additionnel », in : Tulard, 1987 : p. 34. Stéphane Rials remarque : « L'Acte additionnel – dans la mesure où Napoléon lui-même a dû s'y résoudre – atteste plus que n'importe quel autre texte contemporain, le caractère presque irrésistible de l'aspiration à un constitutionnalisme libéral au lendemain d'un quart de siècle de tourmente révolutionnaire et impériale. » (p. 34)

³⁰ L'Acte additionnel fut promulgué le 22 avril 1815.

³¹ Jean Delmas écrit à ce propos : « entre Histoire et littérature, comme entre Histoire et légende, s'interpose souvent l'image, sous toutes ses formes. Pour reprendre un mot à la mode, les images seraient les “passeurs” entre Histoire et Légende, ou, plus simplement, le relais

reconstruction idéale. D'où ce paradoxe. La figure impériale même, exaltée par l'imagerie populaire d'Épinal, devient icône de liberté :

la liberté pour nous, comme pour la foule, c'étaient les beaux uniformes, c'étaient les beaux grenadiers dont quelques-uns recommençaient à passer et dont nous nous étions remis à colorier les images³². C'était, loin de nous, dans une région inaccessible, l'Empereur sur son cheval blanc. Je veux bien que la France fût au fond de nos cœurs, et certainement elle y était, mais voilée et enfouie sous notre idolâtrie pour un seul. (p. 105)

Lorsque s'effacent les images, la légende connaît « une grande éclipse ». Tel est le cas pendant l'exil à Sainte-Hélène, « dans les premières années qui suivirent 1815 » : « les images, les portraits de Napoléon étant proscrits comme sa personne, ainsi que tous les symboles qui pouvaient le rappeler, aigles, drapeaux, uniformes, nous ne savions où le chercher. » (p. 137) L'effacement pictural se double d'un effacement langagier qui rappelle à Quinet sa propre expérience du bannissement : « il était défendu de parler » de l'Empereur. « À force de se taire, on se surprenait à l'oublier » (p. 137). Cette descente dans l'ombre s'achève le 5 mai 1821 : « La mort le remontra soudainement à toute la terre, et lui rendit en un moment, pour toujours son royaume de bruit », « l'empire posthume des imaginations et des esprits » (p. 137-138).

Mais, pour Quinet, cette résurrection se révèle trop tardive. Elle a laissé, dans l'intervalle entre 1815 et 1821, germer « les premières semences » (p. 139) de liberté : « j'avais quitté », reconnaît-il, « le vrai terrain de la légende ». « Je n'envisageais plus Napoléon qu'au point de vue de l'histoire ; c'était un passé sur lequel s'exerçaient mes réflexions. » (p. 140) « Fatale découverte » qui brise l'alliance avec les « compagnons de charrue » des années enfantines et, plus largement, avec le peuple qui, n'étant attaché à « aucune idée nouvelle » (p. 140), ne voyait aucun antagonisme entre l'ancien maître du monde et la liberté.

L'auteur de l'*Histoire de mes idées*, lui, s'éveille à l'esprit d'examen de l'historien en deux étapes progressives. La première est inspirée par le témoignage que Napoléon lui-même, à Sainte-Hélène, donne de sa propre histoire. Ses

fréquent – souvent grossissant et déformant – entre la réalité historique et le travail de reconstitution ou d'élaboration à chaud de ce qui sera transmis par la mémoire. » (Delmas, 2000 : p. 11)

³² Edgar Quinet a rappelé qu'en 1814, en pleine invasion, les adolescents incarnent dans leurs dessins leur amour de la France, par opposition avec l'intrusion des armées étrangères : « pour nous consoler, nous dessinions au lavis les uniformes de tous les corps français que nous savions exactement, religieusement, par cœur, infanterie, cavalerie, artillerie ; nous les affichions sur les murailles, en face de l'ennemi. Ces petits ouvrages, qui absorbaient nos jours, auraient dû me donner le goût du dessin, si j'y avais eu la moindre aptitude. Mais je ne voyais dans ce travail que le ressouvenir de mes héros. » (Quinet, 1972 : p. 93)

fidèles, revenus « l'un après l'autre », attestent « sa conversion aux idées qu'il avait foulées aux pieds, tant qu'il avait » régné. Il aurait été « conquis », finalement, par les « notions de liberté et de justice », ce qui permet à ses admirateurs de revendiquer sa « gloire non comme l'appui, mais comme l'ornement de la liberté » (p. 139). Dialectique subtile dont l'*Histoire de la campagne de 1815* dénonce le caractère byzantin :

comme il laissa voir l'homme quand l'empereur eut disparu, et qu'il loua la liberté sitôt qu'il fut captif, on en conclut qu'il avait toujours été ainsi en secret dans l'ancienne prospérité. [...] La figure de Napoléon de 1800 à 1815 fut ainsi altérée dans l'histoire par le reflet des années de 1816 à 1821. Nous fîmes remonter dans le passé sur le trône impérial la sagesse tardive, puisée dans la captivité. Grande cause de perturbation pour la plupart des récits ! (Quinet, s.d. : p. 423)

Mais perturbation salutaire, car l'illusion se fait, pour ainsi dire passivement, libératrice :

entre Napoléon et la liberté, je ne fis pas positivement mon choix ; je ne sacrifiai pas l'un à l'autre (je ne croyais pas encore ce sacrifice nécessaire) ; mais le sentiment de la liberté et toutes les idées qui s'y rapportaient prenant peu à peu le dessus, chaque jour, j'y pensais davantage, et moins à Napoléon. Sa figure de plus en plus voilée s'effaçait, disparaissait de mon esprit. (p. 139)

Ce triomphe de l'idée sur l'image trouve sa consécration dans une deuxième étape, décisive celle-là, lorsqu'au Collège de Lyon l'éveil à l'Histoire prend appui sur la vie même. L'expérience biographique, par « analogie », conduit à l'Histoire appréhendée dans la description des convulsions qui accompagnent la chute des empires :

les grandes invasions de 1814 et de 1815 avaient laissé dans ma mémoire un fond d'impressions, d'images à travers lesquelles j'entrevois toutes choses. L'écroulement d'un monde avait été ma première éducation. Je m'intéressais dans le passé à tout ce qui pouvait me présenter quelque ressemblance avec ces immenses bouleversements d'hommes qui avaient frappé mes yeux. Grâce à cette analogie, l'histoire que je ne pouvais souffrir devenait une chose vivante, de morte qu'elle était auparavant. Le passé était à bien des égards le présent qui m'agitait encore. (p. 154–155)

La passion pour l'Histoire s'engouffre dans le souvenir des invasions vécues. Sidoine Apollinaire, racontant « que les barbares de son temps endui-

saient de beurre leurs moustaches », ressuscite une coutume qu'Edgar a « cent fois » observée chez les « garnisaires allemands, croates, russes » (p. 155) qui ont déferlé à Charolles. Plus fascinant encore, Grégoire de Tours, auquel Quinet songe à consacrer son premier essai historique resté à l'état d'ébauche tenue³³, fait revivre les envahissements de 1814 et de 1815 à travers son évocation des invasions barbares du Moyen Âge. En effet, Quinet a, lui aussi, entendu « retentir le marteau d'Attila » dans les campagnes. Il a, lui aussi, « revu les Goths, les Wisigoths ». Il a « conversé avec les hommes chevelus de Mérovée, de Clodion, de Chilpéric, de Gontran ». Il a même, avec eux, parlé le « latin de Grégoire de Tours » (p. 155). Si Tacite devient, pour lui, un « bréviaire » (p. 153), c'est parce qu'il met en évidence le mécanisme de la chute des empires et « le secret de l'âme d'un tyran » (p. 154). Sous sa plume, ce ne sont qu'« empereurs fugitifs, renversés, relevés, rejetés en quelques mois », qu'« aigles prises et quittées », bref que le spectacle même de la fragilité du despotisme. « Les Cent-Jours reparaissent dans les vies rapides de Galba, d'Othon ; surtout », précise l'auteur de *l'Histoire de mes idées*, « je retrouvai l'avant-garde des barbares que j'avais vus au bivac. Je les reconnaissais dans les mœurs des Germains, dans les guerres lointaines de Varus, de Germanicus. [...] Les Hérules, les Chérusques avaient défilé devant moi, et voilà que je les revoyais passer » dans les « descriptions de mon Tacite » (p. 154).

Fille de l'Histoire, *l'Histoire de mes idées* montre comment une vie singulière s'approprie, avec la liberté, la loi que la pensée de son auteur assigne à l'histoire de l'humanité dans le sillage de Herder. Elle montre aussi comment une biographie peut produire de l'histoire en interrogeant une expérience individuelle marquée par l'arrachement douloureux à l'emprise d'une légende, arrachement qui coïncide avec l'éveil d'une vocation d'historien.

Bibliographie

- AESCHIMANN Willy, *La Pensée d'Edgar Quinet, étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris–Genève, éditions Anthropos, Georg, 1986.
- COUTY Daniel, entrée « Autobiographie », in : *Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Paris, Bordas, 1984.
- DELMAS Jean, « Histoire et légende », in : *Napoléon de l'histoire à la légende*, éditions *in Forma*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

³³ Sur cette ébauche de quelques pages, intitulée « Des Chroniqueurs et de Grégoire de Tours », voir Aeschimann, 1986 : p. 117–118.

- MICHELET Jules, *Correspondance générale*, édition de Louis Le Guillou, Paris, Champion, 1998.
- MUSSET Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, édition de Philippe Van Tieghem, in : Musset, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, t. 2.
- QUINET Edgar, *Histoire de la campagne de 1815*, in : *Œuvres complètes*, Paris, Germer-Baillière, s.d.
- QUINET Edgar, « Introduction », in : Herder, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, ouvrage traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par Edgar Quinet, Paris, Levrault, 1827.
- QUINET Edgar, « Une lecture des *Mémoires* de M. de Chateaubriand à l'Abbaye-aux-Bois », in : *Mélanges, Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 6.
- QUINET Edgar, *Napoléon*, XXII, « Moscou », in : *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, t. 8.
- QUINET Edgar, *Lettres d'exil*, Paris, Calmann Lévy, 1885.
- QUINET Edgar, *Histoire de mes idées*, édition de Simone Bernard-Griffiths, Paris, Flammarion, 1972.
- QUINET Edgar, *Lettres à sa mère (1808–1820)*, édition de Simone Bernard-Griffiths et Gérard Peylet, Paris, Champion, 1995, t. 1.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, in : *Œuvres complètes*, édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. 1.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in : *Œuvres complètes*, édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959a, t. 1.
- SAND George, *Histoire de ma vie*, in : *Œuvres autobiographiques*, édition de Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- TULARD Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1987.
- VIGNY ALFRED DE, *SERVITUDE ET GRANDEUR MILITAIRES*, in : *Œuvres complètes*, édition de Paul Viallaneix, Paris, Seuil, 1965.

Simone BERNARD-GRIFFITHS

Université Blaise Pascal, Clermont II

Courriel : Simone.Bernard-Griffiths@lettres.univ-bpclermont.fr

ÀNGELS SANTA

Histoire et roman : *Une Vie de Saint de Roger Martin du Gard*

Dans la préface d'*Une Vie de Saint*, l'écrivain nous présente, à travers ses personnages, quelques aspects de la guerre de 1870. Le roman s'inscrit ainsi dans un cadre historique précis. Il est intéressant de constater que, dans l'ensemble de ses romans, l'auteur ne cherche pas à remonter plus loin dans le temps. Même s'il n'a pas vécu directement ces événements, ces derniers étaient presque contemporains de ses parents et de ses amis les plus proches, lui permettant par là-même de reconstruire plus facilement la chronologie événementielle de la période ou de se référer à des faits ou à des personnes en particulier.

L'un des personnages centraux, Sébastien d'Envremeu, est le grand-père de Luc. Ancien légitimiste, il s'accroche aux sirènes du passé, méprise Bonaparte qu'il assimile à un parvenu et nourrit une aversion viscérale de la République¹.

Il a deux enfants. Bernard, son fils, est vicaire. Adrienne, sa fille, se marie avec Lucien Hardel qui, bercé des victoires militaires de son père sous Napoléon I^{er}, est un bonapartiste convaincu fidèle à Napoléon III. On pressent aisément que les opinions politiques de ce gendre improbable ne seront pas du goût de son beau-père... qui entreprendra dès qu'il en aura l'occasion l'édification monarchiste et morale de son petit-fils.

L'enfance de Luc se passa aux pieds du fauteuil de grand-père qui racontait l'histoire de Louis XVI, l'arrestation de Vincennes, avec un enthousiasme et

¹ « M. d'Envremeu ressemble à Napoléon III. Dans la ville on le surnomme l'Empereur, mais il l'ignore : il hait l'Empire ». *Fonds Martin du Gard : Une Vie de Saint : prologue imprimé*, vol. XCV, Bibliothèque nationale, Paris, p. 281 (4).

une jeunesse qui faisait trembler d'émotion sa main ridée, aux phalanges goutteuses².

Bien que dépassées, ses idées sont malgré tout moins réactionnaires qu'elles n'y paraissent au premier abord et dérivent peu ou prou des thèses monarchistes encore en vogue à l'aube de la III^e République. Il convient en effet de se rappeler que les ultras, à l'époque, s'efforcent d'installer le comte de Chambord sur le trône de ses ancêtres, même si leurs espoirs seront toutefois déçus à cause de l'intransigeance du comte de Chambord – fidèle au drapeau blanc – et du fort enracinement des idées républicaines chez la plupart des parlementaires (Mayeur, 1973 : p. 13–17).

Adrienne entreprend, pour ainsi dire, un véritable chemin de croix pour obtenir l'autorisation de se marier auprès de son père car, outre des divergences marquées dans le domaine politique, Lucien Hardel multiplie les vices en adoptant une posture anticléricale largement partagée par les républicains de l'époque³ – posture qui contraste fortement avec la piété ostentatoire du vieux d'Envremeu qui ne rate pas une occasion de s'enorgueillir de l'ordination de son fils devenu vicaire... À la mort de Lucien Hardel, c'est dans l'allégresse générale qu'on décide que Luc, le petit-fils de d'Envremeu, suivra le même chemin que son oncle.

Quand le conflit de 1870 éclate, Lucien Hardel fait part de sa volonté de s'engager pour défendre la patrie en danger : « M. Hardel voulut partir pris d'élan de patriotisme irrésistible, très naturel chez cet impulsif que dévorait un perpétuel besoin d'activité » (*ibid.* : p. 7 (4)). Bien entendu, son beau-père, persuadé de son erreur, s'oppose à son départ. Quoi qu'il en soit, Lucien lui confie sa femme enceinte et s'empresse de rejoindre le front. L'attitude du vicaire est plus ambiguë. Il semble partager les idées de son père mais approuve l'engagement de Lucien. En réalité, sa position témoigne surtout de son indifférence : adepte de l'ordre établi, il s'efforce de se montrer conciliant et compréhensif avec tout un chacun.

En parcourant le classement des manuscrits d'*Une Vie de Saint* déposés à la Bibliothèque Nationale, nous avons pu remarquer que l'action politique occupait une place de choix principalement dans le Prologue. Dans les pages qui suivent, l'auteur dissémine encore quelques allusions discrètes au contexte historique qui s'estompent graduellement dans l'espace narratif. Peut-être cela tient-il au caractère stratégique de la guerre de 1870 dans la progression du roman. Cet événement historique permet essentiellement de régler le sort

² *Fonds Martin du Gard : Une Vie de Saint*, vol. XCII, Bibliothèque nationale, Paris, p. 9 (6). Dorénavant cette œuvre sera désignée par *FMG* suivi des numéros de volume et de page.

³ *FMG*, XCII : p. 5.

d'un personnage en particulier : Lucien Hardel. La mort de son père réarmore complètement le destin de Luc. Ce dernier va désormais recevoir une éducation aux antipodes des normes paternelles et, conformément aux souhaits d'Envremeu, finir par entrer au séminaire. Il s'agit donc d'une rupture majeure dans la diégèse qui, à ce titre, justifie le soin et la précision apportées par Martin du Gard dans son travail de composition.

Il est aisé d'étudier, grâce à *Une Vie de Saint*, comment le document brut devient, chez Roger Martin du Gard matière romanesque : l'auteur établit d'abord un résumé chronologique de la guerre de 1870, du 1^{er} août au 2 septembre. Il dresse un tableau des principaux combats, depuis la bataille de Sarrebruck, marquant le véritable début des hostilités, jusqu'à la capitulation de l'Empereur, à Sedan. Non seulement ce canevas le guide dans le découpage chronologique du prologue, mais il suscite et soutient l'invention. (Sicard, 1976 : p. 345)

Cependant, Sicard considère les événements historiques les plus représentatifs d'*Une Vie de Saint* comme un simple artefact. Il n'existe pas, selon lui, de véritable logique historique dans ce roman de Martin du Gard (*ibid.* : p. 344).

Il est vrai que Martin du Gard n'a pas vécu directement ces événements. Ils sont beaucoup plus distants de lui que l'Affaire Dreyfus ou la guerre de 1914. Nous avons cependant l'intime conviction qu'il serait réducteur de sous-estimer leur rôle dans la diégèse. Lucien Hardel est un personnage engagé qui défend ses idées jusqu'au bout, même s'il ne l'affiche pas avec autant de force que Jean Barois pendant l'Affaire Dreyfus. Certes, Lucien n'a pas l'épaisseur dramatique de Barois et l'art de l'écrivain a évolué entre-temps. De ce point de vue, le fait que Lucien meurt lors de la guerre de 1870 et non lors de la Commune qui lui succède immédiatement est significatif.

La matière politique insérée dans la préface paraît cependant insuffisante à l'auteur. Il prend conscience de cette lacune en corrigeant l'un des exemplaires imprimés de son ébauche de roman *Une Vie de Saint*, conservé dans sa collection de manuscrits. Il exprime son désir de l'étoffer dans l'une des premières pages de ladite préface : « Place qui tient la politique dans le Prologue. Et puis plus rien après. Ajouter de ci de là. Fortifier davantage les opinions légitimistes de M. Envremeu. » (*FMG*, XCV : p. 281) L'écrivain ressent alors la nécessité d'accorder une place beaucoup plus importante à l'histoire dans la trame romanesque. Nous ne pensons pas que Martin du Gard ait ressenti ce besoin de façon aussi impérieuse dans ses romans postérieurs. Dans ses œuvres de maturité, comme *Jean Barois* et *Les Thibault*, le récit se scinde généralement en deux parties, la première – quasiment dénuée d'allusions politiques – se focalisant davantage sur la vie privée des personnages, la

seconde étant plutôt dédiée aux tribulations politiques qui les animent. Dans *Une Vie de Saint*, ce schéma est typiquement inversé.

Sicard signale que l'une des principales sources de Martin du Gard pour la reconstruction des événements de la guerre franco-prussienne est la revue *L'Illustration*, dont les grands-parents possédaient la collection complète. Il note également que l'auteur recourt majoritairement au point de vue de l'arrière-ligne pour décrire les faits mentionnés dans ses œuvres. Pour les besoins de l'intrigue, ce dernier n'hésitera cependant pas à développer le point de vue partiel et borné d'un soldat – Lucien Hardel – qui transmue de façon éphémère la débâcle de Sedan en grande victoire (Sicard, 1976 : p. 342). Cette démarche est néanmoins cohérente : le traitement des événements de 1870 suit une logique plus narrative qu'historique. En effet, les historiens de cette période soulignent à l'unanimité l'importance des événements du 6 août, peut-être en raison du rôle de la désinformation dans la chaîne d'événements qui se sont produits cette journée : nous savons en effet que l'Empire subit deux défaites majeures à Spickeren, où Forbach massacre Frossard et à Worth-Froeschwiller, où l'armée de Mac-Mahon est anéantie. Or, à Paris, la rumeur enjolive et transforme en grande victoire patriotique quelques coups de feu réussis en marge du désastre national en cours. En réalité, la Bourse sera la seule bénéficiaire de cette journée en trompe-l'œil. Albert Ollivier la dépeint en ces termes :

Le 6 août, lorsqu'un bruit obscur, sorti de la caverne à mythes qu'est la Bourse, répandit que l'armée prussienne était défaite et nous laissait 25000 prisonniers, la nouvelle n'eut aucune peine à trouver créance. La dépêche ! chacun l'avait de ses yeux vue, et des rafales de Marseillaise se mirent à déferler sur les marches de la Bourse, puis les boulevards. Des chanteurs célèbres la hurlaient du haut d'un omnibus, ou bien debout sur leur voiture devant la foule en délire.

« Etrange hallucination », note Edmond de Goncourt dans son Journal. Mais non, hallucination normale, effet logique de cet état d'irréalité dans lequel vivaient les trois quarts des Français.

On comprend alors pourquoi la débâcle fut si rapide et d'un si grand effet psychologique. Le jour même où l'on voyait la France victorieuse, c'étaient les défaites de Froeschwiller, Forbach, l'Alsace perdue. Le coup était rude. Le lendemain la ville demeurait sans mouvement et sans bruit, comme un boxeur envoyé à terre qui cherche à reprendre ses esprits. (Ollivier, 1939 : p. 163–164)

Juste avant cette journée fatidique, Napoléon III essuie un revers militaire et doit se réfugier à Metz. Suite aux défaites qui se succèdent jusqu'au 6 août,

Émile Ollivier proclame l'état de siège à Paris ; une révolution menace d'éclater dans la capitale poussant Mac-Mahon à défendre Paris et à négliger l'attaque de Worth-Froeschwiller.

Comme nous pouvons le constater, il s'agit des événements les plus importants de la guerre, qui ont précipité la défaite définitive de la France. Martin du Gard les résume dans une conversation entre Sébastien d'Envremeu et son fils.

M. d'Envremeu. -Eh bien, les nouvelles ?

L'abbé. -De plus en plus mauvaises, père... L'état de siège proclamé à Paris !

M. d'Envremeu. -A Paris !

L'abbé. -Et là-bas tout va mal... Nous sommes envahis, Mac-Mahon est coupé, il recule...

M. d'Envremeu. -Et... Lui... Il est toujours à Metz ?

L'abbé. -Toujours. Lui et le Petit Prince... A Paris ils sont fous ; ils réclament la chute d'Ollivier, un comité de défense nationale...

M. d'Envremeu. -Mais la nouvelle d'hier soir ? Mac-Mahon victorieux ?

L'abbé. -Entièrement fausse. C'est elle qui, à Paris, a dû provoquer le désordre... On a apporté hier une dépêche à la Bourse. Victoire de Mac-Mahon. Prince royal prisonnier, pris quatorze canons. Il paraît que ça a été du délire... La Marseillaise... Les rues pavoisées en un clin d'œil... On court au Ministère : invention de toutes pièces ! Le Délire continuait toujours... Des bruits alarmants se sont répandus dans la soirée, mais Paris n'a connu toute la vérité que ce matin... Et quelle vérité ! Le territoire envahi... les trois généraux obligés de reculer devant l'invasion... Metz menacé... l'état de siège...

La Marseillaise... Les rues pavoisées en un clin d'œil... On court au Ministère : invention de toutes pièces ! Le Délire continuait toujours... Des bruits alarmants se sont répandus dans la soirée, mais Paris n'a connu toute la vérité que ce matin... Et quelle vérité ! Le territoire envahi... les trois généraux obligés de reculer devant l'invasion... Metz menacé... l'état de siège...

Après vingt ans de mauvaise politique, pense M. d'Envremeu, il fallait s'y attendre. Les gens s'engagent en masse, vont payer de leur peau toute cette mauvaise politique. (*FMG, XCV* : p. 281–282)

Le récit de l'écrivain est sensiblement fidèle à celui des historiens : ce dialogue résume très bien les événements et l'atmosphère parisienne de l'époque. En outre, la position des protagonistes est très claire, surtout en ce qui concerne M. d'Envremeu : « Et lui ? » est une allusion directe à Napoléon III. Il préfère taire son nom, ne pas trop parler de lui voire même l'ignorer complètement. Son ultime remarque synthétise ce qu'il pense de la politique impériale aux abois. L'issue de la guerre ne fait aucun doute pour M. d'Envremeu ; après une gestion aussi désastreuse du pays, inutile de s'attendre à des miracles.

Son fils, lui, redoute le chaos et son cortège de conséquences funestes. Il s'effraie de l'initiative selon lui insensée des Parisiens de créer un comité de défense nationale...

Ni l'un ni l'autre ne mentionnent Lucien Hardel lors de leur conversation. Il est pourtant bien présent dans l'esprit du vieux lorsqu'il anticipe le nombre

de victimes qui vont devoir perdre la vie pour défendre un Empire déjà fortement compromis et menacé dans ses fondements-mêmes. Il n'ignore rien du caractère impétueux de son gendre ni de son sens de l'honneur : il sait que ce dernier n'aura de cesse de s'engager dans l'armée de l'Empire à la moindre sollicitation. Ce qui, dans les faits, se traduit par son départ inexorable de la maisonnée familiale le 9 août.

Jusqu'à la bataille de Sedan qui coïncide avec la mort de Lucien, les personnages du roman vivent au rythme des nouvelles qui parviennent à Sées. Ces dernières déclenchent de multiples conversations lors desquelles ils s'efforcent d'interpréter la tournure prise par les événements. Devant Adrienne, chacun fait de son mieux pour dissimuler les défaites afin d'éviter qu'elle ne s'inquiète pour son mari. Les nouvelles les tiennent en haleine. Ils les suivent avec une attention scrupuleuse et renouvelée :

L'abbé d'Envreanu. -Les Prussiens occupent Châlons et semblent se diriger sur Réthel [...]. Mac-Mahon suit sa route vers le Nord pour essayer de rejoindre Bazaine.

[...] Le Docteur. -Le XIIe corps est en déroute... Mac-Mahon tué... [...] C'est probablement Wimpffen qui le remplace.

Le romancier choisit de présenter la bataille de Sedan – qui comme chacun le sait scelle le sort du Second Empire – sous un jour ironique. Il le fait à travers le soldat Lucien Hardel. Celui-ci vit dans l'illusion d'une grande victoire parce que là où il se trouvait on avait durement lutté et forcé l'ennemi à prendre la fuite. De façon quasi-métaphorique, Lucien exulte sur le moment mais suite aux blessures reçues pendant la bataille, la gangrène le gagne et il meurt (*ibid.* : p. 298).

Jusqu'à cet instant tragique, l'histoire se mêle à la diégèse, et entretient l'intérêt du lecteur. Mais après le décès de Lucien Hardel, Martin du Gard se borne à quelques allusions historiques comme si sa priorité était alors d'étoffer l'intrigue. Ses personnages se réfèrent sans apparemment trop s'y intéresser aux faits politiques du moment qui peinent désormais à captiver. Pour s'en convaincre, il n'est que de se référer à la conversation consécutive au baptême de Luc où le docteur Lorrain, Bernard, le grand-père et Xavier de Quinçois pérorent au sujet de la situation politique. Tout est analysé : la Commune, Thiers, l'Assemblée de Versailles (*FMG*, XCIII : p. 134–154). Sicard commente ce passage dans les termes suivants : « Un ramassis de lieux communs que Roger Martin du Gard se plaît à “mettre en bouche”, ce qui lui donne la conviction que ses personnages sont vivants » (Sicard, 1976 : p. 399). À partir de ce moment et à l'exception d'une allusion du narrateur concernant

la position de M. d'Envremeu vis-à-vis de la République⁴, les références politiques seront traitées comme autant de lieux communs placés dans la bouche des personnages à la manière des platitudes récurrentes des interlocuteurs désœuvrés qui se délectent à égrener les derniers résultats sportifs ou d'obs-cures anecdotes scabreuses, sans que cela ne revête aucun caractère vital pour autant. Quel que soit l'effet recherché par l'auteur, ces allusions se raréfient progressivement et disparaissent définitivement avec l'avènement de Luc.

Inébranlable, M. d'Envremeu se cramponne à ses idées, toute opinion divergente étant impitoyablement passée au crible de ses croyances étriquées. À deux reprises, Martin du Gard fait allusion au socialisme ou au communisme. Il convient de noter qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre les deux doctrines politiques jusqu'à leur scission, en 1920. Nous pouvons nous demander pour quelles raisons l'écrivain choisit de se référer exclusivement au mouvement socialiste en faisant notamment abstraction du mouvement républicain. Peut-être s'agit-il de répondre à une logique propre à la structure interne de ce roman supposant la mise en opposition d'éléments extrêmes et contraires. Si la République, en tant que régime politique, semble passablement étrangère à l'univers conceptuel de M. d'Envremeu, que dire alors de la doctrine communiste ? Cette dernière le plonge dans un abîme d'incompréhension.

M. d'Envremeu. -Mais, non, mon cher abbé, le communisme n'est pas un danger, pour la bonne raison qu'on ne retourne pas en arrière... Il faut ne pas vouloir se souvenir de l'histoire pour craindre que ces théories-là soient réalisables un jour donné !

[...]

Le docteur. -La grande erreur des utopistes...

M. d'Envremeu, l'interrompant. -La grande erreur des utopistes, c'est de croire que le communisme est quelque chose de nouveau. Ce n'est pas l'avenir, pas du tout ; c'est du passé ! Il a fait son temps à l'origine des sociétés, c'est fini !...

L'abbé Bazelin. -On a dit ça pour la République.

M. d'Envremeu. -Non, la France a beau être tombée bien bas, et aller de mal en pis, on ne parviendra tout de même pas à lui faire accepter, au XIX^e siècle le régime de l'Ancien Egypte ou du Pérou sous les Incas. (*FMG*, XCIV. : p. 35)

L'erreur d'appréciation est de taille. D'une part, M. d'Envremeu considère le communisme comme une utopie rudimentaire voire comme une aporie primitive défendue par une armée de partisans régressifs en mal d'action sociale.

⁴ « Les chantres entonnent vigoureusement le “Domine salvam fac Rempublicam”... Le grand-père de Luc quitte l'église comme protestation muette » (*FMG*, XCIV : p. 25).

M. d'Envremeu ignore tout du fonctionnement communautaire des sociétés primitives ou, plutôt, il se trompe délibérément car il n'existe aucune source de comparaison possible entre les deux modèles de société. En réduisant le communisme à un système primitif, il semble tout ignorer du progrès des civilisations et des modalités d'apparition de cette doctrine. Il se méprend également en considérant que cette doctrine est insignifiante et incapable d'influencer la destinée de la France. Pour lui, ce modèle de société constitue une hérésie pis encore que l'expérience républicaine qui, à ses yeux, a été l'une des grandes erreurs politico-historiques commises par les dirigeants de son pays.

La présence de l'Archevêque à une réunion tenue chez Bernard d'Envremeu servira de prétexte pour aborder le rôle de l'Église dans cette nouvelle page de l'histoire en marche.

Monseigneur. -L'abbé Constant... C'est un prêtre très intelligent, très bien doué... d'une énergie, d'une activité rares... Malheureusement un peu... illuminé... C'est un utopiste... Il a des idées politiques qui lui nuisent beaucoup... auprès d'un certain clergé tout au moins.

M. d'Envremeu. -Il ne défend pourtant pas la République, je pense ?

Monseigneur. -Il fait pis... Il défend le socialisme...

M. d'Envremeu (désorienté). -Un prêtre ? Le socialisme ?...

Le Docteur. -Oh Monseigneur... un socialisme très mitigé !

Monseigneur. -Evidemment... Mais enfin ce sont des théories nettement socialistes.

Le Docteur. -... passées au crible de l'Évangile.

Monseigneur (vivement). -Pardon ! dites qu'il cherche une interprétation socialiste de la doctrine évangélique, soit... Mais l'interprétation reste essentiellement personnelle. [...] Il écrit dans une revue La Démocratie catholique.

Monseigneur. -Mais sa revue a été très discutée à Rome... Je crois même que sans l'esprit actuel du Saint-Siège...

M. d'Envremeu. -L'esprit actuel...

Monseigneur. -Des tendances... très... libérales...

M. d'Envremeu. [...] Le Saint-Père aurait fait faire quelques avances à la République.

Monseigneur. [...] Quelquefois les desseins politiques... (FMG, XCIII : p. 149–150)

Évidemment, M. d'Envremeu est entouré de coreligionnaires politiques. Comme lui, ils se méprennent sur la doctrine socialiste et l'assimilent à une énième utopie sociale. Pour eux, l'abbé Constant est un utopiste parce qu'il

s'inscrit dans ce courant. L'Archevêque évoque d'emblée la vitalité des débats existant au sein du clergé français sur la question sociale au cours de la Troisième République.

La première idée de M. d'Envremeu se rapporte à la République. Un prêtre digne de ce nom ne peut pas défendre ce régime politique. Mais qu'il défende le socialisme est quelque chose d'encore bien plus inconcevable à tous points de vue. Le docteur précise le type de socialisme défendu par l'abbé Constant. Dans son zèle, l'Archevêque a quelque peu exagéré. Il s'agit d'un socialisme modéré. Si la conversation s'était poursuivie, peut-être nous serions-nous rendus compte que le socialisme de l'abbé Constant est un socialisme tout à fait diffus. Dans la dernière partie de la conversation, l'Archevêque explique que la politique d'alliance pratiquée par Léon XIII est un effort d'adaptation de l'Église aux temps nouveaux (Mayeur, 1973 : p. 197–200). Cette politique n'est pas bien perçue par les catholiques légitimistes et traditionnalistes qui n'admettent pas que l'Église puisse s'unir à une République qui les a démunis de leurs droits. Même si l'Archevêque essaie de justifier l'attitude du Saint Siège en l'attribuant à une manœuvre politique. M. d'Envremeu n'est pas disposé à l'accepter, tout comme il n'a pas accepté le *Te Deum* en faveur de la République à l'église de son village. Sa désaffection des offices religieux est en cela une manifestation hautement symbolique de son mécontentement.

Quelle est l'attitude de Martin du Gard concernant tout cela ? Il faut reconnaître que l'écrivain se montre objectif dans la présentation des idées politiques de ses personnages. Si nous devons choisir entre Lucien Hardel et M. d'Envremeu, nous éprouvons une certaine sympathie pour le second. Peut-être la figure de Sébastien d'Envremeu est-elle en droite filiation avec les personnages emblématiques de la droite militante que Martin du Gard nous décrit aussi bien dans *Jean Barois* que dans *Les Thibault*. Ces personnages ne sont pas dépeints avec fureur, avec rancœur, mais bien au contraire, avec une pointe d'admiration et de bienveillance de la part de l'écrivain. Admiration car ils collent à leurs idées ; ils les défendent et y croient sincèrement, quelles que soient leurs lacunes et leur propension à l'erreur. Lucien Hardel est trop impulsif, il a trop de tempérament pour bénéficier des sympathies du lecteur. D'ailleurs, son adhésion au Second Empire le discrédite en partie.

L'allusion aux thèses socialistes fait état de certaines préoccupations de l'écrivain. Préoccupations qu'il tente de faire partager à ses lecteurs. Même transmises à travers M. d'Envremeu et l'Archevêque qui agissent comme autant de prismes déformants, ces dernières ne sont pour nous ni ridicules ni dérisoires. La référence à la figure de l'abbé Constant, partiellement évoquée dans la conversation, présente un réel intérêt d'ordre historique et idéologique et exerce sur le lecteur une curiosité qui demeure d'actualité.

Telle est donc la vision de l'histoire que Roger Martin du Gard nous présente dans ce roman inédit. Il ne se départit pas de son habituel parti pris de tolérance et d'objectivité, tout en demeurant fidèle à ses idées progressistes et novatrices.

Bibliographie

Fonds Martin du Gard : Une Vie de Saint, vol. XCII–XCV, Bibliothèque nationale, Paris.

MAYEUR Jean-Marie, *Les débuts de la III^e République*, Paris, Seuil, 1973.

OLLIVIER Albert, *La Commune*, Paris, Gallimard, 1939.

SICARD Claude, *Roger Martin du Gard. Les années d'apprentissage littéraire (1881–1910)*, Lille / Paris, Université de Lille–Honoré Champion, 1976.

Àngels SANTA

Université de Lleida

Courriel : asanta@filcef.udl.cat

ANNE-SIMONE DUFIEF

Les Espaces de clôture dans *La Fille Elisa*

La Fille Elisa raconte l'histoire d'une prostituée qui tue un soldat – un client devenu ami de cœur –, est condamnée à mort et voit sa peine commuée en une détention à perpétuité. Elle est emprisonnée à la prison de Noirlieu, où s'applique le système d'Auburn – travail et silence absolu obligatoire. Ce régime la rend progressivement folle et elle meurt aphasique et gâteuse.

Le romancier ne présente pas cette monographie comme un roman ordinaire mais comme une étude et un témoignage, qui trouve son emploi dans un combat qu'il souhaite engager contre le système pénitentiaire mis en place en France sur le modèle de celui d'Auburn. Il rappelle qu'il a visité une prison soumise à ce dispositif et inscrit le roman dans une tradition d'écrits engagés, initiée par Voltaire dénonçant la torture.

Parue en 1877, quelques semaines après *L'Assommoir* de Zola, l'œuvre a suscité de vives critiques : considérée comme obscène, pornographique, elle scandalisait comme la production naturaliste où elle fut d'emblée classée¹. Elle peint les marges de la société – la prostitution et l'univers carcéral – deux réalités sociales rejetées aux barrières des villes au XIX^e siècle.

Ce roman signé du seul Edmond – Jules de Goncourt est mort en 1870 – mais « préparé » par les deux frères prend place dans une production romanesque qui privilégie les monographies féminines. Comme *Germinie Lacerteux*, le texte met en scène une héroïne hystérique, comme Charles Demailly ou Madame Gervaisais, le roman aborde les thèmes du gâtisme, de l'aphasie et du silence.

Dans sa préface à *La Fille Elisa*, Edmond de Goncourt cite quelques lignes de la préface de *Germinie Lacerteux* où son frère et lui revendiquaient pour le roman le droit d'être « [...] la grande forme sérieuse passionnée vivante

¹ Dans son *Journal* en date du 16 avril 1877, Goncourt se réjouit d'avoir été invité à un dîner organisé au restaurant Trapp : « par la jeunesse des lettres, réaliste, naturaliste [qui] nous a sacrés, Flaubert, Zola et moi, sacrés officiellement les trois maîtres de l'heure présente, dans un dîner des plus cordiaux et des plus gais. »

de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, [de devenir] par l'analyse et la recherche psychologique l'Histoire morale contemporaine, de [s'être] imposé les études et les devoirs de la science. »² Pourtant, *La Fille Elisa* ne peut se lire comme un roman documentaire sur la prostitution ou l'univers carcéral même si l'écrivain utilise une documentation livresque et biographique de première main, puisque les deux frères avaient visité la prison de Clermont en octobre 1862. Les intrusions d'un auteur omniscient qui déclare « Mais il m'a été impossible de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien » (p. 97), qui devient lui-même un personnage dans la fiction au dernier chapitre, n'altèrent pas le caractère essentiellement fictionnel de l'histoire racontée.

Cet intéressant roman a bénéficié d'une belle étude de Robert Ricatte qui en reconstitue la genèse et d'éditions critiques récentes parmi lesquelles il faut distinguer celle de David Baguley, qui examine dans sa riche introduction bien des facettes du texte.

Mon propos sera de montrer que *La Fille Elisa* peut s'appréhender à travers les représentations de l'espace. Elisa, pensionnaire de maisons closes, terminera sa vie dans une prison ; enfermée dans la marginalité, elle passe d'une clôture à une autre. Les espaces clos organisent le roman selon une géographie dont on peut tenter d'établir la carte. Le roman tout entier envisagé sous cet angle ressortit à l'esthétique de la fable – de l'exemplum – au moins autant qu'à celui de l'étude documentaire. Il convient donc d'interroger un roman par bien des aspects atypique dans l'ensemble que constituent les romans naturalistes qui explorent ces « mondes à part » pour reprendre la terminologie zolienne.

Une double fragmentation

Monographie féminine, le roman présente le portrait d'une femme dont la liberté est constamment niée ; le personnage est entravé par toutes sortes de fatalités – celles de la physiologie et de l'éducation.

L'architecture de *La Fille Elisa* semble affectée par la fragmentation qui délimite des espaces et fixe des bornes. Après l'incipit – qui plonge le lecteur dans une salle de cour d'assises – commence une longue analepse. Le récit reprend un cours chronologique au livre I mais il faut cependant en extraire les chapitres XLIV à XLIX, qui racontent les amours d'Elisa et de Tanchon, pour les réinsérer à leur place. À la fin du roman, les rêveries hallucinées qui

² Extrait de la préface de *Germinie Lacerteux*, inséré dans celle de *La Fille Elisa* (Goncourt, 2010 : p. 97). Dans la suite de cet article, les références indiquant entre parenthèses le numéro de la page renvoient à cette édition.

ramènent Elisa à sa petite enfance – aux chapitres LXIII et LXIV – se situent dans un passé antérieur impossible à dater. Cette composition chaotique semble relativiser l'importance de la ligne chronologique comme si l'ancrage temporel n'était pas primordial. L'action ne s'organise peut-être pas selon une chaîne de causalités même si celles-ci sont bien présentes – l'éducation de la petite fille, ses deux typhoïdes, son caractère difficile qui la rendent « bernoque ». Mais le lecteur peine à croire à leur valeur déterminante. Cela tient à une certaine vacuité du personnage : un mystère construit par du vide, une certaine absence, déjà un silence. On n'entend quasiment jamais la voix d'Elisa dans un roman où les dialogues sont très peu nombreux ; un commentateur note avec justesse que lorsque Goncourt insiste sur l'inhumanité du système d'Auburn appliqué aux femmes notoirement bavardes, le lecteur se dit que ce n'est pas le cas d'Elisa. L'héroïne est laconique quand elle explique à la Lorraine les raisons pour lesquelles elle souhaite entrer dans la maison close de Bourlemont ; ses phrases hachées n'explicitent guère un choix étrange et peu cohérent avec le portrait au chapitre précédent d'une jeune révoltée courant les bals de barrière. L'explication du meurtre – une hystérie misandrine qui suscite une réaction violente en face de ce qui est subitement vécu comme un viol – ne convainc guère ; l'acte semble bizarre, mais surtout improbable car il n'a pas été préparé.

Si nous connaissons mal l'héroïne c'est aussi parce que le narrateur ne prend pas la peine de proposer des analyses psychologiques individualisées : très souvent il généralise et expose une physiologie ou une sociologie du type de la prostituée de maison close – conforme à ce qu'enseigne la littérature spécialisée de l'époque – mais qui ne « colle » pas toujours à la personnalité d'Elisa. Le lecteur se sent bien souvent en porte à faux quand il confronte le discours qui réfère à un type et les choix et les actes de cette héroïne particulière. Cette maladresse dans la création du personnage entraîne à envisager une autre clef herméneutique.

On a expliqué l'évolution de madame Gervaisais par l'influence d'une ville – Rome – sur une femme. Dans *Madame Gervaisais* comme dans *La Fille Elisa* l'espace joue un rôle majeur. Alors que le bildungsroman invite à suivre le parcours formateur d'un héros dans un espace ouvert, le roman de Goncourt fait passer d'un lieu à l'autre selon une juxtaposition que les chapitres brefs figurent dans l'espace textuel. Goncourt utilise d'ailleurs dans le corps du texte un procédé singulier : des lignes de points qui matérialisent les ruptures, les ellipses du récit, leur donnant ainsi une figuration spatiale.

La condition de l'héroïne, pensionnaire de maisons closes, puis prisonnière, lui interdit toute libre circulation dans l'espace de la ville ou du pays. La dialectique du dedans et du dehors semble grippée ; l'extérieur n'est pas synonyme de liberté, affecté qu'il est par le cloisonnement. Les déplacements d'Elisa éclairent sa destinée et parfois la préfigurent. Éprise d'un commis-

voyageur, elle quitte Bourlemont et parcourt la France pour précéder son amant dans chaque ville mais chaque fois elle s'y enferme dans une maison close. Ce retour du même explique l'absence de caractérisation singularisante des villes que nomme le narrateur :

À partir de ce jour commença pour Elisa une vie voyageuse et ambulante, une existence nomade promenée de province en province, par l'itinéraire du commis-voyageur, une succession de courts embauchages dans des maisons de prostitution du Nord, du Midi, de l'Ouest, de l'Est de la France. Un mois Besançon l'avait, un mois Nantes, un mois Lille, un mois Toulouse, un mois Marseille. (p. 137)

De retour à Paris, Elisa est atteinte de nomadisme (une pathologie que Goncourt présente comme typique des mœurs des prostituées, information qu'il emprunte à Parent Duchatelet, p. 144). Les changements de maison sont un leurre car chaque bordel est identique au précédent. La liste des « rues chaudes » de la capitale et des maisons où *travaille* Elisa fonctionne comme un effet de réel :

En ce besoin inquiet de changement, en cet incessant dégoût du lieu habité de gens pratiqués, en cette perpétuelle et lunatique envie de nouveaux visages, de nouvelles compagnes, de nouveaux milieux, Elisa obéissait à cette loi qui pousse d'un domicile à un domicile, d'un gîte à un gîte, d'un antre à un antre d'un lupanar à un lupanar, la prostituée toujours en quête d'un mieux qu'elle ne trouve pas plus que l'apaisement de cette mobilité, ne permettant à son existence circulante que de stationner le temps de s'asseoir sous le même toit. (p. 144)

Les déplacements de la prostituée ne sont jamais libres ; ils sont bornés dans un espace balisé et effectués sous la contrainte. Le *quart* que bat la prostituée sur le trottoir de l'avenue de Suffren est une déambulation sans issue, un va-et-vient *réglementaire* :

Cinquante pas, vingt-cinq pas en deçà, vingt-cinq pas au-delà de l'entrée de l'allée : c'était la promenade *réglementaire* d'Elisa, promenade limitée entre la maison portant le numéro 17 et un terrain vague. (p. 141)

Lui répond en miroir dans la deuxième partie du roman la terrifiante ronde des prisonnières imposée par le règlement de la prison :

Chaque jour dans le préau aux hauts murs, et sans arbres et sans herbes, sur la largeur d'un étroit sentier formé de deux briques posées l'une contre l'autre,

dessinant un carré rouge au centre du pavage gris de la cour – un pavage de fosse à bêtes féroces – les détenues espacées par un mètre de distance, doivent se promener l'une à la file de l'autre, les mains au dos, le regard à terre. (p. 183)

[...]

Un moment, au milieu de ces allants immobiles, de ce processionnement automatique, de cette marche dormante, de cette promenade silencieuse au claquement régulier et mécanique de tous les sabots tombant dans les pas creusés par les sabots du passé, un moment, il sembla à la misérable fille être prise dans l'engrenage d'une ronde d'êtres ayant cessé de vivre, condamnés à tourner éternellement sur ce champ de briques. (p. 184)

Les effets de symétrie sont soulignés par la dépersonnalisation de la femme : à l'uniforme de la prisonnière répond l'unique paletot que se transmettent dans un jeu de relais les pensionnaires de la maison. La vitrine du coiffeur décorée de bustes qualifiés de « poupées macabres » appelle les images de la scène initiale, hantée par l'évocation de la tête coupée de la condamnée à mort.

La marche n'est pas prise de possession de l'espace mais elle rend plus sensibles ses limites. Les deux exemples cités le démontrent avec éclat mais on peut être attentif à cette entrave au déploiement dans l'espace dans tout le texte, par exemple, lorsque le narrateur décrit les rondes des dimanches dans le verger de Bourlemont où le « rond » de danse est borné par les « arbres antiques aux formes à la fois ridicules et fantastiques [...] », et surtout par les ruines d'un labyrinthe (p. 126).

L'espace structure le roman et rivalise dans l'organisation d'ensemble avec la chaîne temporelle des causalités mais il apparaît comme un espace impossible à parcourir. La fatalité du personnage est de ne pouvoir librement circuler dans l'espace, faute de direction qui mène quelque part, elle est condamnée à la déambulation, répétition.

Le Dedans et le dehors

Le roman d'Edmond de Goncourt privilégie les espaces clos, extérieurs ou véritables « intérieurs » dont les descriptions – circonscrites dans de courts chapitres – ont pour point commun de mettre en évidence l'isolement, la fermeture. Cette tonalité dysphorique touche même le lieu le plus positif du roman : la maison de Bourlemont se situe « au loin dans un espace vague » et elle est l'unique maison « bâtie dans cet endroit » :

Elisa se tenait devant la maison à la lanterne rouge, qui s'affaissait ainsi que la ruine croulante d'un vieux bastion, et dont la porte, fermée et verrouillée, laissait filtrer par l'ouverture d'un judas, une lueur pâle sur la blancheur glacée du chemin. (p. 115)

Au chapitre IX, le narrateur en donne une description fantastique et pittoresque. La maison est un ancien grenier à sel, constamment entourée au printemps et en été par des oiseaux qui viennent picorer les murs et laissent entendre « [...] un perpétuel froufrou de plumes battantes contre les parois, un incessant petit martelage de tous les jeunes becs picorant à coups pressés, l'humidité et la larme du mur. » (p. 120)

Les espaces extérieurs sont systématiquement définis par une clôture qui affecte les banlieues comme les lieux de plein air. La maison de l'avenue du Suffren est enserrée dans le quadrillage du quartier de l'école militaire dans une rue que prolonge « une interminable palissade enfermant, dans les terrains non bâtis jusqu'à la Seine, des pierres de taille et des pavés, une palissade toute noire d'affiches : "À la redingote grise". » (p. 149) La grille de la prison est au bout d'une « ruelle resserrée entre des clôtures de jardinets, aux grands rosiers échevelés, dont l'un la faisait tressaillir en lui égratignant le cou » (p. 178). Le verger de Bourlemont est clos, l'île Saint-Germain, cadre des dimanches de sortie des filles³, est entourée d'eau, l'ancien cimetière de Boulogne est fermé par une grille.

Les espaces intérieurs – descriptions où l'écrivain rivalise avec les peintres – sont aussi construits autour de limites. La maison close présente des espaces emboîtés : le salon, la salle où les filles attendent, le « poulailler », espace sordide où « madame » parque son personnel pour ne pas user le velours des sièges du salon. La prison se subdivise en espaces fonctionnels où la clôture se démultiplie pour ainsi dire : ainsi le vestibule est-il divisé en deux par « une barrière en gros pieux équarris, comme elle se rappelait en avoir vu une, autour des éléphants, un jour qu'elle était allée au Jardin des Plantes » (p. 179). La salle de travail, le réfectoire, le dortoir, le Prétoire sont eux aussi organisés de part et d'autre de rangées de piliers, de barreaux. Le parloir dans son architecture intérieure exhibe l'inhumanité de la clôture qui animalise les détenues :

Le parloir d'une maison centrale se compose de trois cages ou plutôt de trois garde-manger grillagés de fer et soudés l'un à l'autre. [...] des regards séparés par la largeur d'un couloir et brisés par un double treillis de fer. (p. 202)

³ Le plein air est ambivalent : le verger de Bourlemont rend fugacement aux filles leur innocence mais l'île Saint-Germain accentue l'animalité des prostituées.

Dans la description qui ouvre le roman, la salle des Assises est partagée en espaces hiérarchisés : les galeries du public, les tribunes, le prétoire, la séparation vivante que constitue la rangée des « municipaux », le box de l'accusée, la petite porte. Elle offre un spectacle théâtral angoissant où se jouent la vie et la mort et qui débouche sur la « mise en scène épouvantable d'une exécution capitale » (p. 100). Dans le prétoire de la justice, la salle où l'on juge les délits des prisonnières calque l'espace théâtral des Assises : l'*estrade* où les juges sont assis est séparée par une *barrière* de la *barre* derrière laquelle l'accusée se tient debout.

La clôture de ces espaces intérieurs est en quelque sorte soulignée par les effets de lumière et/ou de clair-obscur. Dès l'incipit, le lecteur est plongé dans « [...] le jour tombant le crépuscule jaune de la fin d'une journée de décembre, [...] les ténèbres redoutables de la salle des Assises [...] » (p. 99) que ne percera que faiblement le « rougeoiement » des lampes allumées. Cette lumière insuffisante baigne tout le roman : c'est la lanterne rouge « engagée » qui éclaire faiblement la maison de Bourlemont, c'est celle du poulailler de la maison parisienne, une petite pièce « éclairée par le demi-jour des persiennes closes » (p. 139) où le « jour sali » « filtre entre les lamelles des persiennes » (*ibid.*). La tombée du jour, la nuit sont l'univers des prostituées qui racolent à la « lueur des lanternes » (p. 142) ou dans le « flamboiement du gaz ». Le salon de la maison de la rue de Suffren est un boyau étroit violemment éclairé par des lustres qui se reflètent dans des miroirs ; le narrateur décrit un espace fantasmatique – véritable pandémonium – où dans une lumière crue, un « flamboiement d'incendie » le chaland aperçoit :

Au fond, tout au fond de la salle resserrée et profonde ayant l'infini de ces corridors de lumière d'un grossier palais de féerie, confondues, mêlées épaulées les unes aux autres, les femmes [étaient] ramassées autour d'une table, dans une espèce d'amoncellement pyramidant et croulant. (p. 148)

Le motif de la nuit est étroitement lié à celui du silence – établissant le lien entre les deux thèmes majeurs de l'œuvre : l'enfermement dans l'espace et dans le mutisme. La prison se situe symboliquement dans le village imaginaire de Noirliu, dont le modèle réel est Clermont. À un des rares moments où le récit donne accès à la conscience du personnage, Elisa exprime sa nostalgie de communication avec autrui, espérant une lettre « pour qu'il tombât une filtrée de jour dans les ténèbres de son être » (p. 190).

Le roman présente donc un effacement de l'opposition entre le dehors et le dedans réunissant tous les espaces dans la clôture. Comme dans le modèle de la *Divine Comédie*, ils sont hiérarchisés en fonction de leur nocivité. Leur succession construit un parcours signifiant qui conduit Elisa d'un lieu

supportable – la maison de Bourlemont – à la réclusion terrible de Noirliu. Mais les deux parties de l'œuvre ménagent des correspondances entre ces espaces : le *poulailler* de la maison close est un espace saturé encombré par des armoires à robes qui annonce le magasin de la prison encombré par les paniers à vêtements.

Une rétrolecture permet de comprendre que l'espace du tribunal faisait attendre une mort, que le roman réalise par la claustration, châtement pire que la décapitation dans sa prétendue humanité. Il y a beaucoup d'ironie dans le motif de la grâce accordée à Elisa. Elle devient marraine d'une cloche. Or cette cloche destinée à porter le son haut et loin, apporte à sa marraine le châtement du silence éternel.

Espace tragique

Les premières pages nous plongent in medias res dans une salle d'Assises : espace clos, théâtral et tragique. La mort y est donnée en spectacle : le public « rejoue » le meurtre du soldat en tentant de faire entrer le couteau dans les trous du linge raidi par le sang posé sur la table des pièces à conviction. Le narrateur insiste sur les regards cruels qui scrutent la défaillance de l'accusée écoutant la lecture du verdict. La scène se termine sur la lecture de l'article du code « Tout condamné à mort aura la tête tranchée » et Elisa dans un geste spectaculaire porte à son cou des mains qui « retiendraient sur des épaules une tête vacillante » (p. 103). Le spectacle tragique se déroule dans un lieu clos mais sous l'œil d'un public voyeur et sadique.

Le lien entre la clôture et le regard donne leur véritable dimension tragique aux espaces de *La Fille Elisa*, c'est une donnée initiale que redouble le second incipit (le premier chapitre du Livre I). Elisa passe sa petite enfance dans « le cabinet noir attenant à la chambre au speculum » (p. 107) : se trouvent ainsi liés le thème de l'espace clos, noir, et celui de la cavité utérine explorée par un instrument de chirurgie qui rend possible l'intrusion du regard. Le cadre de la maison d'accouchement spatialise une sexualité mortifère, une malédiction physiologique. Ce lieu clos est celui de la souffrance, de la mort – d'autant que la sage-femme est davantage une avorteuse qu'une accoucheuse : quand elle rend visite à la prisonnière, elle est dépeinte comme une « sibylle » (p. 203). La genèse est à cet égard explicite comme l'indique cette note du carnet préparatoire : « Chambre de sage-femme. Tragique, tous les drames et les secrets de la faute, le souffrir de la femme : [...] » (p. 107, note 12). Le cabinet est un espace du secret, de la faute, il est déjà le lieu d'enfermement de coupables qui expient. La grossesse, sanction du crime, est punie de mort : le texte évoque la pâleur des avortées ou « les oreillers retournés par les doigts crispés de l'Éclampsie »

(p. 112). La seule naissance évoquée⁴ est associée à la misère : « un tas de sciure de bois, avec autour – comme qui dirait le fond d’une bière – quatre planches pour la pudeur et que les enfants ne voient pas... » (p. 108). La scène du viol – qui est aussi meurtre – se déroule dans un cimetière clos de grilles et plus précisément dans une fosse qui sert de lit aux amants.

C’est dans le cabinet noir, mitoyen de la chambre au speculum, où la sexualité est liée à la culpabilité, qu’Elisa entend, à défaut de voir, « les murmures » ou les « aveux cyniques ». Son initiation lui interdit toute illusion sur l’amour.

Le motif du regard – celui du voyeur, celui du juge – accompagne toutes les descriptions des espaces clos. Dans l’espace de la maison, la prostituée est à la fois cachée et exhibée devant des regards ambivalents : ceux du jugement social ou de la concupiscence. On retrouve les motifs des volets à lamelles qui obturent les fenêtres ou des judas percés dans les portes. Le racolage – caché par la nuit – a néanmoins pour but de se faire voir.

Quand Elisa devient criminelle, l’espace clos devient tragique. La condamnée est à la fois empêchée de voir et exposée aux regards par une clôture qui ne la protège pas mais la désigne aux yeux de la foule. Dans le wagon pénitentiaire sans fenêtre qui l’emmène à Noirlieu, Elisa éprouve une « curiosité de voir » et à travers une mince fissure dans le bois elle aperçoit un couple accompagné d’enfants marchant sur un petit chemin de campagne – dernière vision de la vie, du bonheur et d’un espace de liberté.

En prison être surveillée et être punie vont de pair ; dans la salle de travail, la sœur surveille les détenues sous une pancarte qui porte l’inscription « Dieu te voit ». Ce motif de l’œil omniscient, attaché au châtiment de Caïn dans le poème de Victor Hugo, « L’œil était dans la tombe et regardait Caïn », contribue à renforcer le tragique de la clôture.

La thématique de la lumière et de l’obscurité organise aussi l’espace. En quittant le wagon, les yeux d’Elisa « déshabitués de la lumière [...] eurent un moment un éblouissement de l’aveuglant soleil » (p. 177). L’enfermement est redoublé par l’obscurité : Clermont devient Noirlieu. Lors de l’unique possibilité de voir la lumière du jour, les prisonnières n’ont pas le droit de lever le regard. Il leur est enjoint de marcher « le regard à terre ». Lorsqu’Elisa enfreint l’interdit, ce qu’elle voit la terrifie :

[...] sa vue se soulevant de terre et montant au bleu du ciel, aperçut avec des yeux subitement ouverts à la réalité, le dos de ses compagnes...

Elle eut peur, et ses mains instinctivement se mirent à tâter sur elle la vie de son corps. [...] il sembla à la misérable fille être prise dans l’engrenage d’une

⁴ Le motif de la naissance heureuse qui rend la sage-femme glorieuse n’est pas éliminé mais il est rejeté aux marges du récit (voir p. 112).

ronde d'êtres ayant cessé de vivre, condamnés à tourner éternellement sur ce champs de briques. (p. 184)

Associer les motifs du regard et de l'enfermement, de l'ombre et de la lumière renvoie le lecteur à un imaginaire janséniste. Comme dans *Phèdre*, le soleil apparaît tragique : son apparition est liée au meurtre qu'il semble provoquer ; dans le cimetière de Boulogne « Il faisait un coup de soleil brûlant » (p. 200). Le transfèrement de la prisonnière la confronte à « un aveuglant soleil d'hiver » (p. 177).

L'enfermement qui appelle le sentiment d'être « enterrée toute vive » (p. 190) évoque dans la culture occidentale le lieu profond d'où le prophète Jérémie – dans le psaume 130 « De Profundis » – crie vers le Seigneur. Elisa crie mais ce n'est pas un appel mais une sorte de réflexe « Comme si chez elle la poche aux paroles crevait [...] » (p. 202) ; la séquence sinistre expose un état de désespérance. Elisa éprouve la souffrance d'être oubliée des siens, des vivants, de Dieu même, d'« être si entièrement abandonnée du bon Dieu » (p. 201). L'absence de miséricorde est mise en évidence dans la scène du jugement dans l'enceinte de la prison ; la description de la salle du Prétoire de la Justice traduit l'atmosphère picturale d'un Philippe de Champaigne dans ses tableaux de Port-Royal :

Derrière les juges, les rideaux en calicot blanc, complètement fermés, de trois grandes fenêtres, faisaient ténébreuse la salle, rendaient sévères les figures de ces femmes et de ces hommes assis à contre-jour. Les murs étaient tout nus, sans un tableau, sans une sculpture, sans un symbole de miséricorde qui fit espérer la coupable. (p. 214)

À Noirliu, il n'y a pas de transcendance qui libère – même symboliquement – les prisonnières. Les détenues semblent victimes d'une prédestination tragique : ni la sœur supérieure, ni l'aumônier n'espèrent de conversion. Pour Elisa, cette fatalité se lit dès la clôture initiale : pour elle, il n'y a jamais eu d'espace de liberté ni de refuge dans le passé. L'héroïne est engluée dans le présent et les espaces de rêverie ne s'ouvrent que lorsqu'elle est devenue gâteuse et incapable d'y trouver un adoucissement.

La clôture de l'espace est bien un thème mineur corollaire du thème majeur du silence qui constitue l'autre modalité d'enfermement. Alors que le cachot romantique est souvent un lieu poétique où le repli sur soi amène à un supplément d'âme, les espaces de *La Fille Elisa* sont ceux du resserrement qui étrangle l'individu, le dépouille de lui-même.

Le romancier revendique son engagement contre un système pénitentiaire dont il montre que loin d'être humain, il dispense une torture sèche. Cependant, les visiteurs de Clermont ont obéi à une curiosité voyeuriste et le roman porte trace de cette origine. Les espaces clos n'appartiennent ni au documentaire, ni au drame mais à la tragédie car ils sont l'arène où l'héroïne est sans cesse exposée au regard. Le roman échappe au temps – ce que la construction spatiale démontre – et devient ainsi une fable cathartique. D'ailleurs, la préface revendique de « parler au cœur et à l'émotion » situant *La Fille Elisa* dans l'espace tragique qui suscite Terreur et Pitié.

Bibliographie

GONCOURT Edmond de, *La Fille Elisa*, édition de David Baguley, Paris, Champion, 2010.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1887–1896, t. 3, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.

Anne-Simone DUFIEF
Université d'Angers
Courriel : simone.dufief@univ-angers.fr

PIERRE GLAUDES

L'« AMI DES BÊTES »

L'animal dans l'œuvre de Léon Bloy

Les animaux occupent une place de choix dans l'œuvre de Léon Bloy. Le pamphlétaire catholique qui publie en 1887 son premier roman, *Le Désespéré*, y déploie un ample bestiaire : les hommes sans Dieu sont des « chiens hargneux »¹ ou des cochons subjugués par la Circé du matérialisme², leur frénésie de jouissance leur donne « des yeux de vache ahurie »³, les maîtres à penser d'un tel troupeau sont tantôt des « têtards » qui vibronnent dans la boue de leur mare, tantôt des vipères devenues renards au prix d'une monstrueuse métamorphose. L'animalisation est un procédé de la satire auquel Bloy, qui apprécie ses potentialités grotesques, recourt volontiers. Il le combine à l'allégorie pour figurer la passion jalouse qui dévore son héros jusqu'au désespoir : à la manière d'un Breughel ou d'un Bosch, il représente

¹ Bloy, 2010 : p. 285.

² Lors de la publication du quatrième volume de son journal, intitulé *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*, Bloy placera en tête du volume une photographie le représentant devant un troupeau de ces bêtes et il placera en tête de son œuvre cette adresse reprise de l'épilogue de son pamphlet *Léon Bloy devant les Cochons* : « Je demande pardon aux pauvres cochons – à ceux-là qui marchent sur quatre pieds, qui sont innocents, qui sont beaux, qui sont bienfaisants, qui sont chez les charcutiers et que déshonore avec injustice le langage humain. Je demande pardon à ces humbles frères de les avoir – par indigence d'imagination ou pénurie de vocables – assimilés irrévérencieusement à une catégorie d'animaux puants dont la plus savante industrie des viandes serait inhabile à utiliser le moindre morceau. Pauvres chers cochons ! de qui les boudins et l'honnête lard furent l'aliment de ma jeunesse, dont la tête me parut, à dix-huit ans, le plus désirable des fromages, et qui me consolâtes si souvent par la succulence de vos pieds grillés dans la chapelure. Ô cochons ! si aimables quand on vous fume ; pélicans de l'adolescence littéraire ; vous que les poètes ont le devoir de chanter sous les lauriers dont ils vous dépouillent ; Je vous prie de me pardonner. » Bloy, 1999 : p. 336

³ Bloy, 2010 : p. 316.

cette passion sous la forme suggestive d'« un carnassier plein d'insomnie, tacheté d'yeux, avec une paire de télescopes sur son arrière-train »⁴...

Mais ce n'est pas seulement son inspiration satirique que Bloy puise dans le monde animal : son œuvre développe aussi, en plusieurs occasions, une réflexion théologique sur la place des bêtes dans l'univers⁵. Dans la première partie de *La Femme pauvre*⁶, on trouve en particulier une ample méditation sur ce sujet que Bloy abordera à nouveau dans le premier volume de son journal, *Le Mendiant ingrat*, le 3 décembre 1894, date à laquelle il consigne une magnifique lettre adressée à son ami Henry de Groux. Le point de départ de la réflexion est la question : « Pourquoi les animaux souffrent-ils ? »⁷, – question qui, en réalité, revient à se demander, pour un chrétien comme Marchenoir, le héros du roman, qui est aussi le double fictif de Bloy : pourquoi Dieu tolère-t-il « cette injustice exercée sur de pauvres êtres qui n'ont pas mérité, comme nous, leur châtement »⁸ ?

Cette question, qui met en cause la justice divine, engage Bloy sur la voie d'une théodicée. Il échafaude celle-ci à gros traits en se souvenant de Joseph de Maistre auquel il emprunte l'idée de réversibilité⁹ : les bêtes, sur lesquelles Dieu, selon la Genèse¹⁰, a établi la domination de l'homme, sont étroitement liées à son destin ; celui-ci les ayant entraînées dans sa déchéance par suite du péché originel, elles participent depuis ce temps à sa rédemption ; elles ne souffrent pas seulement à cause de lui et par lui, mais aussi *pour lui* dans « l'universelle répartition des solidarités de la Chute »¹¹.

Si l'on suit cette étonnante exégèse, les animaux, par leurs souffrances, participent à l'œuvre de salut : la « patience éternelle » de ces créatures innocentes, qui ne sauraient souffrir pour leurs propres fautes puisqu'elles n'ont pas désobéi à Dieu, a été calculée par « une infaillible Sagesse en vue de contrepeser, dans les plus secrètes balances du Seigneur, l'inquiétude barbare de l'humanité »¹². Les animaux sont en cela proches du Christ : voués à l'immolation, ces êtres inférieurs, qui ont la douleur en partage, rachètent ainsi, comme le Fils de Dieu, les fautes des hommes qui sont leurs bourreaux.

⁴ *Ibid.* : p. 153.

⁵ Voir le commentaire de ces textes dans Fontenay, 1998 : p. 257–263.

⁶ Chap. XII XIV et XV.

⁷ *La Femme pauvre*, in : Bloy, 1972 : p. 75.

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir Maistre, 2007 : p. 708 *sq.*

¹⁰ Gn 1, 26.

¹¹ *La Femme pauvre*, in : Bloy, 1972 : p. 76.

¹² *Ibid.* : p. 77.

Bloy, qui ne s'arrête pas à l'audace de cette analogie, greffe de surcroît sur ces considérations ses obsessions eschatologiques. Selon lui, l'homme, malgré la Passion, n'est sauvé qu'« en espérance »¹³ : le Sacrifice n'est pas consommé, Jésus, « toujours cloué à sa Croix », continue, depuis des siècles, de « souffrir avec ceux qui souffrent », dans l'attente du Troisième Règne, celui de l'Esprit-Saint, « par lequel tout doit être “restitué” »¹⁴. Les animaux, comme les humbles et les opprimés parmi les hommes, participent à l'œuvre rédemptrice qui se prolonge à travers les âges : « le boucher ou le charcutier immondes qui, non contents de massacrer de pauvres êtres, les défigurent ignoblement, ridiculement, après leur mort, continuent, – en une manière, – dans les plus insondables ténèbres, l'immolation du Sauveur »¹⁵. Aujourd'hui battus, chargés de fardeaux, tués pour satisfaire nos besoins ou nos caprices, les animaux seront donc « à la fin consolés, quand viendra l'heure des rétributions infaillibles »¹⁶.

De tels propos ne laissent pas d'être ambigus. Ils s'inscrivent en effet dans une tradition chrétienne qui voit dans la souffrance animale l'une des formes du mal terrestre, acceptée par Dieu, en vertu d'une logique sacrificielle ; selon la même tradition, Bloy occulte en outre la simple présence des bêtes parmi les êtres vivants, en faisant d'elles les signes d'un alphabet symbolique dans lequel s'écrit l'histoire du Salut à travers la Création. Mais sa réflexion, dans ses inflexions mystiques, va bien au-delà. Car Bloy ne se résigne pas au mal qu'on fait aux animaux. C'est ce que suggère en particulier l'anecdote en forme d'apologue racontée aux chapitres XIV et XV de *La Femme pauvre*. Marchenoir y relate sa rencontre avec un inconnu « ami des bêtes » au sanctuaire de La Salette, dans les montagnes de l'Isère. Cet homme, qui a jadis tué un ami en duel, s'est fait mendiant aussitôt après et, en guise d'expiation, s'est humblement soumis aux humiliations et aux offenses des autres hommes. Maltraité par un goujat à la table d'hôtes du monastère, il regrette que Marchenoir se soit interposé, se disant indigne d'être défendu de la sorte.

Or, le prétexte des railleries dont il a été la victime est son amour des animaux et son refus de manger leur chair. Pour l'inconnu, en qui l'on devine un homme au cœur simple, tout proche de la sainteté, c'est l'occasion d'expliquer pourquoi il aime tant les animaux. À travers eux, dit-il, il adore Dieu « profondément dans ce qu'il a fait »¹⁷ : les bêtes sont « l'autre côté de la Créa-

¹³ *Le Mendiant ingrat*, in : Bloy, 1999 : p. 123.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *La Femme pauvre*, in : Bloy, 1972 : p. 93.

tion »¹⁸ que les hommes n'ont pas le droit de mépriser ; ils devraient s'interdire, au contraire, de faire des bêtes une pâture facile et de les traiter comme de vulgaires instruments à leur service. À cette manière de se conduire envers elles, il oppose celle des bienheureux ascètes qui ont montré, dit-il, que « la force du genre humain » n'était pas « dans cet aliment »¹⁹. S'inscrivant dans cette filiation ascétique, l'ami des bêtes s'évertue à rétablir la dignité de ces modestes créatures, simples en esprit : à ses yeux, elles ont leur part dans les Béatitudes, le Christ commandant aussi bien la charité entre les êtres humains que la compassion envers les animaux. Dès lors, souffrir de la douleur qu'on leur inflige, c'est se tenir, selon lui, au pied de la Croix, sur le Golgotha.

L'ami des bêtes relève par ailleurs que certaines d'entre elles – tel l'agneau ou le pélican – ont été élevées par le christianisme à la dignité de figures sacrées, puisque le Nouveau Testament en a fait les symboles du Christ accomplissant son sacrifice. Leur captivité, leurs souffrances sous la dure loi humaine rappellent sans cesse « le désordre épouvantable »²⁰ qui sépare l'homme de la lumière céleste : les animaux, en d'autres termes, sont, « dans nos mains, les otages de la Beauté céleste vaincue »²¹. En même temps, ces créatures étant parmi les plus maltraitées de la Création, comme jadis le Christ lui-même, elles sont appelées à la Gloire, lorsque Dieu rétablira « l'ancien Ordre saccagé »²². La réhabilitation du monde créé, à la fin des temps, leur restituera leur plénitude originelle, dans le retour à l'harmonie perdue.

Si Bloy s'offusque de l'« idolâtrie démoniaque » ou de l'« imbécillité transcendante »²³ dont se rendent coupables les modernes dans leur sentimentalisme bêtifiant à l'égard des animaux, s'il s'insurge en particulier contre le scandale du cimetière pour chiens d'Asnières où s'étalent avec indécence des tombes luxueuses²⁴, l'Éden, dont il rêve la restitution intégrale dans sa lettre à Henry de Groux, est significativement un monde où l'homme,

¹⁸ *Ibid.* : p. 93.

¹⁹ *Ibid.* : p. 93.

²⁰ *Le Mendiant ingrat*, in : Bloy, 1999 : p. 123.

²¹ *La Femme pauvre*, in : Bloy, 1972 : p. 94.

²² *Ibid.*

²³ *Le Sang du Pauvre*, in : Bloy, 1969 : p. 146.

²⁴ « Il y a là des monuments qui ont coûté la subsistance de vingt familles ! J'ai vu, en hiver, sur quelques-unes de ces tombes d'animaux, des gerbes de fleurs dont le prix aurait rassasié cinquante pauvres tout un jour ! Et ces regrets éternels, ces attendrissements lyriques des salauds et des salaudes qui ne donneraient pas un centime à un de leurs frères mourant de faim ! [...] La plupart de ces niches sans abois sont agrémentées, pour la consolation des survivants, d'une photographie du pourrissant animal. Presque toutes sont hideuses, en conformité probable avec les puantes âmes des maîtres ou des maîtresses. "Les attractions, a dit Fourier, sont proportionnelles aux destinées." » *Ibid.* : p. 146–147

comme les animaux, se nourrissent « exclusivement d'herbes et de fruits »²⁵. L'apocatastase bloyenne donne corps, de cette manière, à « une espérance oubliée par la modernité catholique »²⁶, celle des chrétiens de premiers temps – Irénée de Lyon, Isaac le Syrien, Maxime le Confesseur – qui savaient voir une figure de Dieu cachée dans les animaux et ne les croyaient pas incapables, dans leur indignité supposée, de racheter notre propre misère.

Bibliographie

- BLOY Léon, *Journal*, t. I, éd. Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.
- BLOY Léon, *Le Désespéré*, éd. Pierre Glaudes, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.
- BLOY Léon, *La Femme pauvre*, in : *Œuvres*, t. VII, éd. Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1972.
- BLOY Léon, *Le Sang du Pauvre*, in : *Œuvres*, t. IX, éd. Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1969.
- FONTENAY Élisabeth de, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- MAISTRE Joseph de, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, neuvième entretien, in : *Œuvres*, éd. Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007.

Pierre GLAUDES
Université Paris-Sorbonne
Courriel : Pierre.Glaudes@wanadoo.fr

²⁵ *Le Mendiant ingrat*, in : Bloy, 1972 : p. 122.

²⁶ Fontenay, 1998 : p. 262.

CATHERINE FHIMA

Ce que l'affaire Dreyfus fait aux écrivains juifs français

Acte de naissance ou de (re)mariage ? (1900–1920)

L'affaire Dreyfus a suscité une abondante historiographie d'où se dégage le sentiment unanime que cet épisode constitue un bouleversement majeur dans l'histoire de la III^e République¹. C'est à partir du phénomène du « bouleversement » que notre travail s'élabore en l'analysant comme une épreuve et une expérience spécifique pour les écrivains juifs. Cet article se structure selon une double visée compréhensive : d'abord mesurer ce que l'Affaire a *fait* à un milieu d'écrivains juifs français et ce qu'elle leur a *fait faire* ; de là, ensuite, analyser la traduction littéraire, après la réhabilitation de Dreyfus et la victoire de la justice républicaine, du nouveau pacte tacite contracté par les Juifs avec la République, que l'on propose de penser comme une « nouvelle alliance » républicaine. Il s'agit alors d'une traduction scripturaire d'abord morale et de nature philosophique avant d'être politique, des retombées de l'Affaire. Étant entendu, d'une part, que l'on se focalise sur un groupe d'écrivains constitué en réseau, grâce à leurs interrelations et à leurs actions communes lors de la lutte dreyfusiste et après la réhabilitation du capitaine Dreyfus, en écho à cette cause ; et, d'autre part, que l'on considère l'Affaire comme *une mise à l'épreuve*² des cadres affectifs et des cadres cognitifs des Juifs. De fait, l'expression de la judéité des écrivains est bouleversée par l'Affaire, et toutes les formes d'écriture littéraire s'en trouvent nécessairement affectées. On étudiera donc l'empreinte de l'Affaire, non pas uniquement sur l'écriture romanesque – car il serait limitatif et erroné de n'apprécier son imprégnation qu'au prisme du *récit* – mais encore sur les écritures poétiques et de témoignage. De sorte que c'est à l'aune

¹ On se borne à renvoyer à : Birnbaum, 1994, Manceron – Naquet, 2009, Charle, 1990.

² De Blic – Lemieux, 2005 : p. 9–38.

de cette valeur heuristique de l'épreuve que l'on peut interroger l'émergence et la refondation des identités des écrivains juifs français.

L'emprise des émotions, l'élan vers l'action

« Choc » est peut-être le mot qui traduit le mieux les premiers effets de l'affaire Dreyfus pour les Juifs français. Car parmi ces effets, au-dessus de tous les autres, prime la dimension de menace existentielle que l'Affaire semble receler pour les Juifs, dans cette modernité française de la fin du XIX^e siècle – comme une réactivation de mémoire d'un antisémitisme passé ou récent (l'exemple des pogromes de Russie). De fait, s'accroissant en complexité et en gravité dans ses développements politiques et judiciaires, l'Affaire signale le point de culmination de l'antisémitisme en tant qu'idéologie nouvelle utilisée comme force politique au sommet de l'État. De là, cette menace que ressentent les Juifs, telle que le jeune intellectuel Edmond Fleg le formule dans une lettre à sa mère en 1898 : « Je n'aurais jamais cru que la bêtise humaine et l'injustice des hommes pussent aller si loin, et je redoute pour les juifs des moments bien affreux encore à passer. [...] d'ici vingt ans, cela pourrait aboutir à un massacre général. »³ Ce témoignage est rare. Il fait émerger un sentiment d'angoisse demeurant dans un cadre d'expression intime. Cette dimension de menace existentielle débouche sur une question qui n'est pas seulement de nature politique, mais bien philosophique et sociale. Quelle est la place que les Juifs occupent dans la société française ? Est-ce seulement une place assignée ou une place choisie ? Quelle place occuper dans l'avenir ? Cette triple interrogation se réfère à l'évidence au cadre des valeurs républicaines d'égalité. Dans un témoignage postérieur et de facture littéraire, Edmond Fleg inscrit le souvenir de ce choc existentiel : « Et quand, rappelé de son île par ses juges, Dreyfus, à Rennes, pour la seconde fois fut condamné, ma vie s'est arrêtée. Je ne pouvais plus manger, je me sentais banni de l'universelle fraternité. Et je me demandais : "Juif, quelle est ta place dans le monde" ? » (Fleg, 1928 : p. 45–46) L'interrogation émane bien de la composante antisémite intrinsèque à l'Affaire. Aussi, parce qu'ils mobilisent un type d'expression qui peut permettre, en miroir, d'évaluer, par transposition, la palette affective de l'ensemble des Juifs français de la période, les écrivains constituent un terrain d'investigation de premier plan. Car les secousses et soubresauts de l'Affaire sont perceptibles après l'événement encore, déterminant réactions et actions, sensibilités particulières, et écritures spécifiques. De ces diverses dimensions, on décele surtout des traces indiciaires, au sens proposé par Carlo Ginzburg (Ginzburg, 2010). Elles permettent de dessiner le nuancier complexe des élaborations psychique et scripturaire des écrivains juifs.

³ Lettre d'Edmond Fleg à sa mère, Leipzig, le 16 janvier 1898, in : Elbaz, 1976 : p. 64.

Parmi les actions qui permettent d'induire l'effervescence émotionnelle de ces écrivains, on doit en premier lieu mentionner les signatures de pétitions et la participation à des duels pour répondre aux insultes antisémites. La plupart des écrivains juifs apposent leur signature sur les différentes pétitions dreyfusistes qui jalonnent l'affaire Dreyfus, notamment lors de la demande en révision du procès du capitaine Dreyfus, en soutien à Émile Zola, en faveur du colonel Picquart. Gustave Kahn figure parmi les premiers protestataires des listes recueillies dans *L'Aurore*, de même qu'Edmond Fleg, étudiant à l'École normale supérieure, ou encore Marcel Proust, aux côtés de Daniel Halévy. Auditeur au Conseil d'État, André Spire se bat en duel contre des journalistes antisémites de *La Libre Parole* d'Édouard Drumont. À quoi il faut ajouter, phénomène unique, la conversion au judaïsme de l'épouse de Gustave Kahn, Élisabeth Dayre (Fhima, 2013 : p. 245–262.)

Ces actions menées dans l'espace public importent en ce qu'elles indiquent le franchissement de frontière, inédit pour beaucoup ; le passage de l'anonymat à une visibilité publique est lourd de conséquences sur une carrière, sur une réputation. Mais plus encore, elles manifestent des sentiments, « l'indignation » et le « sentiment de révolte », qui président aux autres. Les écritures que nous appellerons *de témoignage* permettent d'inférer que l'indignation en acte a succédé à d'autres réactions immédiates telles que la « tristesse », « la stupéfaction », « l'attement », « l'accablement », voire l'« amertume » ou pire, le « désespoir ». Le bagage lexical des écrivains, en rendant compte de la richesse des réactions et des façons dont les sentiments s'entremêlent aux sensations corporelles, montre quelle profondeur le choc émotionnel de l'Affaire atteint. Car des réactions physiologiques, tels le sentiment de suffocation, le manque d'appétit, le sommeil troublé, le « cœur serré », la « gorge crispée », ont également affecté les témoins, les acteurs. Elles attestent de la violence des émotions et indiquent le degré de l'investissement identificatoire des écrivains juifs au capitaine Dreyfus. Celui-ci, en présentant des qualités et des caractéristiques d'« israélite français » – selon l'expression en usage à cette époque encore – parfaitement banales, dans lesquelles l'ensemble des Juifs pouvait se reconnaître, devenait au fur et à mesure un symbole de victime singulière, tellement semblable à eux-mêmes.

Ces émotions composites rendent perceptible le travail de conscience et de réflexion, qu'en réaction à l'affaire Dreyfus, les écrivains ont peu à peu mené sur leur judéité. On présente un témoignage contemporain, une lettre de confiance sur ce que suscite, à chaud, un épisode de l'Affaire. La combinaison entre écriture littéraire et témoignage *in situ*, rend ce document précieux dans la tentative de trouver des traces des émotions qui font agir et écrire les écrivains juifs. Henri Hertz est cet écrivain, encore en devenir à cette période. Il écrit à sa

fiancée Emma Davids, une lettre de douze pages⁴ d'où se dégage l'éventail des phases émotionnelles successives par lesquelles il passe en apprenant la nouvelle condamnation du capitaine Dreyfus le samedi 9 septembre 1899, prononcée à l'issue du procès de Rennes. D'entrée de jeu, Hertz indique qu'il n'est pas « maître de lui » ni de ses « impressions » lorsqu'il prend connaissance des faits (le jour même). D'autant qu'il lui a fallu « recevoir à la face le soufflet des rires sauvages, et de la haine triomphante » de la foule des boulevards parisiens. L'écrivain se confie : « des scènes qui se sont passées, ou qui se passent encore là-bas, [lui] brûlent les yeux au fer rouge ». Puis il imagine : « je vois cet homme apprenant la consécration de son supplice, et je la vois, elle, sa femme, s'éveillant de son long recueillement de larmes et de prières, pour entrer dans un nouveau chemin de souffrances, d'anathèmes, d'insultes. » Rien que d'y songer, Hertz a le « front et la gorge pris dans une main de bourreau » et il a « erré toute la soirée dans l'ombre, sous les arbres aux murmures indifférents, montant à de hauts desseins de revanche, pour tomber ensuite aux fondrières des rancunes mesquines et des basses pensées. » Telle est l'emprise des émotions premières, un registre de sensations et de sentiments mêlés dont la somatisation s'avère une composante importante. Ensuite, mais dans un second temps seulement, l'action semble impérative. On perçoit alors une esquisse de raisonnements clairs, montrant que tout s'imbrique et qu'aux « larmes » peuvent succéder des projets et une vision outrepassant le cas de Dreyfus, les haines antisémites même. L'Affaire, par sa dimension inouïe, produit très vite une montée en généralité ; les auteurs juifs n'entendent pas rester confinés dans leur atterrement. Il s'agit de lutter, de réagir. Ainsi, Hertz ébauche comme un projet de société idéale. En effet, même si « Paris sent la haine », il prédit une « guerre » où l'ancien monde devra céder devant le monde de « la liberté humaine » défendue par « notre patrie », loin des « lâchetés » dont témoigne l'issue du dernier procès. Le cas Dreyfus s'inscrit ainsi dans une chaîne passée et à venir qui contraint les écrivains juifs à reposer, sans cesse, la question de l'universel et de l'insertion juive dans cet universel.

Contre toute attente l'affaire Dreyfus n'est pas un thème littéraire

Toutefois, pour massive qu'ait été l'affaire Dreyfus sur le plan de l'imprégnation des valeurs défendues par le camp dreyfusiste et des effets laissés par l'effervescence nationale qu'elle a occasionnée, elle n'engendre pas dans une temporalité immédiate, c'est-à-dire pendant son événement et après la réhabilitation du capitaine en 1906, une production littéraire la

⁴ Henri Hertz, Lettre à Emma Davids, datée de « Samedi soir » [9 septembre 1899] (datée par nous), Bibliothèque de l'Alliance israélite universelle, Paris, Fonds Henri Hertz, AP5/81.

prenant pour objet⁵. Si on ne prend que les œuvres de « fiction » des écrivains juifs, on remarque essentiellement des récits que l'on qualifie d'*obliques* en ce qu'ils situent leur trame à l'intérieur de la période mais sans s'en inspirer explicitement. Mais cela vaut pour la production poétique. Ce faisant, ils ne composent ni une transposition ni même une évocation de l'Affaire (Lalouette, 1999, p. 555–576). Cette quasi absence créatrice peut surprendre et demeure une question. On peut tenter d'invoquer au moins deux raisons. D'une part, une trop forte proximité temporelle de l'événement entraînerait retenue et impossibilité de créer ; d'autre part, les effets de sidération possible de l'événement, tel qu'il est vécu *de l'intérieur* par les Juifs, continuerait ensuite d'exercer un pouvoir pétrifiant toute tentative de faire advenir un « récit ».

Il existe toutefois une exception parmi les textes de fiction romanesque produits par les témoins juifs de l'Affaire, avant la Première Guerre mondiale. La nouvelle « Lévy » de Jean-Richard Bloch, publiée en 1911 dans *La Nouvelle revue française*, paraît en effet obéir au critère de l'affaire Dreyfus comme objet de fiction. En fait, rien n'est moins sûr. L'histoire se situe en France dans une ville indéterminée, dite la Capitale de l'Ouest, au lendemain du suicide du colonel Henry, auteur du « faux Henry » qui avait contribué à faire condamner le capitaine Dreyfus. Dans la scène que l'on analyse, un « voyageur », représentant de commerce en « cycles » est en visite chez son client Lévy qui l'invite à partager un dîner avec ses proches, parmi lesquels on distingue des immigrés russes. Survient une foule vindicative et vociférante qui s'attaque aux Lévy. C'est par le regard médusé du « voyageur », Valentin Loubatié, que l'attaque de haine antisémite est rendue. Les cris de « Mort aux Juifs » scandent tout l'épisode où sont restituées la violence meurtrière d'une part, la frayeur des victimes et leur sidération d'autre part, puis la victoire du voyageur qui, au nom de son « aryanité », met en fuite la foule avide de meurtre, avec un « petit Browning » et un subterfuge, au moins pendant la première attaque (il est pris de panique à la troisième).

- Ce n'est pas une raison [le suicide d' Henry] pour nous assassiner. Qu'est-ce qu'ils ont cassé ? [...]
- Qu'est-ce qu'ils machinent maintenant ? Ce sont donc des sauvages chez vous !
- Et ailleurs ? souffla le petit marchand avec une inexprimable amertume. Le voyageur comprit quelque chose. À vrai dire il commença à le comprendre de chaque côté de la colonne vertébrale où un froid lui courut. Et il se tourna vers le Juif comme s'il ne l'avait pas encore vu. Avec une sorte d'antipathie respectueuse. (Bloch, 1912 : p. 30–31)

⁵ On a pu observer que l'Affaire ne constitue pas davantage un sujet poétique ou dramatique.

L'écriture de la nouvelle ne met en valeur aucun protagoniste vraiment positif. Dans cet épisode, les personnages juifs sont dépeints comme des victimes pauvres, incultes et apeurées, avec des traits physiques peu flatteurs ; le représentant ne bénéficie d'aucune description physique appuyée, pour sa part. Il nourrit des préjugés négatifs bien ancrés sur les Juifs et manifeste peu d'empathie ; témoin de l'incident malgré lui, il montre surtout un agacement et une condescendance notables (et parfois du dégoût). L'Affaire semble bien un prétexte, plantée comme un décor, comme pour valoriser des innovations d'écriture. Ainsi, de façon inédite jusque-là dans la littérature française, Jean-Richard Bloch montre un collectif juif qui se pose le problème du collectif (par exemple autour du minimum requis d'hommes pour la prière, le *minian*), et soulève la question de l'altérité dans une situation critique. En outre, il offre au lecteur un point de vue *intérieur* de l'expérience de l'antisémitisme, donnant accès aux sentiments de Lévy. On en voit ici un exemple : face à l'exaction antisémite qu'il est en train de subir et devant la perplexité irritée du « voyageur », le personnage juif est soudain pris d'une « inexprimable amertume ». Avec cette association de mots, le narrateur fait surgir, par l'imaginaire, l'antisémitisme que Lévy aurait peut-être connu ailleurs dans d'autres temps. Par ces simples mots, l'écrivain semble inciter le lecteur à concevoir que l'expérience traumatique des pogromes fournit un récit en *continuum* d'un antisémitisme séculaire vécu et compris par tous, presque de façon effective. Il le peut d'autant plus que les sanglants pogromes de Russie, à Kichinev, en 1903 et 1905 informent, subrepticement, la narration de l'épisode. Le syntagme « inexprimable amertume » et l'atmosphère contextuelle qui l'entoure expriment donc, en un raccourci stylistique efficace, l'idée que toute expérience du rejet antisémite est à chaque moment de crise réactivée dans un *re-jeu* transhistorique et transnational.

Au fond, le véritable motif narratif de cette nouvelle, est l'antisémitisme et la menace existentielle qu'il représente. On doit donc ranger « Lévy » dans le cadre d'un traitement littéraire de l'antisémitisme, en général, et considérer l'Affaire comme un référent paradigmatique de l'antisémitisme. L'affaire Dreyfus comme non-objet littéraire, est donc essentiellement constitutive d'un mode référentiel et existentiel différent pour les écrivains juifs. Elle induit des modifications de leur regard sur le monde et la société, sur leur insertion politique. Elle innerve un type de rapport à l'écriture informé par ces métamorphoses dont certaines restent souterraines, et probablement tapies dans un infra-conscient difficile à reconstituer pour l'historien. L'antisémitisme comme objet littéraire signale en fait l'emprise de l'Affaire en termes de réflexion sur soi. La dimension de négation violente qu'il recèle s'avère centrale dans ce que ressentent les écrivains juifs. Ils ne parviennent pas à l'épuiser.

Vers une nouvelle alliance, une renaissance

Après la réhabilitation du capitaine Dreyfus, un regain de confiance dans les principes républicains est perceptible. Le cri d'amour pour la République du jeune poète Henri Franck, en 1912 est notable. Il le pousse sur près de cent pages d'une *Danse devant l'arche*, l'entremêlant aux espoirs d'une identité juive découverte et d'une société juste revivifiée.

Nation inventive, et sensée, ô Vivante –
République, je te salue par ton beau nom... [...]
Sauras-tu, beau pays, sauras-tu réussir
À te renouveler toujours sans te détruire
Et à rester vivant en demeurant loyal ? (Franck, 1912, Livre Deuxième : p. 72–
73 et p. 76)

Dans ce long poème, le doute s'invite comme une question suspendue au milieu de l'expression d'un renouvellement d'adhésion à la France. Cet ouvrage est, à l'évidence, une émanation de l'Affaire même s'il ne la nomme pas et n'en dégage pas le *récit*. Et notamment en ce qu'il symbolise le (re) mariage des Juifs et de la République. Ce nouveau pacte tacite signé avec la République, les écrivains le fondent sur les valeurs de vérité et de justice qui formaient l'ossature du combat pour le capitaine Dreyfus. En fait, l'impact de l'Affaire sur les écrivains juifs ne peut se mesurer que dans *l'après-coup*, autrement dit dans les effets produits et leur durabilité. On le voit, l'Affaire a en fait rien moins que des effets de *structuration* de l'espace d'action, de création et de production des écrivains juifs, structuration qui excède son objectivation romanesque, littéraire. De la sorte, elle est porteuse d'effets de transformation sociale⁶ parce qu'elle est l'occasion d'ériger la vérité et la justice en valeurs morales humanistes qui conduisent un universalisme nouveau. Il semble désormais permis d'insérer dans l'universalisme issu du dreyfusisme et dans cette renaissance républicaine, des différenciations jusqu'alors destinées à l'invisibilité sociale : être juif devient une composante de la francité, composante travaillée par une altérité inclusive. Le « nous » collectif, grâce à l'effervescence des actions dreyfusistes communes est le fruit d'interactions en chaîne. Ainsi, les écrivains juifs ont multiplié leur participation collective à tout un ensemble d'organisations associatives générales ou spécifiquement juives, de 1898 jusqu'à l'immédiat après-guerre, parce que, soit elles étaient arc-boutées à des projets de transmission culturelles ou savantes (les Universités populaires, l'Université populaire juive, les Amis du judaïsme), soit

⁶ Notion empruntée à Damien De Blic et Cyril Lemieux, 2005 : p. 17.

elles tentaient, explicitement, de s'inspirer de sources éthiques du judaïsme pour justifier une forme de « politique philanthropique » moderne, débouchant parfois, notamment après-guerre, sur ce qu'on peut appeler la pratique d'un *sionisme social* (la Ligue des Amis du sionisme avec Spire, Fleg, Bloch, Hertz). La Grande Guerre scelle ensuite cette forme de lutte collective. Porter le nom juif⁷ équivaut à porter le nom français par excellence afin de défendre la patrie commune à tous. C'est pourquoi l'affaire Dreyfus est devenue un *marqueur référentiel* et c'est en quoi ce marqueur les éprouve. L'Affaire contraint à une lucidité et à une sensibilité aiguës et constantes aux marques d'injustices et d'oppression ; elle pousse les écrivains juifs à considérer l'empathie et la solidarité active comme des valeurs morales indispensables.

À sa manière, un personnage du premier roman de Jean-Richard Bloch *...Et Compagnie* (1918), dessine les contours de la complexité des intrications que l'on essaie de comprendre. Ben Stern qui a fait fortune aux États-Unis incite son jeune cousin Louis Simler à réfléchir à ce que signifie être juif et français et bourgeois : « les autres hommes ont à résoudre une équation du second degré : pour nous, elle est du troisième ; Français et Bourgeois, ça va. Français et Juif, j'y vois plutôt moins de difficulté qu'à toute autre association de la même espèce. Quant à Juif et Bourgeois... » (Bloch, 1997 : p. 445) Or, *...Et Compagnie* est, à notre sens, un roman engendré tout entier par l'affaire Dreyfus, bien qu'il ne soit nullement question de celle-ci. Il offre, en effet, un condensé des problématiques issues de l'affaire Dreyfus, et notamment des problématiques intéressant les Juifs d'abord, comme la question de la dissolution de l'identité juive. Tandis qu'il retrace l'histoire d'industriels drapiers juifs alsaciens qui s'installent dans l'Ouest pour rester français en 1871, dans sa facture, ses idées, l'ambition même de mener une réflexion sur ce qui fait société, ce que sont les groupes qui la composent, la place des dominants et des dominés, des Juifs et des non Juifs, des bourgeois et des ouvriers, ce roman est en charge d'une modernité montrant la profondeur et l'intensité d'imprégnation de l'affaire Dreyfus. Les phénomènes d'individuation y croisent la logique des groupes et les intrications entre identité juive et française deviennent une nécessité existentielle ; les valeurs morales de responsabilité sociale liées à une représentation idéale de la République sont un enjeu romanesque où affleure l'universalisme des idées socialistes. Toutes ces problématiques sont issues de l'Affaire. Ce qui fait d'*...Et Compagnie*, un récit parfaitement anachronique.

On a donc une alliance renouvelée des Juifs avec la République parce que l'universel est redéfini par cette altérité mise au jour *par* l'Affaire, une altérité égalitaire semblant irréversible. De sorte qu'elle constitue le terreau des engouements de la plupart des écrivains juifs pour le socialisme. Car l'idée de

⁷ Milner, 2006.

« collectif » devient un questionnement sur le groupe (ce qui fait groupe, ce qui fait collectif, ce qui fait société et comment ? et ce que l'on partage avec les membres du collectif), dont témoignent, à la même période, les recherches de la sociologie durkheimienne. Ainsi, l'unanimité dreyfusiste a pu créer ce « nous » légitime qui a rejailli sur des identités juive et française à la fois, les rendant consubstantielles. Mais l'altérité qui offre aux écrivains juifs plusieurs possibilités d'être « nous », ne s'exerce pas sans tension, sans oscillations, sans difficultés peut-être ; parce que le « eux » se tient toujours en-deçà de ce « nous » unitaire, et que le « je/moi » reste à définir dans cette tension dialectique entre le « nous » et le « eux ». L'effort des écrivains est désormais d'entrelacer judéité/francité et écriture, et d'assurer les modes de transmission de cette écriture dans un espace littéraire modifié par les problématiques de l'Affaire. À cette tâche, s'attellent, autour de 1908, des écrivains portés par un mouvement inauguré par la poésie d'André Spire dont le recueil *Versets* publié au Mercure de France, donne le signal. La composition inédite de « Poèmes juifs » figurant dans ce recueil, fait donc des émules. Ce mouvement, appelé plus tard « renaissance littéraire juive » émerge d'abord d'initiatives individuelles avant de devenir, peu à peu collectif. Il s'incarne autant dans des œuvres tendues vers le même besoin de recherche de cette consubstantialité, réelle et idéale, à la fois entre judéité/francité/écriture, qu'il est soutenu par des éditeurs, des revues littéraires, par la sociabilité nouvelle des écrivains juifs se découvrant une condition commune. Mais il faut avoir à l'esprit que ce mouvement est loin de représenter un courant littéraire en soi. Condition commune ne signifie pas écriture commune. De forts décalages d'écriture existent entre André Spire et ses *Poèmes juifs*, Henri Franck et sa *Danse devant l'arche*, Henri Hertz et ses *Sorties*, Gustave Kahn et son *Mourle* ou ses *Contes juifs*, Edmond Fleg avec *Écoute Israël* et son *Jésus raconté par le Juif errant*, et enfin, Jean-Richard Bloch et ses essais *Carnaval est mort* et *Destin du siècle*, que l'on propose aussi d'inclure dans la « renaissance littéraire juive ». Car, le projet d'art de combat, « d'art révolutionnaire » répond parfaitement à celui d'injecter une forme de parole singulière au service d'un universel recréé. Au fond, ce mouvement juif d'écriture est surtout une réponse *collective* à une exigence de fusion nouvelle avec la France et, simultanément, de différenciation des identités qui font écrire, par-delà les thèmes et les styles d'écriture.

Fusion et différenciation. Altérité et identité. Ben, dans le roman *...Et Compagnie*, ne défend pas autre chose lorsqu'il s'adresse à son jeune cousin Louis, « Ce n'est pas en ressemblant aux gens qu'on leur sert, mais en différant d'eux. Un pays a besoin de ses dissidents autant que de ses conformistes. Retrouvez le sens de votre durée » (*Id.* : p. 451–452). En reprenant presque à l'identique cette idée qu'il exprimait déjà dans « Lévy », Jean-Richard Bloch posait la « durée » de l'existence des Juifs « parmi les peuples », comme une question lancinante,

engageant pour ainsi dire les écrivains juifs à partir à la recherche inlassable de la « raison profonde » de cette durée, d'y installer une fidélité aux appartenances et de tendre vers une quête d'idéal nouveau. En tout état de cause, l'affaire Dreyfus a poussé à formuler cette quête comme une renaissance dans la modernité républicaine, et les écrivains juifs français du premier XX^e siècle, forts de leur nouvelle alliance, se sont ingéniés à en éprouver la consistance.

Bibliographie

- BIRNBAUM Pierre (dir.), *La France de l'affaire Dreyfus*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1994.
- BLOCH Jean-Richard, *Lévy, Premier livre de contes*, Paris, © NRF/Gallimard, 1912.
- BLOCH Jean-Richard, *...Et Compagnie*, édition définitive, Paris, © Gallimard, 1997 (1^{re} édition, 1918).
- CHARLE Christophe, *Naissance des « intellectuels », 1880–1900*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1990.
- DE BLIC Damien – LEMIEUX Cyril, « Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique », *Politix*, 18, n° 71, 2005, p. 9–38.
- ELBAZ André E., *Correspondance d'Edmond Fleg pendant l'affaire Dreyfus*, Paris, A. G. Nizet, 1976.
- FHIMA Catherine, « De silence et d'or : un parcours singulier d'écrivains juif », in : Françoise Lucbert – Richard Shryock (dirs.), *Gustave Kahn, un écrivain engagé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 245–262.
- FLEG Edmond, *Pourquoi je suis Juif*, Paris, éditions de France, 1928.
- FRANCK Henri, *La Danse devant l'arche*, Paris, © NRF/Gallimard, 1912.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, traduction de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan... [et al.], revue par Martin Rueff, édition augmentée, Lagrasse, Verdier, 2010.
- LALOUETTE Jacqueline, « L'affaire Dreyfus dans le roman français », *Revue historique*, n° 123, 1999/3, p. 555–576.
- MANCERON Gilles – NAQUET Emmanuel (dirs.), *Être dreyfusard hier et aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- MILNER Jean-Claude, *Le Juif de savoir*, Paris, éditions Grasset, « Figures », 2006.

Catherine FHIMA
EHESS-CRH
Courriel : catherine.fhima@wanadoo.fr

GABRIELLA KÖRÖMI

Écrire la Grande Guerre dans un roman policier : Didier Daeninckx et Sébastien Japrisot

Cent ans nous séparent de l'attentat de Sarajevo. Siècle prolifique, d'un point de vue littéraire, qui a vu la naissance, le développement et la consécration d'un écrit d'un genre nouveau : le récit de guerre. Dans une Europe traumatisée et exsangue, ce nouveau genre littéraire s'attache tout d'abord à décrire par le menu l'hécatombe sans précédent provoquée par la Grande Guerre. L'omniprésence de la thématique de la mort dans les romans policiers aux tout débuts de la conflagration mondiale¹ n'a ainsi rien de bien surprenant. Toutefois, comme le note Daniel Compère, cette littérature a été « un peu trop vite mise à l'écart, jugée vieillotte »². Il aura fallu attendre les années 1980 pour que le roman policier français s'empare de nouveau de ce sujet. En France, à notre connaissance, c'est le recueil de nouvelles *L'Unijambiste de la cote 284* de Pierre Siniac³ qui ouvre la voie à des polars dont la trame s'organise typiquement autour d'un événement historique traumatisant. Désormais, des auteurs de romans policiers, tels Jean Amila, Jean Vautrin, Patrick Pécherot ou Fred Vargas, recourent à ce genre non pas tant pour écrire l'histoire de la Grande Guerre que pour présenter la façon dont cette guerre totale et absolue a marqué les esprits pendant de nombreuses décennies. Leur engouement pour la thématique de la guerre s'est sensiblement renforcé à l'approche des commémorations du centenaire

¹ À titre d'exemple, citons *L'éclat d'obus* (1916) de Maurice Leblanc et *Rouletabille chez Krupp* (1917) de Gaston Leroux.

² <https://ceuxde14.wordpress.com/2013/07/16/la-grande-guerre-dans-les-romans-populaires>, consulté le 4 septembre 2015.

³ Le recueil, avec *Reflets changeants sur marre de sang*, vaut au romancier le grand prix de littérature policière en 1981.

de la Première Guerre mondiale. Les nombreuses cérémonies ainsi que l'effervescence éditoriale entourant le Centenaire, ont permis de mettre à jour des faits historiques inédits contribuant à populariser encore davantage le sujet et à diversifier les sources d'inspiration chez les auteurs.

Didier Daeninckx et Sébastien Japrisot, tout comme les autres représentants de la troisième génération d'écrivains née après la Grande Guerre, puisent leur inspiration de cette dernière pour des raisons personnelles. Le grand-père de Daeninckx, déserteur, a été condamné puis envoyé au bagne. Les cas de désertion étant gardés sous le sceau du secret pendant une période de cent ans, le romancier n'a dès lors pas pu avoir accès au dossier militaire de son aïeux. Ce qui explique que, comme il le confie dans une interview, « *Le Der des ders* est donc d'abord destiné à protester contre le fait qu'on [lui] vole une partie de [son] histoire familiale, de [sa] mémoire. » (Liegeois, 1988 : p. 3)

Le grand-père de Japrisot, refusant de retourner au front après une permission, est envoyé à Verdun, où il est blessé. Il raconte souvent sa propre guerre auprès des siens, dont le récit entre en dissonance avec l'historiographie officielle.

Le choix du sujet d'écriture chez ces écrivains crée donc un ancrage profond dans l'exploration et la résurrection de leur propre passé familial, motivant de leur part une vision nécessairement subjective de la guerre. Les combattants sont ainsi perçus comme des victimes et les révoltés comme des héros. Cette inversion des rôles traditionnels s'explique aussi par le pacifisme résurgent des générations n'ayant pas connu la guerre. Les deux romans de notre corpus, *Le Der des ders* de Daeninckx (1984) et *Un long dimanche de fiançailles* de Japrisot (1991), sont à cet égard révélateurs.

Si, en première instance, le choix de ces romanciers semble arbitraire, force est néanmoins de constater leur potentiel d'innovation au sein-même d'un genre policier dont ils perturbent les canons traditionnels. Les deux romans analysés, bien que rattachés aux différents sous-genres du polar – d'après la typologie de Todorov, le roman de Daeninckx est un roman noir, tandis que celui de Japrisot est un roman à suspense⁴ – présentent plusieurs points communs qui en disent long sur les caractéristiques du genre.

L'exploration de la thématique de la boucherie de 14–18, outre les motifs personnels exposés précédemment, se justifie par le fait qu'elle s'harmonise avec l'une des caractéristiques génériques du roman policier : destiné à révéler une vérité cachée, le polar s'emploie à démasquer les mensonges et mystifications qui la dissimulent. Il n'est donc nullement surprenant que les deux romanciers puisent dans ce genre pour élucider les secrets de l'histoire

⁴ Cf. Todorov, 1971 : p. 55–64.

soigneusement passés sous silence et mettre fin aux légendes historiques en dressant des tableaux plus nuancés.

La place qu'occupe la Grande Guerre dans les deux romans est inégale. Dans *Le Der des ders*, à première vue, il n'y a pas de crime antérieur au moment du récit. La période que le roman embrasse est très courte, s'étendant des premiers jours de l'année 1919 à mi-janvier. Le colonel de Larsaudière, héros de guerre, engage un détective privé nommé René Griffon afin de résoudre une histoire de chantage. Le détective suspecte peu à peu les intentions réelles de son client et décide, de son propre chef, d'élucider pourquoi celui-ci l'a dupé. C'est ainsi que l'enquête du détective privé se mue subrepticement en enquête privée de ce même détective. Au cours de celle-ci, il découvre deux épisodes compromettants de la Grande Guerre, susceptibles de détruire définitivement la réputation auréolée de gloire du colonel. Tous deux datent de 1917 : le premier se passe dans la Creuse, le deuxième, près de Reims. De fait, ils sont relatés dans les deux courts épisodes du roman qui se déroulent pendant la guerre.

Le roman de Japrisot comporte deux récits superposés : celui de l'enquête et celui du crime. Le récit de l'enquête commence en août 1919 – au moment où Mathilde apprend que son fiancé n'était pas mort « tué à l'ennemi » comme le faire-part officiel le lui a fait savoir –, et se termine en 1924, bien que ses dernières répercussions soient largement postérieures puisqu'elles datent de 1965. En réalité, le récit relate un crime s'inscrivant légèrement en marge de la Grande Guerre mais qui en constitue l'un des prolongements. Il s'agit plus précisément, d'un épisode concret se déroulant les 6–7 janvier 1919, devant la tranchée Bingo Crépuscule située dans la Somme. L'histoire de ces deux jours sera reconstituée par Mathilde, d'après les récits et les lettres des survivants ou des proches des victimes. Racontée ou décrite à partir de plusieurs points de vue souvent contradictoires, cette histoire occupe une place importante dans le roman. Japrisot, maître incontestable du polar, complique la structure de son roman en doublant le récit de l'enquête. Le narrateur fait souvent allusion à l'enquête de Tina Lombardi, autre veuve blanche, laquelle n'est pas racontée dans le détail, mais dont la trame est esquissée dans la lettre que celle-ci envoie à Mathilde avant d'être exécutée.

Les techniques utilisées par les romanciers – l'ouverture d'une seconde enquête et l'enquête doublée – d'une part, compliquent la structure classique des romans policiers, et, d'autre part, parviennent à renouveler la curiosité des lecteurs, ce qui a pour conséquence de dynamiser la mécanique narrative.

Le Der des ders et *Un long dimanche de fiançailles* dénoncent l'incroyable boucherie qu'a été la guerre de 14–18. Dans ces romans, la guerre de tranchées est présentée dans toute son abomination, la notion même de « champ de bataille » se réduit virtuellement aux boyaux creusés à même le sol et colonisés

par les soldats qui se terrent comme des rats. Pour mieux décrire la déshumanisation de la guerre, les écrivains recourent à l'argot des tranchées ou aux vulgarités, ce qui exclue toute possibilité d'idéalisation. « J'essayai de ne pas y penser mais je me retrouvai dans cette saloperie de tranchée [...]. Les obus, les nôtres, ceux d'en face, éclataient sans arrêt. Les explosions projetaient des paquets de terre gorgée d'eau ou de sang quand le pétard tombait sur l'un des milliers de cadavres qui pourrissaient sur la plaine. On avait perdu jusqu'au courage de s'essuyer. » – c'est ainsi que décrit Griffon, le narrateur de Daeninckx, la vie dans les tranchées (Daeninckx, 1984 : p. 49). À cette description fait écho celle du narrateur de Japrisot : « [...] il avait vécu cinquante jours qui étaient cinquante fois cent ans de baigne [...], cinquante éternités d'horreurs [...] dans ce piège à rats puant la pisse, la merde et la mort de tous ceux, dans les deux camps, qui s'y étaient secoué le fêtard sans avoir l'entrain de se finir [...] » (Japrisot, 2004 : p. 18)

Pour ces écrivains, pacifistes convaincus, cette guerre incompréhensible et chaotique n'a rien d'héroïque. « J'attendrai [...] que cette guerre, dans toutes les têtes, soit ce qu'elle a toujours été, la plus immonde, la plus cruelle, la plus inutile de toutes les conneries [...] » – dit l'un des mutilés rescapé du massacre de Japrisot (Japrisot, 2004 : p. 296). Le détective de Daeninckx exprime la même idée d'absurdité et de cruauté de la guerre, quand il qualifie les soldats invalides de guerre de « Garde d'Honneur des donneurs de membres à la Patrie Cannibale... » (Daeninckx, 1984 : p. 165).

La description de la vie d'après-guerre peut également être considérée comme une diatribe violente à l'encontre de la guerre : des sanatoriums bondés de blessés ou de gazés mourants, des familles à la recherche de leurs disparus, d'anciens combattants fous ou amnésiques, des épaves de véhicules, des hommes-troncs, les interminables allées plantées de croix des cimetières militaires constituent des éléments de décor récurrents dans les deux romans.

Ces écrivains fouinent dans les recoins sombres de l'histoire de la Grande Guerre pour rapporter des faits historiques méconnus ou inconnus, longtemps occultés par le discours officiel. Dans *Le Der des ders*, il est question de l'insubordination sauvagement réprimée des soldats russes participant aux offensives du général Nivelle : les mutins ont été canonnés, les survivants déportés en Algérie dans des camps. *Un long dimanche de fiançailles* met en scène la mutilation volontaire et l'exécution publique des soldats mutilés : on les a jetés, bras attachés, sur le « no man's land » pour qu'ils y périssent, en dépit de la grâce de Poincaré, rejetée par les officiers. Selon Daeninckx et Japrisot, la fusillade pour l'exemple, qu'il s'agisse des soldats mutinés ou mutilés, est une barbarie qui devient le symbole par excellence de l'absurdité de la guerre.

Contrairement aux romans policiers traditionnels, qui sont généralement réduits à une simple énigme, ces deux romans – tout en conservant l'énigme

inhérente au genre – renvoient à des événements réels et douloureux de l'histoire de France. Le polar, ici, ne se plie plus aux schémas classiques, friands en intrigues simplistes. Il s'agit bien plus d'un outil réflexif destiné à confronter les lecteurs à des problèmes d'ordre moral ou social. C'est surtout dans le roman de Daeninckx que le contexte social est exposé avec une acuité originale.

L'enquêteur de Daeninckx, René Griffon, est un personnage ambivalent. Ex-poilu, au sortir de la guerre, il gagne sa vie comme détective privé. Sous des allures de brute cynique mal dégrossie se moquant de tout ce qui renvoie à la guerre, y compris sa propre médaille, il ne se montre cependant jamais insensible aux souffrances des invalides de guerre. Véritable détective à l'américaine, il est conscient du gouffre qui existe parfois entre la loi et son application sur le terrain. Engagé par le colonel, il a pour mission de déceler qui, parmi les nombreux amants de Mme de Larsaudière, fait chanter son commanditaire. Griffon finit par découvrir le pot-aux-roses : le maître-chanteur du colonel est en possession d'un témoignage signé par un soldat décédé, attestant que, lors d'un combat, le colonel a tué l'un de ses subalternes, seul témoin de sa lâcheté. Dès lors, l'enquête portera sur un événement de portée collective. Griffon, qui décide d'aller jusqu'au bout, fait tout pour que le colonel soit châtié. Ayant servi lui-même de chair à canon, il tient à faire publier le témoignage compromettant, au risque de sa propre vie. Suite à une méprise, le détective est tué, le manuscrit brûlé. La réputation du colonel du régiment le plus décoré de l'armée française est sauvée. Le roman s'achève ironiquement sur une invitation à l'inauguration du Monument aux Morts de Courvilliers, sous la présidence d'honneur du colonel Larsaudière.

L'enquête s'achève donc par un échec total : c'est le détective mort qui est accusé de l'assassinat du maître-chanteur, le meurtre commis par le colonel reste non seulement impuni, mais sans preuve, il ne sera jamais révélé. Quelle ironie du sort ! Si Griffon avait abandonné l'enquête au moment où le colonel l'avait renvoyé, les anarchistes auraient pu publier le témoignage du soldat mort et le colonel aurait été poursuivi en justice.

Dans le roman de Japrisot, l'enquêteur n'est ni policier ni détective privé. C'est une jeune veuve blanche de l'un des cinq mutilés massacrés, laquelle, tout comme les détectives classiques, veut élucider les circonstances du crime, à la seule différence près qu'elle n'envisage pas de punir les coupables. En fait, c'est l'autre enquêteur, Tina Lombardi, qui forme le dessein de venger son amant assassiné. De cette façon, dans *Un long dimanche de fiançailles*, les fonctions traditionnelles du détective se voient partagées entre deux personnages, dont aucun n'est un fin limier.

Selon toute vraisemblance, Mathilde n'a aucune compétence pour devenir détective. Réduite presque exclusivement à ne communiquer que par écrit –

paralysée d'une jambe, elle est infirme et ne peut pas marcher –, son enquête s'organise autour de la lecture. Mathilde lit et relit assidûment les lettres qu'elle a reçues de son mari dans l'espoir de compléter les données lacunaires qu'elle tient à sa disposition, pour découvrir d'éventuels indices qui pourraient faire avancer son enquête. Selon l'heureuse formule d'Ulrike Michalowsky, le parcours de Mathilde est « [...] celui de l'herméneute, son statut comparable à celui du lecteur. Le déroulement de l'action dépend du décryptage progressif des lettres des condamnés » (Michalowsky, 1996 : p. 330). Mathilde, détective malgré elle, met en acte la lecture et thématise la figure du lecteur à l'intérieur même du récit.

Si Mathilde parvient à résoudre l'énigme, malgré l'apparente impossibilité de sa mission, c'est paradoxalement grâce à son handicap. Habitée aux difficultés de tous les jours, elle a appris à se débrouiller seule dans des circonstances où tout autre reculerait, à ne jamais abandonner ce qu'elle avait entrepris.

Les détectives des romans, au lieu d'adopter un comportement neutre comme l'on pourrait s'y attendre, restent subjectifs tout au long de leurs enquêtes. Impliqués dans l'intrigue, ils risquent leur vie. Après avoir découvert le véritable motif du chantage, Griffon a peur d'être emprisonné ou tué par le colonel. Finalement, il est abattu par des anarchistes, auxquels il avait volé le témoignage écrit, juste au moment où il voulait se réfugier. À l'inverse, l'enjeu de la recherche de Mathilde est, dès le premier instant, de recouvrer sa propre vie. D'une part, parce qu'elle se promet de se pendre si son enquête ne la ramène pas à son amant, d'autre part, parce que son enquête est un danger permanent pour les mutilés survivants. L'un d'eux décide de tuer Mathilde, mais la vue de la jeune femme handicapée, ainsi que le dégoût inspiré par le sang qu'il a fait couler depuis la guerre, le font renoncer à son dessein.

L'énigme est résolue par Mathilde sans toutefois que cela ne se sache jamais, non plus. Le fiancé amnésique de Mathilde, de même que l'autre mutilé rescapé, vivent sous une identité d'emprunt de soldats défunts. S'il est vrai qu'ils ont été graciés par Poincaré, la peine capitale a néanmoins été commuée en condamnation au bagne.

Pour conclure, même si les deux romans présentent un dénouement très différent, aucun ne se termine par les révélations d'un personnage. À la différence du roman policier classique, l'ordre du préalable du monde n'est pas rétabli à la fin du récit, les crimes commis ne sont ni châtiés, ni exposés au grand jour. La seule personne qui connaisse l'histoire des crimes et les crimes de l'histoire est le lecteur. C'est en créant une complicité réelle avec le lecteur que Daeninckx et Japrisot participent à leur manière à une meilleure exploration de la mémoire de la Grande Guerre.

Bibliographie

- DAENINCKX Didier, *Le der des ders*, Paris, Gallimard, Collection Folio policier, 1984.
- JAPRISOT Sébastien, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Gallimard, Collection Folio plus classiques, 2004.
- LIEGEOIS Jean-Paul, « Didier Daeninckx : le noir lui va si bien », *L'Unité*, le 19 avril 1988.
- MICHALOWSKY Ulrike, « La lettre et le suspense : quelques remarques sur *Un long dimanche de fiançailles* (1991) de Sébastien Japrisot », in : Ulrike Michalowsky (éd.), « Sur la plume des vents », *Mélanges de littérature épistolaire offerts à Bernard Bray*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 325–337.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », in : Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55–64.

Gabriella KÖRÖMI

École Pédagogique Supérieure Eszterházy Károly

Courriel : koromi@ektf.hu

WOLFGANG ASHOLT

Dans l'engrenage d'un engagement : Jean-Richard Bloch et la guerre civile espagnole

Il y a bientôt vingt ans, paraissait la traduction espagnole de *Espagne, Espagne !*, mise sous presse soixante ans plus tôt aux Éditions sociales internationales¹. Ce volume, traduit et dirigé par Carme Figuerola², est complété par une partie d'études critiques intitulée « Un intellectuel en el siglo » et inclut une contribution de Tivadar Gorilovics : « Entre los engranajes de un compromiso (Jean-Richard Bloch en la dirección de *Ce Soir*) ». Cet article est publié l'année suivante dans une contribution à *La Revue d'Études Françaises* de Budapest, intitulée *Dans l'engrenage d'un engagement*³, titre que j'ai donné à mon étude, en mémoire de Tivadar Gorilovics. Pour Tivadar Gorilovics, l'implication de Bloch dans la guerre civile en Espagne est considérée à juste titre comme une propédeutique à l'engagement journalistique et éditorial de Bloch, qu'il interprète comme un « engrenage ». Au sujet de l'engagement de Jean-Richard Bloch, Tivadar Gorilovics émet le constat suivant : « Son

¹ Jean-Richard Bloch, *Espagne, Espagne !*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936, rééd. Paris, Le Temps des Cerises, 1997, nouvelle édition augmentée : Bruxelles, Éditions Aden, 2014 (je cite d'après cette édition en indiquant les pages dans le texte).

² Bloch, 1996. Une première traduction espagnole avait paru dès 1937 : *España en armas*, Santiago de Chile, Ediciones Pax, 1937.

³ Tivadar Gorilovics, « Entre los engranajes de un compromiso (Jean-Richard Bloch en la dirección de *Ce Soir*) », in : Bloch, 1996 : p. 289–304 ; « Dans l'engrenage d'un engagement. Jean-Richard Bloch à la direction de *Ce Soir* », *Revue d'Études Françaises*, n° 2, 1997, p. 321–330. Je cite d'après la version électronique publiée par l'Association Études Jean-Richard Bloch en 2009 : <http://www.etudes-jean-richard-bloch.org/spip.php?article56>
Baptiste Eychart, dans son article « Jean-Richard Bloch, la guerre d'Espagne et *Ce Soir* » (*Annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 1, 1999, p. 63–88) ne prend en compte aucune version de l'article de Tivadar Gorilovics.

évolution, depuis 1934, est irréversible ; ce n'est plus le même homme qui, dans *Destin du siècle* soutenait encore : “Mon métier n'est pas de tirer des conclusions. [...] Je ne suis pas un homme politique. [...] Et je n'adresse pas mon discours aux hommes politiques”. » *Destin du siècle* est publié en 1931, et l'année suivante, Jean-Richard Bloch publie sa dernière œuvre romanesque, *Sybilla*, dont le succès mitigé a certainement influencé le cours de sa carrière⁴. Il convient ici de remarquer que les sources de son engagement transcendent ses propres ambitions personnelles. Le contexte historique avait changé. L'arrivée au pouvoir des nazis en Allemagne mettait en péril l'édifice culturel européen, du moins, tel que l'avait imaginé Jean-Richard Bloch à la fin des années 1920⁵. Tivadar Gorilovics signale avec raison le tournant pris par l'auteur au cours de l'année 1934. En 1933, de façon quasiment prémonitoire, Bloch publie chez Rieder un volume d'articles-commentaires parus dans la revue *Europe*, sous le titre significatif : *Offrande à la politique. Troisièmes essais pour mieux comprendre mon temps*. En 1930, il avait déjà donné un titre semblable au recueil *Offrande à la musique* (Gallimard) tandis qu'en 1931 paraissait *Destin du siècle. Seconds essais pour mieux comprendre mon temps* (Rieder), vaste réflexion sur la crise de l'esprit au milieu de l'entre-deux-guerres. Sa série d'écrits dédiés à l'analyse de son époque s'achèvera avec *Naissance d'une culture. Quatrième essai pour mieux comprendre mon temps* (Rieder). J'y reviendrai. Les années 1933 et 1934 marquent donc une nouvelle forme d'engagement de sa part, plus politique, moins littéraire. Jean-Richard Bloch participe en 1933 à la fondation du « Front commun contre le fascisme, contre la guerre et pour la justice sociale » de Gaston Bergery et en 1934 à celle du « Comité de vigilance des intellectuels antifascistes ». Quand il est invité au premier « Congrès des écrivains soviétiques » avec, entre autres, Aragon et Malraux, tous les éléments sont en place pour que son engagement prenne une forme explicite ou, comme le note très justement Tivadar Gorilovics, c'est du moins à cette époque qu'il revête un caractère « irréversible ».

Lors d'un séjour de cinq mois en Union soviétique – où il est convié après la clôture du congrès – il se « convertit » en quelque sorte au communisme soviétique (stalinisme inclus), même s'il n'adhère pas encore officiellement

⁴ Cf. Jean-Richard Bloch & Jean Paulhan, *Correspondance 1920–1946*. « Y a-t-il quelque chose qui nous importe plus que la vérité ? », Paris, Éditions Claire Paulhan, 2014 et W. Asholt, « Jean-Richard Bloch : Sybilla », in : Tivadar Gorilovics, *Retrouver Jean-Richard Bloch*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem 1994, p. 9–105.

⁵ Cf. W. Asholt – Claudine Delphis (éds.), *Jean-Richard Bloch ou À la découverte du monde connu : Jérusalem et Berlin (1925–1928)*, Paris, Honoré Champion, 2010 (Bibliothèque d'Études juives n° 40).

au PCF⁶. Au cours de l'année 1935, la nature de ses activités confirment cet engagement : dans un brouillon de lettre à son ami Roger Martin du Gard que cite Tivadar Gorilovics⁷, il mentionne des « campagnes de meetings de propagande » après « [s]on retour d'URSS » et, à Paris, il prend une part active à l'« Association des écrivains et artistes révolutionnaires » et au « Congrès international pour la Défense de la Culture » où il assume des responsabilités importantes. En 1936, il s'engage aussi dans le « Comité mondial contre la guerre et le fascisme » qu'Henri Barbusse et Romain Rolland viennent de fonder et salue la victoire du Front populaire lors des élections en avril/mai 1936.

La « découverte » de l'Espagne

C'est dans le contexte de ces engagements, en juin 1936, que Jean-Richard Bloch fait un premier voyage en Espagne, où les partis du Frente Popular avaient gagné les élections dès février, la même année, afin d'y donner une conférence de soutien (avec la Pasionaria) et une conférence à l'Ateneo (sous le titre « Culture et révolution »). Il n'est guère étonnant de trouver une nouvelle trace de son militantisme lors de son départ pour l'Espagne à l'annonce du Pronunciamento de l'armée organisé par Franco et soutenu par le mouvement fasciste de la Phalange de José Antonio Primo de Rivera. Des émeutes éclatent les 17 (au Maroc) et les 18 et 19 juillet en Espagne. Ce n'est que huit jours plus tard, le 24 juillet 1936, que Jean-Richard Bloch, accompagné de Jean Cassou et d'André Viollis, entreprend un voyage de reportage et de solidarité dans une Espagne où, malgré le soulèvement populaire, la menace d'une victoire de la droite réactionnaire et du fascisme semble imminente.

Espagne, Espagne ! est le premier livre d'engagement politique de Jean-Richard Bloch. Comme les « essais pour mieux comprendre mon temps », il se compose d'articles publiés dans des revues et des journaux, mais cette fois, ils sont précédés du récit de voyage inédit des journées passées en Espagne. La première partie de ce livre conserve encore un caractère littéraire et constitue une littérature de « circonstances » comme le sera bientôt celle de la résistance. Jean-Richard Bloch s'efforce de faire renaître sous sa plume l'atmosphère troublée de cette période. Il s'emploie à décrire minutieusement

⁶ Les *Cahiers Jean-Richard Bloch* ont publié dans leur n° 19 (2013) sous le titre « Moscou, Caucase, Été 34 » les lettres que Marguerite et Jean-Richard Bloch envoyaient à leurs enfants. Voir aussi : Ludmilla Stern, « Journal du voyage en URSS de Marguerite et Jean-Richard Bloch », in : Annie Angremy / Michel Trebitsch, *Jean-Richard Bloch ou l'écriture en action*, BnF 2002, p. 231–240, p. 239.

⁷ J'ai fait la connaissance de Tivadar Gorilovics lors d'un colloque Roger Martin du Gard, organisé par Jürgen Schlobach en 1981 à Sarrebruck.

un certain nombre de scènes de rue, révélant l'aspect quasi-carnavalesque des comportements et des décors. Des travestissements vestimentaires des anarchistes de Barcelone aux scènes émouvantes de Madrid, une idée-force s'impose : « C'est le peuple le plus grave, le plus résolu qui soit au monde. » (Bloch, 2014 : p. 87)

Un récit de voyage et un témoignage engagé

1. La structure du livre

Ce récit de voyage commence avec un premier chapitre consacré à « Barcelone » (p. 35–58), il se poursuit avec un deuxième, « Sur la route » (p. 59–61) vers Valence, suivi d'un troisième qui se situe dans cette ville (« Valence », p. 63–77), un quatrième, de nouveau intitulé « Sur la route » (p. 79–86), cette fois vers Madrid, et un cinquième, consacré à la capitale de la République espagnole (p. 87–101). S'ouvrant sur un prologue-introduction (p. 29–32) qui se situe encore chez l'écrivain à Poitiers, cette partie narrative s'achemine progressivement vers le chapitre final. Les quatre composantes de la « Deuxième Partie » évoquent « Le martyr de l'Espagne mois par mois », et correspondent aux quatre livraisons mensuelles de « Commentaires » dans *Europe*, publiées le quinzième jour des mois d'août, de septembre, d'octobre et de novembre⁸. Ces articles suivent, à partir de la France, l'évolution de la situation espagnole à une fréquence mensuelle et prennent un ton exclusivement politique. Cette remarque s'applique également aux deux articles « retrouvés » par Michel Moncade que j'ai publiés grâce à Philippe Niogret dans le n° 15 des *Cahiers Jean-Richard Bloch*⁹, et qui ont été ajoutés a posteriori à l'édition augmentée de *Espagne, Espagne !* en 2014. L'un de ces articles a été publié dans *Europe* le 15 février 1937 sous le titre « Juin 1936, Février 1937 »¹⁰, mais celui prévu par Jean-Richard Bloch comme « Chapitre V de la 2^e Partie d'Espagne, Espagne » n'a, lui, jamais été publié de son vivant¹¹. La « Troisième Partie » est composée de quatre articles qui ont été publiés en août et en octobre 1936 dans des journaux : « Empêchons le suicide de la France » (*Vendredi*, 14 août), « Madrid est aujourd'hui le chemin de Paris » (*Avant-garde*, 15 août), « Frente crapular » (*L'Humanité*, 25 octobre) et « Il faut prévenir les massacres

⁸ Sous les titres suivants : « 23 juillet, ou : la démocratie prise à la gorge », « 23 août, ou : naissance d'une armée et d'un état », « 23 septembre, ou : la République française », « 23 octobre, ou : L'URSS au secours de l'Espagne ».

⁹ W. Asholt, « Deux chapitres inédits d'*Espagne, Espagne !* », *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 15, 2009, p. 159–196.

¹⁰ Son début, « 23 janvier 1937 : Qui contesterait sérieusement [...] » (p. 201) renvoie clairement aux articles précédents.

¹¹ Voir le fac-similé reproduit dans *Cahiers Jean-Richard Bloch*, n° 15, 2009, p. 168.

de Madrid » (*L'Œuvre*, 23 octobre). Trois de ces articles ciblent clairement le contexte espagnol, seul le quatrième se donne essentiellement pour objectif d'analyser l'attitude française.

En quoi ce livre – que l'auteur qualifie, dans son « Avant-propos » du 10 octobre 1936, d'ouvrage « [...] né des circonstances [...] [et] fait de témoignages » (p. 27) – représente-t-il une étape de « l'engrenage d'un engagement » et de quelle manière représente-t-il un témoignage de sa « conversion » ? C'est à cette double question que j'essayerai de répondre grâce à l'analyse de quelques exemples.

Les trois parties donnent des réponses variées à ces questions mais elles ressemblent à des variations musicales sur le même sujet. Jean-Richard Bloch fait partie des premiers écrivains et intellectuels étranger qui vont en Espagne pour manifester leur solidarité et pour informer l'opinion publique de leur pays. Ce sont surtout les quatre (ou les six) chapitres de la « Deuxième Partie », évoquant « Le martyr de l'Espagne vu de mois en mois » qui font le mieux ressortir l'impératif d'informer le public français sur la réalité espagnole. Et comme la qualification de « martyr » l'exprime clairement, il ne s'agit pas seulement pour l'écrivain de mener une guerre politique, mais aussi bien de livrer un combat idéologique dont il se fait (presque) l'apôtre à travers sa mission quasi-religieuse de témoignage.

2. L'Espagne expliquée au public français

Le chapitre daté du 23 juillet dresse un bilan de la situation après un mois de guerre civile. Ce dernier est mis en scène à travers la recherche nocturne d'informations sur les ondes radiophoniques : « La Sans-Fil interrogée [...] comme un oracle antique, vient de livrer les nouvelles [...] » (p. 105). En passant d'une station à l'autre, il expose tout d'abord l'état des choses en Espagne. S'ensuit l'analyse du point de vue français sur la situation en Europe (Allemagne, Angleterre, Italie), intégrant divers stéréotypes sur son voisin hispanique. C'est à la fin de ce chapitre que l'auteur formule clairement un message idéologique : il prône la naissance d'une « Union des républiques espagnoles ouvrières et paysannes » qui toutefois « sera beaucoup plus spécifiquement et essentiellement espagnole que la monarchie des Bourbons et le capitalisme international » (p. 115). Et cette naissance est indispensable à une autre naissance, aux connotations religieuses explicites : celle de « l'homme nouveau, de l'homme renaissant, telle qu'elle est en train de se former en URSS ». Quand le chapitre se referme sur les deux phrases : « Cet homme-là, nos frères d'Espagne en protègent le berceau. C'est pour sa vie qu'ils couvrent de leurs cadavres cette terre admirable, par eux faite doublement chère et sacrée » (p. 116), Jean-Richard Bloch formule sa profession de foi.

Dans cette *Naissance d'une [nouvelle] culture*, comme l'affirme le titre de la collection d'essais qui va paraître immédiatement après *Espagne, Espagne !*, l'Espagne républicaine incarne à la fois un apôtre et un martyr œuvrant pour l'avènement de cet homme nouveau, né en Union soviétique. Jean-Richard Bloch croit avoir assisté à la naissance de cet « homme nouveau » lors de son voyage en URSS, deux ans plus tôt, comme en témoigne une lettre du 18 septembre 1934 : « il faut ajouter à l'actif de ce pays-ci [l'URSS], l'idéal nouveau de l'homme, qu'il est en train d'élaborer », et un peu plus tard, il s'exclame : « Je pense qu'il n'a jamais été tentée [sic] d'œuvre plus grande depuis que l'humanité existe. »¹² *Naissance d'une culture* qui paraît immédiatement après *Espagne, Espagne !* doit son titre à cette conviction qu'« ils [les communistes russes] ont créé les conditions qui vont rendre possibles une définition et une destinée nouvelles de l'homme » (Bloch, 1936 : p. 60). Indépendamment de la situation politique concrète, l'appréciation générale de la situation en Espagne se fait à la mesure de cet idéal de « l'homme nouveau », et les sacrifices espagnols n'en sont que plus justifiés pour en protéger le berceau.

Le chapitre deux, « 23 août, ou : naissance d'une armée », analyse la situation de l'organisation militaire. Il le fait (involontairement) en reprenant à son compte la remarque de Marx au début du *18 Brumaire* au sujet de la révérence avec laquelle les révolutionnaires invoquent souvent les esprits du passé.

Jean-Richard Bloch fait bien évidemment référence aux révolutions française et russe. À l'instar du « 14 juillet 1789 » (p. 119) et d'autres épisodes ou noms associés à la Révolution française, la révolution espagnole est perçue dans un même continuum : « [r]ééditant l'œuvre stupéfiante de la Convention et des bolchéviques, les ouvriers de la République espagnole sont en train de faire sortir de la terre les armes » (p. 120). Tout en reconnaissant les mérites des organisations anarchistes aux premiers moments du soulèvement populaire, il ne fait pas moins preuve de lucidité lorsque, maniant la litote, il s'essaye à prédire son avenir : « On devine que les organisations anarchistes ne sont pas celles à qui leurs militants ont donné le moins de fil à retordre, tandis que les partis politiques les plus rompus à la discipline étaient ceux dont les éléments montraient aussi le plus de solidité en campagne. » (p. 133) Après un premier « stade picaresque de la guerre civile » (p. 132), les anarchistes deviennent un obstacle pour la suite de la guerre et c'est dans ce contexte qu'il faut distinguer une autre comparaison avec l'exemple soviétique : « Par ailleurs, on n'a jamais vu, en Russie, se constituer, en formations parallèles et pratiquement indépendantes, des milices équipées par les centrales syndicales et par les différents partis politiques. » (p. 137) Si l'armée républicaine doit

¹² *Ibid.* : p. 179.

sortir victorieuse de la guerre civile, ces organisations doivent donc être neutralisées ou éliminées.

La troisième partie (« 23 septembre, ou : la République française abandonne la République espagnole ») décrit et critique la politique « espagnole » du gouvernement du Front populaire tout en reconnaissant l'intégrité personnelle de Léon Blum. Jean-Richard Bloch observe l'aveuglement de son gouvernement qui s'aligne sur la politique de Londres et ne se rend pas compte que « La chute du Front populaire en Espagne devrait être le prélude de la chute du Front Populaire en France » (p. 160) – cette analyse clairvoyante est confirmée par le fait que c'est en réalité en France qu'il se désagrègera avant la défaite de la République espagnole. Finalement, Jean-Richard Bloch se fait d'une certaine manière le porte-parole de la politique soviétique : « Nul n'ignore plus que le Komintern s'est convaincu que la lutte contre le fascisme doit se substituer à la lutte générale contre le capitalisme jusqu'à ce que le péril fasciste soit éliminé. » (p. 159)

La quatrième partie (« 23 octobre, ou : l'URSS au secours de l'Espagne ») suit la même veine. Critiquant à juste raison la farce tragique du Comité de Non-Intervention de Londres, qui, tout en ayant connaissance du soutien militaire massif de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste apporté aux rebelles espagnols, empêchait l'entrée de matériel dans l'Espagne républicaine, Jean-Richard Bloch salue la décision soviétique de quitter cette institution : « Quel soupir, quel cri de soulagement, le 23 octobre, dans le monde ! Enfin une parole de sincérité, une parole de courage ! » (p. 176) Face à la politique du gouvernement du Front Populaire, c'est l'Union soviétique qui représente le courage et la sincérité. Le prix de cet engagement pour les organisations anarchistes et trotskistes en tant que « formations parallèles » n'allait pas tarder à se faire connaître.

Les deux parties qui n'ont pas été publiées dans le volume de 1936 prolongent cette argumentation. Lorsque l'auteur dresse le bilan de la fin de l'année 1936 (« Bout de l'An ou : l'Europe devant la guerre »), il montre sévèrement du doigt les positions de l'Angleterre susceptibles d'aggraver les tensions et de déclencher une conflagration générale. Le seul espoir est la résistance de Madrid : « Ce que Verdun a été, dans l'histoire de la Grande Guerre, Madrid l'est, à un plus haut degré » (p. 188). Et l'idéologie et la foi nouvelle de Jean-Richard Bloch se manifestent clairement quand il développe une vision historique des événements qui changèrent le monde : « Désormais Madrid 1936 prend place auprès du 14 juillet, de la Commune de Paris, d'Octobre 1917, parmi les faits qui auront décidé de l'avenir du monde. » (p. 189) La dernière partie (« Juin 1936, février 1937 ») est presque exclusivement consacrée à la politique intérieure en France et à ses réactions aux événements espagnols. Jean-Richard Bloch se montre un analyste subtil, rigoureux et conséquent des

hésitations du Gouvernement de Léon Blum et il ne lui oppose pas cette fois la politique de l'URSS mais le courage des « gouvernementaux espagnols » qui « défendent [...] non seulement leur indépendance nationale mais la nôtre ; et non seulement notre indépendance nationale, mais notre liberté politique » (p. 213). Il a raison d'insister sur le caractère européen de la guerre d'Espagne, indépendamment du rôle tenu par l'URSS : « Jamais non plus une guerre civile n'aura montré avec plus d'évidence le caractère international et planétaire de ces guerres-là, les seules où se joue d'une façon avouable le sort de la race humaine. » (p. 215) C'est cette conviction, qui résulte de son espoir d'assister à la « naissance d'un homme nouveau », qui motive son engagement pour l'Espagne et son engagement tout court.

Si les quatre (ou six) chapitres de la « Deuxième Partie » suivent la situation espagnole mois après mois, les quatre chapitres de la « Troisième Partie » sont consacrés à des moments concrets. Celui portant le titre « Empêchons le suicide de la France ! » qui paraît dans *Vendredi* (14 août 1936), l'hebdomadaire du Front Populaire, commence par l'appel que le Président Azaña a demandé à Jean-Richard Bloch de diffuser : « Dites aux Français que la défaite du Front populaire en Espagne serait celle de la République, en France, et, probablement, la fin de la France comme grande nation indépendante » (p. 221), à un moment où on pouvait encore espérer éviter la politique de non-intervention. Il finit par un appel de Jean-Richard Bloch « au Français patriote » (de droite) de comprendre que la nation française est défendue à Madrid (p. 227–229). Historiquement, les appréciations d'Azaña et de Bloch se sont vérifiées, mais peut-être l'hebdomadaire du Front Populaire ne fut-il pas l'organe de presse idoine pour toucher la partie réactionnaire de l'opinion française¹³.

Avec l'appel publié le lendemain dans *Avant-garde*, le journal de la Jeunesse communiste, « Madrid est aujourd'hui le chemin de Paris », Jean-Richard Bloch se sert des citations d'Azaña pour s'adresser avec le même message aux « Jeunes Français » mais en prenant cette fois « Le grand combat de 1917 et 1918, en Russie » (p. 235) en guise d'exemple.

Le caractère de circonstance est encore plus évident dans « Frente crapular » qui paraît le 25 octobre dans *L'Humanité*. Pour répondre à cette insulte de la droite réactionnaire, Jean-Richard Bloch raconte un fait divers de Barcelone pour montrer le caractère exemplaire des « milices du PSUC » (p. 239).

Le dernier article, « Il faut prévenir les massacres de Madrid » avait paru dans *L'Œuvre* deux jours plus tôt. L'appel, « Monsieur Blum, monsieur Delbos,

¹³ L'un des problèmes des textes de Bloch est qu'il doit s'adresser à deux publics à la fois : les militants convaincus du Front Populaire et la bourgeoisie républicaine, rétive aux changements sociaux.

monsieur Léger, le sort de cent mille Madrilènes repose entre vos mains » (p. 248) réitère celui publié dans *Avant-garde*, mais sans plus de succès. Le chapitre « 23 octobre, ou : l'URSS au secours de l'Espagne » se situe le même jour : là où la France se dérobe à ses obligations, l'URSS est solidaire ; une confirmation éclatante de la « conversion » de l'auteur.

La première partie du livre, « Barcelone, Valence, Madrid » est certainement la plus littéraire. Avec le récit de son voyage de solidarité dans la « guerre civile en Espagne », Jean-Richard Bloch trouve un genre qu'il connaît bien comme en témoignent *Locomotives*, *Sur un cargo* (tous deux en 1924), *Mitropa* (1928) et *Cacaouettes et bananes* (1929). Le récit proprement dit est précédé d'une « Introduction » qui intègre les lecteurs dans le texte, mettant l'auteur en scène dans un contexte rural paisible, harmonieux et inspirant. Mais sa mémoire et la lecture des journaux le ramènent au drame espagnol, tout comme ses lecteurs. L'auteur s'efforce d'être un homme pondéré et « aspire à être un homme juste » (p. 30). Mais cela ne l'empêche pas de déclarer clairement son engagement : « Et la vieille règle qui a été celle de toute ma vie se dresse une fois de plus : même quand le pauvre a tort, il a raison, parce que sa misère à elle seule met le riche en accusation. » (p. 31) Dans le récit du voyage, l'auteur recourt à plusieurs procédés : des descriptions vivantes et parfois pittoresques, des faits divers surprenants, des dialogues avec des personnages de tous horizons (de l'homme de la rue jusqu'au chef de gouvernement) et des passages réflexifs qui tentent de gloser les événements décrits.

Dans un souci d'intégrité, dès « Barcelone » (p. 35–58) Jean-Richard Bloch procède à des appréciations significatives. Quand il distingue dès le début, pendant le trajet de l'aéroport dans la ville de Barcelone, les contrôles des socialistes et des communistes de ceux des « sentinelles anarchistes [qui] affichent un zèle soupçonneux » (p. 37), il semble encore permis de croire qu'il s'agit d'un détail presque insignifiant. Mais quand il mentionne un peu plus loin des « interlocuteurs » relatant « [q]uelques actes de violence, dus à certains éléments anarchistes » (p. 43), il ne peut plus s'agir d'un hasard. La déclaration du président de la Généralité, Luis Companys conforte d'ailleurs cette idée : « Il est possible que les anarchistes nous suscitent aujourd'hui quelques difficultés ; je n'oublierai jamais la part décisive qu'ils ont prise à ces combats décisifs, je suis résolu à tout faire pour ne pas me séparer d'eux dans l'organisation de l'État nouveau » (p. 48), mais sous la pression communiste, un an plus tard, ils n'appartiennent plus à ce gouvernement. Et quand le narrateur intervient avec son commentaire, « Il va sans dire que bien des anarchistes de la base jouent avec le feu », pour les distinguer des communistes du PSUC qui témoignent d'une « abnégation remarquable et [d']un sens aigu des réalités » (p. 48), il le place entre deux longues citations de Companys ce qui crée une certaine contagion entre le discours direct et l'appréciation du

narrateur. Finalement, le narrateur évoque un éventuel compromis entre anarchistes, communistes et trotskistes à Barcelone. À la fin de l'année 1937, les trotskistes ne font plus partie du gouvernement et on connaît le sort d'Andreu Nin¹⁴.

L'intermède « Sur la route » (p. 59–61) donne de la couleur locale avec des anecdotes sur les contrôles des miliciens aux barricades, une sorte de tableau vivant de la révolution en train de se faire.

À « Valence » (p. 63–77) les combats entre les fractions de l'armée qui participent au pronunciamiento et les milices ne sont pas encore terminés, la situation est plus qu'instable et les milices anarchistes et trotskistes ont plus de succès par surprise que par stratégie militaire.

C'est dans ce contexte chaotique que l'auteur insère un entretien avec un ébéniste anarchiste : « il est maigre, tanné, d'expression fine et dure à la fois » (p. 75) et à la question « Marchez-vous d'accord avec les communistes, avec la Gauche républicaine ? » (p. 75), l'anarchiste répond avec une détermination qui sonne comme une profession de foi. Tout en soutenant le front unique contre le fascisme, il déclare : « Mais quand ce sera fini, quand le fascisme sera vaincu, alors nous nous retournerons vers les socialo-communistes et nous réglerons leur compte, jusqu'au dernier. » (p. 75) Et le narrateur de commenter : « Il semble se promettre un grand plaisir de cet épisode futur de l'histoire » (p. 75–76). Bien qu'il semble possible de déceler une certaine compréhension de l'idéal anarchiste chez le narrateur, tenu pour irréalisable (p. 76), l'interprétation de ce passage est extrêmement problématique. Au moment où l'auteur écrit ces lignes, le premier des procès de Moscou (du 19 au 24 août 1936) vient d'avoir lieu et il s'en prend au « Centre terroriste trotskyste-zinoviéviste ». Jean-Richard Bloch doit pourtant savoir quel sort attend des anarchistes tels son partenaire de Valence en URSS (et bientôt aussi en Espagne). Faire dire à un anarchiste ce que préparent les communistes peut être rhétoriquement habile, cela montre en tout cas que l'engrenage de l'engagement est en marche.

Le deuxième intermède, « Sur la route » (p. 79–86), ne décrit pas seulement le trajet de Valence à Madrid mais aussi le passage de l'anarchisme au communisme. Lors d'un entretien, le narrateur explique l'incongruité de l'idéal anarchiste d'un sympathisant valençois qui converse ou plutôt monologue avec un « jeune villageois » communiste. Les deux protagonistes parviennent cependant à la même conclusion : l'alliance n'est que de circonstance et un nouveau front s'ouvrira en cas de victoire contre les fascistes. Le communiste s'efforce d'atténuer cette réalité déplaisante, évite de parler de « règlement de

¹⁴ Il est étonnant que Baptiste Eychart en décrivant la couverture du « conflit avec le POUM » par *Ce Soir* passe sous silence la torture et l'assassinat de Nin que le journal censure.

compte » et finit par dire modestement « alors, on verra » (p. 86). L'asymétrie narrative correspond à l'engagement de l'auteur-narrateur. Mais elle reflète aussi l'asymétrie politique. Le « on verra » devient rapidement une réalité violente, le « règlement de compte » n'aura pas lieu.

La troisième ville, « Madrid » mène le narrateur au cœur du conflit. Les descriptions pittoresques se font rares, les faits divers aussi. Les simulacres de dialogues et les « commentaires » du narrateur sont omniprésents. Celui-ci se désigne lui-même comme « envoyé du comité du Rassemblement populaire français » (p. 89)¹⁵, mais il déclare aussi qu'il est « prématuré de s'en expliquer [des entretiens] sans rien taire » (p. 87). À la différence de Barcelone et de Valence, à Madrid, il joue un rôle politique. Il mentionne trois entretiens avec des personnalités du monde politique et syndical formant l'ossature de la première moitié de ce chapitre. Le premier renvoie implicitement à celui accordé par le Président de la République, Manuel Azaña. Il relate également ceux réalisés avec Largo Caballero, le secrétaire du syndicat socialiste UGT, et avec le député socialiste et futur ministre des Affaires étrangères, Alvarez del Vayo. Leur message est clair : ils demandent le soutien du Gouvernement français. La partie sur les contacts directs s'accompagne d'une deuxième analyse, d'où il résulte que la situation militaire de l'Espagne républicaine n'est pas mauvaise, au contraire, mais que le soutien de l'Allemagne et l'Italie aux rebelles peut incontestablement changer le rapport de forces.

Témoignage, engagement, conversion ?

Espagne, Espagne ! est l'expression de la simultanéité de ces trois attitudes qui sont confirmées par le caractère double de l'auteur, à la fois envoyé politique et journaliste littéraire couvrant un événement exceptionnel. La coprésence de ces deux fonctions caractérise les chapitres « Barcelone » et « Valence » qui forment la première partie de la publication. Les deux autres parties, « Le martyr de l'Espagne vu de mois en mois » et « Le retour en France », ainsi que le chapitre consacré à « Madrid » affichent clairement un caractère politique. Que le livre commence par une partie littéraire est certainement aussi une stratégie « narrative » destinée à captiver et à préparer le lecteur à des considérations plus graves. Les passages « politiques », replacés dans leur contexte, acquièrent une signification particulière et révèlent clairement le parti pris du narrateur pour les organisations communistes en Espagne et pour la politique soviétique sur le plan international. L'URSS concrétise la politique qu'il attend de la part du Gouvernement du Front populaire en France. Carlos

¹⁵ Le mouvement qui prépare avec la manifestation du 14 juillet 1935 le Front Populaire et qui se rassemble en janvier 1936 derrière un programme du « Rassemblement populaire ».

Serrano n'a donc pas tort de supposer : « c'est peut-être de cet instant que date une fidélité, trop aveugle ou trop confiante, à l'Union soviétique » (Serrano, 2014 : p. 21) qui le marquera jusqu'à la fin de sa vie¹⁶. Mais l'image choisie par Tivadar Gorilovics est-elle probablement plus appropriée : « Dans l'engrenage d'un engagement ». *Espagne, Espagne !* constitue une étape importante dans une évolution qui a commencé au plus tard en 1933.

Et sa fidélité, pour ne pas parler de son aveuglement, apparaissent très clairement lors de son voyage en URSS, en 1934. Plus qu'en Espagne, Jean-Richard Bloch croit assister, dans l'Union soviétique de Staline, à la naissance de l'homme nouveau. Cet avènement quasi-religieux mérite, et même, revendique son engagement. En raison de sa conviction intime d'une possible rédemption de l'humanité – conviction qui revêt parfois un caractère eschatologique – l'auteur rejette tout ce qui semble pouvoir contrarier l'avènement d'un monde réconcilié avec lui-même, qu'il s'agisse du fascisme (italien, allemand, espagnol), du capitalisme (identifié avec l'Angleterre et pratiquement pas avec les États-Unis) ou de l'anarchisme et du trotskisme (accusés lors des procès de Moscou de vouloir rétablir le capitalisme). Jean Richard Bloch partage cet aveuglement avec nombre d'intellectuels, malgré le *Retour de l'URSS* d'André Gide qui paraît au même moment qu'*Espagne, Espagne !* Comme ce fut le cas pour le livre de Gide, la critique de l'URSS pouvait être interprétée comme un soutien (involontaire) du fascisme. Si Ludmilla Stern peut parler d'une « conversion » à propos du voyage de Jean-Richard Bloch en URSS en 1934, son voyage en Espagne et le récit qui en résulte sont une « preuve » tangible du bien-fondé de sa foi nouvelle. Ceci d'autant plus que nombre d'observations et d'appréciations de Jean-Richard Bloch se sont trouvées justifiées, rendant certains jugements plus convaincants – et plus problématiques a posteriori. En ce sens, *Espagne, Espagne !* représente une étape décisive de l'engrenage dont parle Tivadar Gorilovics. Quand Aragon lui rend visite en janvier 1937 pour le convaincre de co-diriger le journal *Ce Soir* avec lui, Jean-Richard Bloch s'est déjà mis dans une situation où il ne peut plus refuser : *Espagne, Espagne !* fut la dernière étape de cet « engrenage », avec *Ce Soir*, les dés sont jetés.

¹⁶ Carlos Serrano voit dans l'image que son grand-père donne de l'URSS « l'ambiguïté majeure de ce livre » (2014 : p. 22), mais il ne souligne pas suffisamment son ambiguïté vis-à-vis des anarchistes et des trotskistes.

Bibliographie

- BLOCH Jean-Richard, *Espagne, Espagne !*, Bruxelles, Éditions Aden, 2014.
- BLOCH Jean-Richard, *España!, España !*, éd. Carme Figuerola, Lleida, Pagès, 1996.
- BLOCH Jean-Richard, *Naissance d'une culture. Quatrième essai pour mieux comprendre mon temps*, Paris, Rieder, 1936.
- GORILOVICS Tivadar, « Dans l'engrenage d'un engagement. Jean-Richard Bloch à la direction de *Ce Soir* », <http://www.etudes-jean-richard-bloch.org/spip.php?article56>.
- SERRANO Carlos, « *Espagne, Espagne !* ou l'optimisme de la volonté », in : Jean-Richard Bloch, *Espagne, Espagne !* (éd. 2014).

Wolfgang ASHOLT
Université Humboldt de Berlin
Courriel : washolt@gmx.de

ÉVA VÁMOS

Guerres et utopies dans l'œuvre de Jean-Richard Bloch

Roger Martin du Gard, Jean-Richard Bloch : deux grands romanciers dont les œuvres connaîtront des fortunes opposées... Car si la postérité semble définitivement acquise pour l'auteur des *Thibault*, l'œuvre de Jean-Richard Bloch menace constamment, semble-t-il, de sombrer dans l'oubli. Ceci, en dépit même de la variété de ses écrits¹.

Tandis que Roger Martin du Gard compose la somme romanesque qui lui vaudra l'attribution du prix Nobel – *Les Thibault* –, Jean-Richard Bloch, pour sa part, entreprend de brosser simultanément l'ascension et le déclin d'une autre famille – les Simler – dans un roman qu'il intitulera *...et Compagnie*. Bien en amont des tribunes de la critique littéraire à venir, ces deux écrivains et amis font preuve dans leur correspondance d'une véritable appréciation mutuelle de leurs œuvres respectives. Tivadar Gorilovics a joué un rôle non négligeable dans l'étude, la diffusion et la compréhension de certains textes de ces écrivains. Il a notamment contribué à mettre en lumière certains aspects de la genèse des œuvres de Roger Martin du Gard et de Jean-Richard Bloch. Il a également concouru à la parution de textes inédits dans la série littéraire de l'Université de Debrecen ainsi que dans les Cahiers des *Études Jean-Richard Bloch*. Enfin, il a présenté une réflexion inédite de Jean-Richard Bloch sur la solitude de l'artiste et sur la nécessité de transformer les paroles en actes² lors d'un grand colloque tenu à la Bibliothèque nationale de France pour célébrer le cinquantenaire de la mort de cet auteur.

¹ Plusieurs romans de Jean-Richard Bloch ont été publiés de son vivant, mais au delà de son œuvre romanesque, ses écrits regroupent également des essais, des récits de voyage et des pièces de théâtre, l'une d'entre elles ayant même été montée au Festival d'Avignon (Création Avignon 2005, reprise en 2006 du 5 au 14 juillet, Ateliers d'Amphoux).

² Gorilovics, 2002 : p. 199–212.

Les hasards de la conscription réunissent Roger Martin du Gard et Jean-Richard Bloch – alors étudiants – dans la même chambrée à Rouen en 1902. Les lettres du régiment nous offrent un aperçu de la formation militaire et intellectuelle du jeune Jean-Richard Bloch et des bouleversements induits par la Grande Guerre dans leur vie quotidienne³. Dans un premier temps, Bloch n'adhère pas aux idées pacifistes de Roger Martin du Gard et de Romain Rolland et s'engage comme volontaire pour rejoindre le front. Ce n'est que plus tard, dans *l'Europe du Milieu* (MITROPA), alors submergée par l'absurdité de la guerre, qu'il évoque avec compassion le personnage de Schweik, découvert lors de la représentation de la pièce de Hašek au théâtre de Piscator à Berlin. Sensible aux problèmes de l'Europe centrale, il facilite la publication d'œuvres de poètes et de prosateurs de cette région : tel est le cas de Panait Istrati ou d'Ervin Sinkó. Grâce à son appui et à celui de Romain Rolland ou de Guéhenno, ces auteurs disposent d'une plateforme qui leur permet de se faire connaître en France. Dans l'épilogue du roman de Sinkó, des débats passionnants entre Jean Cassou, Jean-Richard Bloch, le comte Mihály Károlyi et André Malraux sont reproduits⁴. Bien que Jean-Richard Bloch n'ait passé que quelques heures à Budapest en 1947, il s'implique activement dans les réseaux d'intellectuels centre-européens jusqu'à sa disparition prématurée⁵. En 1947, au moment de la naissance de la confédération yougoslave (devenue depuis un chapitre de l'histoire), il participe notamment au premier Congrès des écrivains yougoslaves à Belgrade. Bloch, à sa grande surprise, y entrevoit quelques figures familières des milieux surréalistes du Paris d'avant-guerre, tels Oscar Davico ou Marco Ristic⁶, ayant rejoint le maquis des montagnes serbes pour libérer leur pays. Dans sa chronique, il se réfère également à la figure de Miroslav Krleža et à sa ville, Zagreb. Il perçoit avec une acuité renouvelée l'immense fossé qui se creuse entre l'intelligentsia urbaine de Zagreb – métropole industrielle où naissent beaucoup de conflits idéologiques – et le monde rural avec « [ses] chants lancés par un berger d'Illyrie sur l'étendue des durs plateaux pierreux... »⁷.

Il rencontre vraisemblablement Béla Balázs, le célèbre écrivain hongrois, dont il traduit un poème en pleine guerre – probablement en 1941 – lors de sa convalescence à Kazan, en Tatarstan soviétique. Il s'agit de *Nymphe de Versailles*, un texte retrouvé par Claude Bloch dans le corpus de manuscrits de son père, puis confié à Tivadar Gorilovics qui, plus tard, devait en assurer

³ Cf. Bloch, 1997.

⁴ Sinkó, 1990 : p. 355–357. Cf. également Vámos, 2006 : p. 223–232.

⁵ Faits évoqués également par Trebitsch, 1997 : p. 25–44.

⁶ In : Béhar, 1990 : p. 232.

⁷ *Ce soir*, 16 janvier 1947.

la publication, augmentée d'une précieuse étude portant sur la genèse et les conditions de transposition et de réécriture du poème de Balázs aux heures les plus noires de l'histoire – il s'agissait de magnifier le potentiel évocateur des épreuves subies par les « rêveurs de la liberté et de la révolution »⁸. Jean-Richard Bloch a aussi échangé quelques lettres avec László Radványi, économiste d'origine hongroise, mari de l'écrivaine allemande Anna Seghers ayant fui le nazisme, d'abord exilée à Paris, puis en Amérique Latine⁹, et il a rencontré un autre grand poète d'origine hongroise – Avigdor Hameiri en Palestine – peu après son arrivée dans le pays en 1925. Parmi les notes de Jean-Richard Bloch, nous avons retrouvé une carte soigneusement conservée, portant le nom d'Avigdor Hameiri (Feuerstein) ainsi qu'un mémo : « envoyer une photo et ...Cie (en allemand) » à Hammiserach, sa revue à Jérusalem¹⁰. Ses notes conservent également une référence plaisante au « Faust Hongrois » – ou *La Tragédie de l'Homme* éditée en français¹¹. Ces quelques traces de rencontres avec des poètes et scientifiques originaires de l'Europe Centrale donnent une idée de la vitalité des débats intellectuels en Palestine à l'époque – elles permettent de comprendre comment on envisageait l'avènement d'un monde utopique dans des circonstances quotidiennes dures en terres bibliques : de la République d'enfants jusqu'à la fondation de l'Université Hébraïque de Jérusalem. Les expériences acquises par Bloch lors de son voyage en Palestine en tant qu'invité sont publiées en partie dans des grands quotidiens de l'époque – puis, beaucoup plus tard, sous forme de récit dans la revue *Europe* et dans la revue culturelle juive hongroise *Múlt és Jövő* (préfacé et traduit par mes soins). C'est grâce au professeur Tivadar Gorilovics que ce texte a été redécouvert et c'est à la suite de son initiative qu'a été redécouvert également un film documentaire français, presque oublié, couvrant les mêmes événements en Palestine, un film que Michel Trebitsch et moi-même avons documenté¹². *Le Robinson juif* est le titre donné à l'essai que Jean-Richard Bloch envisageait d'écrire à son retour de Palestine, et qui ne fut finalement jamais publié de son vivant, car les événements l'ont dépassé. Bloch n'a jamais

⁸ Gorilovics, 1989–1990 : p. 79–86 ; Bloch, 2001 : p. 81–84.

⁹ Bibliothèque nationale de France (BnF), Fonds Jean-Richard Bloch, *Correspondance*, tome XLIII (Johann Lorenz Schmidt, pseudonyme de László Radványi).

¹⁰ BnF, Fonds Jean-Richard Bloch, Agenda n° 19, 1925 : p. 117 et NAF 28222 feuillet 49 avec la carte de visite d'Avigdor Hameiri avec son nom et profession (écrivain) en hébreu.

¹¹ BnF, Fonds Jean-Richard Bloch, Agenda n° 19, 1925 : p. 117 : il s'agit de l'œuvre d'Imre Madách dans la toute première traduction en français de Bigault de Casanove, publiée dans *Mercure de France* en 1896.

¹² Trebitsch, 2002 : p. 99–105 ; Vámos, 1998 : p. 60–79.

souhaité être un « prophète du passé »¹³. Ses commentaires publiés jour après jour dans les quotidiens – et aujourd’hui, 90 ans plus tard – montrent tout le défi lancé : faire fonctionner une université occidentale dans des décors orientaux en faisant venir les meilleurs universitaires des cinq continents. Cette idée sera développée dans ses essais et dans ses conférences prophétiques, où se mêlent utopie et dystopie :

aujourd’hui où nous sommes tombés dans le morcellement, le particularisme, le nationalisme, où l’esprit lui-même est en train de se balkaniser, les yeux se dirigent ardemment [...] vers tout ce qui [...] restitue le grand rêve de compréhension réciproque que – follement, peut-être, l’humanité ne cesse de poursuivre¹⁴.

Après *Le Robinson juif*, André Spire avait pensé que son ami Jean-Richard Bloch serait capable d’écrire un livre d’envergure sur la situation en Palestine. Les voyages vers la Palestine comme vers d’autres pays, vers de nouveaux horizons rythment leur vie et leur correspondance¹⁵ qui témoigne de leur amitié – une amitié littéraire entre intellectuels de gauche engagés (même si André Spire ne se rallie à aucun mouvement politique). Pendant la guerre, ils se retrouvent dans les organisations luttant contre l’hitlérisme et aidant les réfugiés.

Son roman *...et Compagnie* a marqué un romancier hongrois, András Komor, dans l’écriture de son roman *Fischmann S. utódai* [Les Descendants de S. Fischmann]¹⁶. *...et Compagnie* a été traduit et publié en hongrois deux fois par deux écrivains hongrois tous deux très engagés, dans un intervalle de 15 ans. Deux écrivains aux destins singuliers, personnalités éminentes du mouvement social-démocrate : Zoltán Horváth, en 1945 à la Libération, et Pál Justus – avec la préface de Romain Rolland – en 1959, tout juste sorti de prison suite à un procès monté de toutes pièces. (Pál Justus a traduit également *Le dernier des justes*, roman d’André Schwarz-Bart.)

Dans ce roman comme dans sa première nouvelle *Lévy* et comme dans *La Nuit kurde*, Bloch part à la recherche de son identité, celle de l’intellectuel français juif.

¹³ Lettre de Jean-Richard Bloch à Jacques Robertfrance, le 8 janvier 1934. *Correspondance*, tome XXX à la BnF.

¹⁴ Jean-Richard Bloch, « Une parole sur l’Université de Jérusalem », Allocution prononcée le 10 novembre 1925 lors d’une conférence organisée par l’Union Universelle de la Jeunesse Juive.

¹⁵ Jean-Richard Bloch et André Spire, 2011.

¹⁶ Bálint, 1999 : p. 59–68 ; Royer, 2008 : p. 67–88.

Mais il part également à la découverte du monde connu, à la recherche d'utopies dans ses récits de voyages de Berlin jusqu'à la Palestine¹⁷ et le Sénégal¹⁸, comme dans sa pièce *Le Dernier Empereur*, qui rappelle étrangement la monarchie des Habsbourg éclatée, en pleine révolte. Son approche des différentes théories de l'utopie s'est révélée dernièrement dans la correspondance publiée et annotée par lui et le poète André Spire. Bloch a traversé les guerres du XX^e siècle y compris la guerre d'Espagne dont il a écrit également des pages inoubliables¹⁹. Il a traversé l'épreuve la plus dure en apprenant que sa fille France et d'autres membres de sa famille ont été torturés et tués par les nazis en Allemagne.

Le manuscrit de l'une de ses plus belles utopies prévue pour un grand roman (*Le Faiseur de Fédération*) a disparu pendant la guerre. Il en reste quelques pages d'ébauche à la Bibliothèque nationale de France ainsi que quelques allusions dans les 60 volumes de sa correspondance – une source précieuse et riche, à explorer.

Sur le front théâtral, les publications ne tarissent pas. Celles dues à Tivadar Gorilovics²⁰ et à Antoinette Blum²¹ mais aussi de nouveaux spectacles continuent de faire vivre l'héritage de Bloch, notamment grâce aux études et aux mises en scène de Sylvie Jedinak. Le grand spectacle retraçant l'époque du Front populaire et présenté au Vel d'Hiv s'est depuis déplacé dans un petit théâtre lors du Festival d'Avignon. Il s'agit d'une fable populaire où il est question du bonheur des gens pourtant asservis par le travail. L'utopie s'achève lorsque l'on trouve du pétrole sur l'Île idyllique. Mais cette même pièce connaît aussi une autre fin, un heureux dénouement où Bloch est mis en scène dans un spectacle total – cirque, music-hall, ballet – entre les décors de Fernand Léger et les chansons de Darius Milhaud et d'Arthur Honegger²².

¹⁷ Asholt – Delphis, 2010.

¹⁸ Bloch, 1929.

¹⁹ Bloch, *Espagne, Espagne !*, Éditions, sociales internationales, 1936 ; rééd. 1996 ; évoqué également dans *Études Jean-Richard Bloch, Nouveaux regards sur La Guerre d'Espagne*, 2007, bulletin n° 13.

²⁰ Bloch, 2007 : p. XXII–154.

²¹ Bloch, 2008.

²² Ory, 1994.

Bibliographie

- ASHOLT Wolfgang – DELPHIS Claudine, *Jean-Richard Bloch ou à la découverte du monde connu : Jérusalem et Berlin (1925–1928)*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- BÁLINT Péter, « Gyűlöletből vagy szeretetből... Töprengések Komor András *Fischmann S. utódai* című regényéről » [= Par haine ou par amour... Méditations sur *Fischmann S. utódai*, roman d'András Komor], in : *Kortárs*, 1999, 43/8, p. 59–68.
- BÉHAR Henri, *André Breton le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.
- BLOCH Jean-Richard, *À la découverte du monde connu, II, Cacaouettes et bananes*, Paris, Gallimard, 1929.
- BLOCH Jean-Richard, *Espagne, Espagne !*, Montreuil, Le Temps des Cerises (préface de Carlos Serrano), 1996.
- BLOCH Jean-Richard, *Lettres du régiment (1902–1903)*, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. XX, 1997.
- BLOCH Jean-Richard, *Offrande à la poésie*, préface de Denis Montebello, Poitiers, Le Torii Éditions, 2001.
- BLOCH Jean-Richard, *Le cuisinier mystifié*, Conte dramatique en quatre actes, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria, Fasc. XXIV, 2007.
- BLOCH Jean-Richard, *Un théâtre engagé*, présentation par Antoinette Blum, Paris, Édition complexe, 2008.
- BLOCH Jean-Richard et SPIRE André, *Correspondance, 1912–1947*, « Sommes-nous d'accord ? », Édition établie, préfacée et annotée par Marie-Brunette Spire, Éditions Claire Paulhan, 2011.
- GORILOVICS Tivadar, « *Nymphe de Versailles* (Un poème de Béla Balázs dans la traduction de Jean-Richard Bloch) », in : *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae*, Budapest, Sectio Philologica Moderna, tomus XIX, Redigit Katalin Kulin, 1989-1990, p. 79–86.
- GORILOVICS Tivadar, « De la cellule de Saint-Jérôme à la place publique », in : *Jean-Richard Bloch ou l'écriture et l'action*, Paris, BnF, 2002, p. 199–212.
- ORY Pascal, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935–1938*, Paris, Plon, 1994.
- ROYER Clara, « L'esthétique française d'András Komor », in : *Revue d'Études Françaises*, n° 13, 2008, p. 67–88.
- SINKÓ Ervin, *Párizsi napló, 1937–1939* [= Journal parisien, 1937–1939], in : Ervin Sinkó, *Az út. Naplók* [= Le chemin. Journaux intimes], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, p. 355–357.

- TREBITSCH Michel, « La seconde patrie : l'accueil des intellectuels d'Europe centrale et orientale à Paris dans l'entre-deux-guerres », in : Maria Delaperrière et Antoine Marès (dirs.), *Paris, « capitale culturelle » de l'Europe Centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane 1918–1939*, Paris, Institut d'études slaves, 1997, p. 25–44.
- TREBITSCH Michel, *Le Robinson juif*. Un film et un texte sur l'Université Hébraïque de Jérusalem en 1925, in : *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002, p. 9–105.
- VÁMOS Éva, « Jean Richard Blochról Jean-Richard Bloch : *A zsidó Robinson* » [= Jean-Richard Bloch sur Jean-Richard Bloch : *Le Robinson Juif*], in : *Múlt és Jövő*, 1998/2-3, p. 60–79.
- VÁMOS Éva, « La Hongrie au cœur de l'Europe Centrale de la culture », in : *La Nouvelle Alternative*, n° 69-70, juin-septembre 2006 (n° coordonné par François Bocholier et Gábor Eröss), p. 223–232.

Éva VÁMOS

Budapest

Courriel : vamoseva@t-online.hu

III. Écritures de l'autre : relations franco-hongroises

OLGA PENKE

La réception hongroise de Voltaire à la lumière de quelques manuscrits récemment trouvés

Je crois qu'il faudra dorénavant tout mettre en dictionnaire. La vie est trop courte pour lire de suite tant de gros livres : malheur aux longues dissertations ! (Voltaire, Lettre à Elie Bertrand, 9 janvier 1763)

Le dix-huitième siècle est l'une des périodes privilégiées des rapports franco-hongrois, et Voltaire captive le plus l'intérêt des intellectuels hongrois, comme le montrent les traductions de ses ouvrages historiques, dramatiques, et de ses poésies épiques, publiées avant la fin du siècle. Dans l'accueil que les Hongrois réservent à Voltaire, nous pouvons distinguer quatre vagues, entre 1760 et 1808, période intense des Lumières hongroises. Dès le début, ses lecteurs sont particulièrement sensibles à son esprit critique et même provocateur, à l'idée de la tolérance en religion, de la légitimité en politique et à sa vision tragique de l'existence humaine en philosophie. Ses adeptes cherchent à transposer également les procédés littéraires caractéristiques de ses œuvres. Voltaire, comme historien, semble être le plus présent dans cette période, les traductions, les correspondances, les écrits des admirateurs et des détracteurs en témoignent¹.

La traduction hongroise de la prose philosophique de Voltaire est particulièrement lacunaire. Seul le *Prix de la justice et de l'humanité*, un texte sur

¹ Voir sur le sujet nos études : 2008 : p. 313–323 ; 2005 : p. 267–282.

l'urgence d'une réforme de la législation criminelle, édité avec une permission officielle, est traduit et publié en hongrois en intégralité².

À cet accueil s'ajoute la connaissance de plusieurs ouvrages du philosophe français qui étaient strictement interdits, parmi lesquels se trouvent ceux que nous pouvons caractériser par leur énonciation brève. Voltaire est convaincu de l'efficacité des formes brèves, parmi lesquelles la plus marquante est le pamphlet. Mais il aime « fragmenter ses discours » à l'intérieur d'un recueil de textes aussi, comme les mélanges ou les dictionnaires, et développer ainsi une grande variété de sujets et de formes. Selon les spécialistes, ses articles de dictionnaire ne représentent pas l'esthétique du fragment, plutôt l'esthétique du « provisoirement achevé » (Mervaud, 1994 : p. 114). Quelques extraits paraissent de ces recueils en hongrois au dix-huitième siècle, sans la mention de leur source.

Cette étude a pour but de présenter une traduction manuscrite des morceaux choisis du *Dictionnaire philosophique*, inconnue jusqu'à nos jours. Le traducteur hongrois prend comme source la masse alphabétique qui contient six cents articles dans l'édition originale, il en extrait quarante-six dont quelques-uns sont traduits en entier, mais dans la plupart des cas, il les abrège considérablement et ne cherche qu'à en tirer l'essence ou les passages qu'il juge actuels.

Le manuscrit se trouve en forme de cahier broché à la Bibliothèque Nationale Széchényi, le recueil ayant le titre au dos : « Magyar Voltaire 2 ». Le traducteur reste anonyme, la datation manque, le titre original et le nom de l'auteur ne sont mentionnés que dans l'introduction de la traduction³.

Nous avons pu identifier l'édition dont le traducteur pouvait se servir. Voltaire publie sous le titre de *Dictionnaire philosophique (portatif)* en 1764 soixante-treize articles, qu'il augmente jusqu'en 1769 (composé sous le titre de *La Raison par alphabet*). Il édite en 1770 un autre dictionnaire, intitulé *Questions sur l'Encyclopédie*, avec quatre cent vingt articles. Dans l'édition posthume de ses *Œuvres complètes*, les éditeurs relient sous le titre de *Dictionnaire philosophique* les articles des deux ouvrages, complétés par quelques écrits brefs de l'auteur. C'est cette dernière édition qui a pu être la base de la traduction hongroise que nous pouvons identifier en comparant

² Sur la page de titre nous pouvons lire : *Az igazság ki-szolgáltatásának és a felebaráti szeretetnek jutalma*. Írta a' Hannriásnak szerzője. Frantziából fordította egy M** [sine loco], [sine typ.], 1791. Cf. notre étude : 2015 : p. 312–323.

³ La cote : OSZK, Oct. Hung. 1787. 1–90 fol. La page de titre manque.

les variantes de l'original et de la traduction, et en suivant l'introduction du traducteur hongrois qui se réfère à une édition en huit volumes⁴.

Dans son apostrophe adressée à l'« ami lecteur », le traducteur évoque le titre et le nom de l'auteur. Il explicite sa méthode : il choisit des articles qu'il juge « remarquables », les traduit quelquefois en intégralité, mais plutôt en les abrégant. Il précise son intention : il ne destine pas sa traduction à la publication et restreint le cercle de son public aux « chrétiens ayant un goût libre et un esprit juste », tandis qu'il juge la lecture dangereuse aux « orthodoxes, suivant un mode de pensée archaïque ». Il insiste sur l'intérêt du « jeu textuel », désignant probablement ainsi l'ironie voltairienne, ayant une utilité indubitable, selon lui, contre les « coutumes mauvaises et invétérées »⁵.

Le choix thématique du traducteur est varié, il s'intéresse aussi bien aux questions philosophiques générales qu'aux sujets plus spéciaux. Les traductions proviennent des articles qui traitent de la condition de l'homme et du rôle de Dieu dans le monde, de la philosophie de la nature et de l'importance accordée aux sciences naturelles, à la société et à la politique. Les cadres de cette étude nous obligent à limiter notre analyse à quelques articles qui traitent de la religion, sujet dominant de l'ouvrage original⁶.

L'intérêt du traducteur à l'égard de l'orientation plus purement philosophique se révèle par le fait qu'il met à la tête des extraits choisis l'article qui étudie le noyau rationnel de toutes les religions et qui démontre la nécessité de l'existence de Dieu : « Toutes les choses sont donc les émanations éternelles de ce premier moteur »⁷. D'autres articles ont pour sujet l'impossibilité de

⁴ L'édition posthume : *Œuvres complètes* de VOLTAIRE, Imprimerie de la Société Littéraire Typographique, [Kehl], 1784–1790. 70 volumes. L'édition en 8 volumes : *Dictionnaire philosophique* (dans lequel sont réunis les *Questions sur l'Encyclopédie*, *La Raison par alphabet*, les articles dans l'*Encyclopédie*, et plusieurs destinés pour le *Dictionnaire de l'Académie française*), Amsterdam, réimpression de l'édition de Kehl, chez Marc-Michel Rey, 1789. (Seconde édition : 1795.) Cette pratique d'édition a été suivie jusqu'au milieu du XX^e siècle. Voir : Jeroom Vercruysse, *Œuvres complètes = Dictionnaire général de Voltaire*, R. Trousson et J. Vercruysse (éd.), Paris, Champion, 2003, p. 885–889. Dans notre étude, nous ne nous référons pas à la page de l'édition, puisque les éditions modernes (parmi lesquelles l'édition critique : *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 35–36, 39, 40, 41, 42A, 42B, 43, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, 2008–2013.) ne suivent plus cette pratique. Les cadres de cette étude ne permettent pas non plus la citation des traductions hongroises. Nous nous contenterons de nous référer au titre français des articles de l'original et à leur traduction hongroise. Les passages que nous citons entre guillemets des articles de Voltaire figurent tous dans la traduction hongroise.

⁵ Introduction intitulée « Kedves Olvasó Barátom! ».

⁶ Voir la liste des articles traduits et leur présentation dans notre étude : « Feltáratlan kéziratos magyar Voltaire-fordítások. A *Dictionnaire philosophique* magyarul. » Communication présentée au colloque *Nunquam autores, semper interpretes. A magyarországi fordításirodalom a 18. században*, les 1–3 oct. 2014, Miskolc. À paraître.

⁷ « Précis de la philosophie ancienne » – « A régi Philosophianak foglalattya ».

prouver la spiritualité de l'âme, le théisme et le pluralisme⁸, ou encore d'autres dénoncent la croyance en un Dieu anthropomorphe⁹.

Plusieurs extraits reprennent les articles écrits contre le fanatisme et la superstition. Le texte hongrois transmet fidèlement le jugement de Voltaire contre cette « folie religieuse » qui se dirige contre les êtres humains au nom de l'amour de Dieu. Il évoque également quelques exemples historiques concrets, parmi lesquels se trouvent la torture et l'exécution de Jean Calas, avec une référence au texte de base : le *Traité sur la tolérance*¹⁰.

L'histoire de l'Église est traitée par une forte critique des combats religieux sanglants et des discussions violentes des Conciles, par la dénonciation du pouvoir, de la richesse des papes et de leur intervention dans la vie politique et les affaires juridiques¹¹. Le traducteur suit de près le texte très ironique de Voltaire, sans omettre les dates et les allusions historiques y figurant. Il semble entièrement partager l'avis de l'auteur selon lequel « La religion n'est instituée que pour maintenir les hommes dans l'ordre »¹².

La critique de la religion s'effectue également par la confrontation de la pratique de différentes religions, ainsi dans l'article « Confession », où Voltaire compare le catholicisme et le protestantisme. Les extraits hongrois contiennent aussi le passage où Voltaire exprime la compassion et la fraternité à l'égard des pauvres gens, nous lisons par exemple dans l'article « Carême » : « Le malheureux cultivateur ne mange presque jamais de viande et n'a pas de quoi acheter du poisson. Fous que vous êtes, quand corrigerez-vous vos lois absurdes ? »¹³ Le traducteur n'interprète pas l'article entier, mais en transmet la pensée fondamentale. Il est également sensible à ces textes où le philosophe français désacralise l'Écriture¹⁴ et dénonce les contradictions ou bien confronte les écrits de la Bible avec les sciences naturelles¹⁵.

⁸ « Athée » – « Atheus », « Impie » – « Istentelen ».

⁹ « Locke » – « Lock ».

¹⁰ « Intolérance » – « Türedelmetlenség », « Inquisition » – « Inquisitio », « Fanatisme » – « Fanatismus vagy a' vak Buzgóság ».

¹¹ « Concile » – « Conciliumok », « Donation » (sous-titre : « Donation de l'Angleterre et de l'Irlande au pape, par le roi Jean ») – « Donatiója Angliáról és Irlandiáról a Pápaék részére János királynak a Pápaék ».

¹² « Droit. Droit canonique » – « Jus.=Recht ».

¹³ « Confession » – « Gyónás », « Carême » – « Böjt ».

¹⁴ Par exemple dans l'article « David » – « Dávid ». Il est intéressant de ce point de vue que le manuscrit intitulé « Magyar Voltaire 2 » comporte la traduction d'un deuxième texte, celle du drame *Saül* de Voltaire, qui désacralise le roi mythique de la Bible. Oct. Hung. 1787. 90–122 fol.

¹⁵ « Inondation » – « Víz ki-öntés ».

En dehors de ces sujets variés qui signifient les centres d'intérêt du philosophe dans le domaine de la religion, le manuscrit hongrois donne également un écho à cette pensée que la religion doit remplir une fonction morale et sociale pour le peuple. Dans l'article « Curé de campagne » – « Falusi plébános », il fait parler le bon curé qui diffère des personnages ecclésiastiques typiques mis en scène dans les articles du *Dictionnaire*, car il évite les discussions et concilie prière et travail.

Ce dernier article fait partie d'un ensemble de textes dans la traduction : il montre l'intérêt du traducteur à l'égard d'une forme préférée des articles du *Dictionnaire*, le dialogue. Dans la plupart des cas, le traducteur fait un effort considérable pour transmettre en hongrois non seulement le contenu, mais aussi la forme des articles. Sa préférence va certainement pour les dialogues, dont il traduit six, aussi abrège-t-il souvent les articles en choisissant uniquement la partie dialoguée¹⁶.

Certains dialogues traduits imitent le catéchisme qui met en scène un théologien, professant des dogmes et doctrines abstraits, face à un interlocuteur (un Scythe, un Chinois), incarnant la religion naturelle. La communication est impossible entre eux, et le dialogue dévoile la propagande religieuse. D'autres laissent à voir la philosophie de la nature de Voltaire, ainsi la discussion entre la « Nature » et le « Philosophe » montre l'homme comme partie intégrante de la nature. La Nature se définit ici comme « le grand tout » et avoue que son existence dépend de celui qui « l'a faite ». Les dialogues choisis pour la traduction traitent des questions primordiales dans la philosophie de Voltaire : la pluralité religieuse, la religion naturelle, le danger et la cruauté du fanatisme, et traduisent la fascination du philosophe français pour la Chine.

Le dialogue constitue une des formes préférées du discours argumentatif de Voltaire : il en a rédigé soixante¹⁷. Élément de base de son esthétique, ce genre donne l'effet de la « discontinuité » et « l'impression du décousu, propre à la conversation naturelle » (Menant, 1995 : p. 58). Outil de l'ironie, ce genre réalise un « double discours », un « jeu », le dialogue est nécessairement « truqué » où « l'on raisonne, mais l'on ne s'entend pas » (Pujol, 2005 : p. 288–292).

Le traducteur hongrois accepte volontiers le défi que la traduction des dialogues signifie, ne les abrège point et cherche à interpréter le jeu littéraire. Il

¹⁶ « Puissance. Les deux puissances. Section II. Conversation du révérend P. Bouvet, missionnaire de la compagnie de Jésus, avec l'empereur de la Chine... » – « Tisztelendő Pater Bouvet, Jesus mezejebéli misszionáriusnak Camhi császárral [...] tett beszélgetése », « Le Curé de Campagne » – « Falusi plébános », « Dieu, Dieux » – « Istenek », « Missions » – « Missionarius », « Nature » – « Természet », « Conseiller ou juge » – « Királyi tanácsos ».

¹⁷ La *Revue Voltaire* consacre un numéro spécial aux dialogues philosophiques de Voltaire : n° 5 (2005), 'Le dialogue philosophique (1763–1778)', p. 31–167.

ne cherche pas non plus à s'écarter de son original quand celui-ci utilise un style passionnel, des exclamations, ou des questions.

Dans le manuscrit « Magyar Voltaire 2 », nous retrouvons les caractéristiques essentielles des pensées de Voltaire sur la religion, grâce au choix d'articles, à la manière d'abrégé et à la qualité de la traduction. Le travail du traducteur hongrois témoigne de l'actualité des sujets religieux en Hongrie à la fin du dix-huitième siècle. Un style varié, un lexique riche et recherché, et la transmission scrupuleuse des pensées de Voltaire caractérisent ce traducteur qui garde soigneusement son anonymat. La clandestinité pouvait lui assurer une liberté dans son travail qu'il a réalisé visiblement avec un véritable plaisir, n'étant pas obligé de faire l'autocensure et exprimant sa complicité avec ses lecteurs. Ce texte prouve, en dehors du retentissement des pensées de Voltaire, l'intérêt des lecteurs hongrois pour la forme de discours argumentatif des articles de dictionnaire, genre bref permettant la diversification des points de vue, l'utilisation des tons différents, la sensibilisation des lecteurs et le jeu langagier assuré par l'ironie.

Bibliographie

- MENANT Sylvain, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995.
- MERVAUD Christiane, *Le Dictionnaire philosophique de Voltaire*, Paris–Oxford, Universitas–Voltaire Foundation, 1994.
- PENKE Olga, « La réception polémique de l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire en Hongrie à l'âge des Lumières », *Revue Voltaire*, n° 5, 2005, p. 267–282.
- PENKE Olga, « La fortune des œuvres de Voltaire en Hongrie au XVIII^e siècle », *Cahiers d'études hongroises* 14, 2008, 'Temps, espaces, langages. La Hongrie à la croisée des disciplines, t. II', p. 313–323.
- PENKE Olga, « Igazság, jog, tolerancia, emberség: Voltaire *Le Prix de la justice et de l'humanité* című művének magyar fordítása 1791-ből », *Fehér lovag. Tanulmányok Csernus Sándor 65. születésnapjára*, Szeged, Lazi Kft., 2015, p. 312–323.
- PUJOL Stéphane, *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

Olga PENKE
Université de Szeged
Courriel : polga@lit.u-szeged.hu

GABRIELLA TEGYEY

Un Hongrois à Paris : les années parisiennes de János Batsányi

Pendant plus d'un demi-siècle, János Batsányi (1763–1845) – l'une des figures les plus marquantes des Lumières hongroises – a été un témoin privilégié de la vie littéraire et politique de son pays. Son œuvre duelle d'un point de vue artistique et idéologique, est toujours d'actualité : parmi les poètes hongrois de l'époque, Batsányi demeure le plus attaché aux traditions nationales ; cependant, c'est lui qui assure, dès les années 1790, la liaison entre son pays – désireux de se débarrasser du joug autrichien – et la France révolutionnaire. L'un de ses plus beaux poèmes, écrit l'année même de la prise de la Bastille (*Sur les changements survenus en France*) est directement inspiré par la Révolution française ; le poème intitulé *Le Visionnaire* (1790) trahit peu après sa foi dans le triomphe d'une révolution aux dimensions mondiales.

Pour mieux comprendre les années parisiennes de Batsányi – souvent décrites comme une période obscure et inféconde –, il est utile de passer en revue la carrière du poète, et notamment d'éclaircir les circonstances de son séjour en prison et de son exil.

C'est à la fin du XVIII^e siècle que Batsányi trouve sa propre voix poétique : greffier à Cassovie, il rédige la revue littéraire la plus importante de la période (*Magyar Museum*)¹ ; auteur à la mode, il s'impose comme chef de file de la vie intellectuelle et artistique locale. Or, en 1793, ses poèmes révolutionnaires et son activisme radical le conduisent à perdre son emploi suite à la répression du mouvement animé par Martinovics². Bien que resté en marge de ce mou-

¹ En collaboration avec ses illustres confrères, F. Kazinczy et D. Baróti Szabó. De ces années datent ses premières traductions des poésies d'Ossian dont nous parlerons plus loin.

² Il s'agissait, à l'époque, du seul mouvement de résistance contre l'hégémonie des Habsbourg en Hongrie. L'ambition de Martinovics, chef des « Jacobins Hongrois » était, sur le modèle de la Révolution française, de favoriser l'avènement d'une société bourgeoise en Hongrie. Cependant, Martinovics et six de ses compagnons furent capturés et exécutés en 1795.

vement, il est arrêté et jugé. De mars 1795 à décembre 1796, il est incarcéré dans la prison du château de Kufstein (avec Maret et Sémonville) en raison de ses propos « séditieux » prononcés lors de sa plaidoirie³.

Durant sa captivité, il rédige une série d'élégies (*Les élégies de Kufstein*) qui sont à considérer comme les meilleurs de ses poèmes : s'écartant de la poésie baroque, jugée trop artificieuse, il offre un nouveau souffle à la littérature de son temps en s'affranchissant de ses contraintes au nom de la libre expression des sentiments. Paradoxalement, selon Gábor Halász, « c'est la prison qui fit de lui un vrai poète » : « Une année d'incarcération, quatre grandes élégies et trois petites plaintes – voilà le bilan miraculeux [de cette année]. Dès que sa liberté lui fut rendue, le mirage cessa » (Halász, 1935 : p. 11–12)⁴.

À partir de 1796, Batsányi s'établit ensuite à Vienne où il mène une vie relativement rangée : il reprend ses traductions des poésies d'Ossian et rédige la version manuscrite de son recueil de poèmes. Vienne est alors un carrefour important de rencontre pour les hommes politiques, les savants et les écrivains de l'empire autrichien et de la Prusse désireux de trouver un îlot de paix au sein de l'Europe révolutionnaire. L'auteur y fait la connaissance de Johannes von Müller, le célèbre historien et homme politique suisse avec qui il se lie d'amitié⁵ ; c'est grâce à cet homme et à la capitale autrichienne qu'il fait par la suite la connaissance de Gabriella Baumberg – poétesse vénérée des cercles viennois – qu'il épousera en 1805.

L'automne 1809 met un terme à l'existence paisible du poète : les troupes de Napoléon entrent dans Vienne. Lorsqu'elles se retirent de la capitale en vertu des accords du Congrès de Vienne, Batsányi s'enfuit avec elles et s'installe le 19 novembre à Paris, ville qu'il sera contraint de quitter cinq années plus tard, en août 1815.

Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons d'examiner d'un peu plus près ces cinq années d'émigration parisienne dont l'importance n'a peut-être pas été suffisamment soulignée jusqu'ici dans les différents travaux sur le poète. À cette fin, il nous semble opportun de revenir sur les causes de la fugue viennoise de Batsányi, épisode de la vie de l'écrivain qui ne laisse pas de surprendre. Ses contemporains ainsi que les historiens de la littérature s'accordent habituellement pour lui attribuer un rôle dans la rédaction de la *Proclamation de Napoléon aux Hongrois* (1809) – rôle que Batsányi réfute explicitement dans sa correspondance de l'époque et lors de son procès à Spielberg. Ce dernier reconnaît exclusivement sa participation à la révision

³ Dans cette plaidoirie, il compare l'importance historique de la Révolution française à celle de la chrétienté.

⁴ C'est nous qui traduisons. – G. T.

⁵ En témoigne leur vaste correspondance poursuivie entre 1797–1808. Cf. Zadányi, 1941.

de la traduction de ce document – entreprise à la demande de Maret devenu entre-temps prince de Bassano et ministre de Napoléon – et déclare posséder au surplus une autorisation de la part de la police autrichienne⁶.

L'un des piliers de la diplomatie napoléonienne consiste à séduire l'opposition au sein même des puissances rivales – ici, la noblesse hongroise –, dans l'espoir de vaincre l'ennemi Habsbourg de l'intérieur. Dans sa proclamation trilingue du 15 mai 1809 – rédigée en français, en latin et en hongrois –, Napoléon fait miroiter aux Hongrois la perspective d'une libération ; en les incitant à s'insurger contre le caractère inadmissible de la domination autrichienne, il les convie en même temps à s'associer à son empire. De fait, bien des Hongrois ont vu dans les guerres napoléoniennes une occasion historique de reconquérir leur indépendance nationale⁷. Après sa fugue de Vienne, il n'est donc pas étonnant que Batsányi – poète révolutionnaire, s'il en est – se voie attribuer la double paternité de la traduction et de la rédaction de proclamation proprement dite⁸.

D'aucuns, en outre, invoquent des motifs psychologiques pour expliquer cet épisode de la vie de l'auteur. Ainsi, le tempérament de Batsányi, à l'instar de sa poésie, semble reposer sur l'association de schèmes contradictoires, caractéristique qui l'aurait poussé à émigrer en France. Son comportement ambivalent et excessif est directement mis en cause : fougueux, parfois violent, il sait aussi se montrer, à ses heures, tendre et émotif ; son courage exemplaire se teinte toujours, par ailleurs, d'une extrême méfiance... En réalité, la fugue de Vienne semble plutôt devoir s'expliquer par une double raison personnelle et idéologique : âme inquiète et vulnérable, mais d'une grande perspicacité, c'est de l'absolutisme éclairé de Napoléon qu'il entrevoit, à ce moment-là, le salut de son pays.

Or, ses années d'émigration parisienne seront un désenchantement continu : au lieu du bonheur escompté, elles ne lui apportent que misère et amertume. D'un point de vue strictement artistique, cependant, cette période est loin d'être stérile. Aussi nous proposons-nous maintenant de nous concentrer sur la production littéraire de ces cinq années pour tenter d'en dégager la physiologie. Pour cela, il convient tout d'abord de distinguer les sphères privée et publique de l'écrivain afin de mieux mettre en relief les liens étroits qui les unissent.

Dans la sphère intime, la correspondance épistolaire qu'il entame avec sa femme dès le premier jour de sa fugue nous apporte un précieux témoignage

⁶ Cf. Schuy, 1914 : p. 40.

⁷ Pour l'examen de la diplomatie de Napoléon, voir Sötér, 1946 : p. 124–126.

⁸ C'est ce qu'affirme du moins F. Toldy dans son discours funèbre prononcé lors des obsèques de Batsányi.

sur la période considérée. La partie la plus importante de cette correspondance – l'unique moyen de communication disponible entre les époux séparés – embrasse les dix-huit mois que Batsányi passe seul lors de son séjour à Paris, de novembre 1809 à avril 1811. Dans un premier temps, les lettres qu'ils s'échangent traduisent le lot de douleurs ressenties par le couple sérieusement mis à l'épreuve par l'exil. En effet, Batsányi est accablé par la solitude et la pauvreté tandis que Gabriella doit subir les tracasseries incessantes de la police. Du reste, les perspectives ne sont guère réjouissantes : les promesses d'emploi de Maret s'avèrent rapidement illusoires et l'écrivain doit renoncer à ses espoirs de stabilité professionnelle et de revenus réguliers, pourtant indispensables à sa subsistance. Batsányi devra finalement se contenter d'une pension de 2000 francs consentie par Napoléon au début de l'année 1811 pour sa « qualité d'homme de lettres »⁹.

Les dix-huit premiers mois de sa correspondance font donc surtout état de son angoisse récurrente d'instabilité, les lettres du poète, apparemment de plus en plus livré à son sort, trahissant une résignation croissante. Seuls l'admiration et le soutien sans faille de sa femme, Gabriella, le ranime. Le couple, une fois réuni à Paris, vit replié sur lui-même pendant trois années consécutives. Son volume d'échanges épistolaires perd proportionnellement en intensité. Le calme relatif dont jouit le poète sera bientôt rompu par la chute définitive de Napoléon à Waterloo : Maret part en exil tandis que Batsányi est arrêté par les soldats de Schwarzenberg le 5 août 1815¹⁰.

Les années parisiennes, décevantes d'un point de vue personnel, ne doivent cependant pas occulter ses réalisations dans les domaines public et artistique. L'activité officielle qu'il déploie durant son émigration suit trois axes importants que nous allons développer un peu plus bas : l'expression de son attachement pour sa nation grâce à son recueil de poèmes qu'il complète et à la reprise de ses traductions des poésies d'Ossian ; son activité journalistique, ensuite, qui lui permet de faire connaître son pays en France ; enfin, en 1810, la publication d'un livre occupant une position-clé dans son œuvre : *Der Kampf*.

Premier volet du registre « officiel » de ses années d'émigration, son activité de traduction littéraire de poèmes longtemps mais abusivement attribués à Ossian – auteur qui, à la fin du XVIII^e siècle, représentait le parangon de l'héroïsme national aux yeux des écrivains hongrois. Batsányi, soucieux de tenir en éveil la conscience de son peuple, appartient au premier cercle de poètes qui s'attèle à ce travail. Longtemps, en effet, c'est de lui que le monde

⁹ Cette pension est offerte en premier lieu pour avoir publié *Der Kampf*, ouvrage dont parlerons plus loin.

¹⁰ Interné d'abord à Speilberg, Batsányi sera exilé à Linz où il sera consigné à domicile jusqu'à sa mort, survenue trente années plus tard.

littéraire attend la réalisation de cette tâche qui, vers la fin du règne de Joseph II, semble relever non seulement du devoir artistique, mais également constituer une affaire de conscience nationale. Or, en dépit de ses tentatives renouvelées, Batsányi ne parviendra jamais à achever cette œuvre dont il ne reste que trois fragments¹¹. Quelles que soient les causes de cet insuccès, on peut néanmoins affirmer qu'Ossian figure au centre des interrogations parisiennes du poète.

Le deuxième volet est étroitement lié au premier dans la mesure où il est question une fois de plus du rapport qu'il nourrit avec sa nation. Batsányi, déployant durant ces années une activité journalistique remarquable, est le premier à présenter devant un public étranger la langue et la littérature hongroises – il s'agit notamment d'une série de quatre articles parus en 1813 dans le *Mercure étranger ou Annales de la Littérature Étrangère*. Cette revue, créée la même année, a pour vocation de faire connaître les littératures étrangères aux lecteurs français et de dynamiser les échanges entre nations¹². Le travail de Batsányi est d'autant plus fondamental que la Hongrie apparaît au cours du XVIII^e siècle comme une véritable « terra incognita » en France : la langue hongroise – dont il n'est fait nulle mention dans l'Encyclopédie – est considérée par Louis de Bonald comme « un patois d'Autriche » (Hanus, 1996 : p. 34–35). Les quatre articles de Batsányi – dont trois paraissent dans le tome I et un dans le tome II – sont publiés sous le pseudonyme de Charles de Bérony : « M. Charles de Bérony, homme de lettres, connu par des traductions de plusieurs ouvrages importants, qui sait et parle presque toutes les langues de l'Europe, s'est chargé de la rédaction de cette partie du *Mercure Etranger*. Lui seul nous a paru pouvoir remplir dignement une tâche si difficile. » (cité par Keresztury – Tarnai, 1960 : p. 360¹³)

Dans la première partie de son travail¹⁴, Batsányi accompagne sa présentation d'une série de réflexions historiques qui ont toutes les allures, en même temps, d'une mise en garde afin de combler les éventuelles lacunes des lecteurs et de dissiper, le cas échéant, les malentendus des Français sur son pays : « Des écrivains mal instruits, ou guidés souvent par des intérêts opposés, confondent les Hongrois tantôt avec les Allemands, tantôt avec les Esclavons,

¹¹ La traduction officielle en hongrois qui date de 1815 est de la plume de Ferenc Kazinczy (devenu un ennemi acharné pour Batsányi) qui crée – paradoxalement – en la figure d'Ossian non un héros national, mais un personnage sentimental.

¹² La publication de la revue cesse en 1816.

¹³ Toutes nos références à ces quatre articles renvoient à cette édition. Pour les origines de ce pseudonyme, voir Hanus, 1996 : p. 41. Ferenc Tóth, en attribuant le pseudonyme de « Charles de Bérony » à Jean-Charles Besse, un autre illustre émigré hongrois, attire l'attention sur une collaboration – fort probable – entre celui-ci et Batsányi. Cf. Tóth, 1996 : p. 211–218.

¹⁴ Cf. « Notions préliminaires sur l'origine, la langue et la littérature des Hongrois ».

et font partager cette erreur à une grande partie de l'Europe, au préjudice de cette nation qui, depuis plus de neuf siècles, appartient à la grande famille européenne. » (p. 361)

L'auteur y entreprend également l'examen de l'origine de sa langue dont il loue « la beauté et la perfection » (p. 366). Trois problématiques retiennent son attention : la parenté finno-ougrienne du hongrois, son affinité avec le turc, le persan et l'hébreu et son assimilation avec l'allemand ou le slave, assimilation vivement réfutée par l'écrivain qui prend position, au demeurant, pour la parenté finno-ougrienne¹⁵. Batsányi cherche également à savoir pourquoi, chez les Hongrois, la connaissance de leur propre culture, de leur propre langue et littérature piétine ; il évoque à ce propos les guerres menées contre les Turcs troublant le pays et la négligence de la langue nationale, question d'une brûlante actualité à l'époque du poète : « Des grands du royaume [...] renonçant à la langue, aux mœurs et au costume national, mettaient une espèce de gloire à ne plus ressembler à leurs ancêtres. » (p. 372)

La deuxième partie de ses « Notions sur la Langue et la Littérature des Hongrois » s'efforce d'établir un parallèle entre les règles de prononciation de la langue hongroise et « l'harmonie qui règne dans les poésies des Hongrois » (p. 373) et de présenter la littérature de son pays dont il offre au lecteur une « petite histoire » (des premiers imprimés jusqu'au XVIII^e siècle)¹⁶.

Les troisième et quatrième parties sont destinées à la valorisation de la littérature de son époque. Dans « Examen de plusieurs poèmes [sic] hongrois et traductions de quelques fragments de ces poèmes », l'auteur propose de saisir les traits pertinents de cette littérature, apte à la fois à « chanter l'amour de la patrie et l'héroïsme » et à traiter « des sujets élevés et sérieux » (p. 381). Et de citer les odes de Miklós Révai et de Benedek Virág pour illustrer ses propos tout en prenant soin de faire son propre éloge !

M. Batsányi, dont il a déjà été fait mention dans le *Mercur* *Etranger*, est regardé par les littérateurs hongrois comme l'un des poètes modernes nationaux qui se distinguent le plus par l'énergie et la profondeur de sentiments et par la pureté de son style. Ayant pris pour modèles les meilleurs poètes anciens et modernes, et possédant un véritable génie poétique, il n'a pas manqué, dès son début dans la carrière littéraire, de se faire remarquer. On a recueilli une partie de ses rimes dans le *Musée hongrois*, dont il avait été le principal rédacteur. Ses autres productions, où il a employé le rythme grec

¹⁵ Tout en considérant qu'« il y a encore une grande analogie entre le hongrois et le persan dans la conjugaison des verbes, l'application des pronoms personnels, etc. » (p. 364).

¹⁶ Il est question de la première histoire de la littérature hongroise en France.

et latin, portent en général l’empreinte du génie, et l’on aperçoit partout cette profondeur qui lui est particulière. (p. 384)

S’il émet des réserves à l’égard de Révai qu’il loue « plutôt pour [son] zèle [quant au progrès des lettres] que pour ses mérites comme poète » (p. 382), il tient Virág pour l’« un des meilleurs littérateurs hongrois » (p. 383). Le troisième article se termine par une série de citations de poèmes (en français) parmi lesquels figurent *Ode à ma Lyre* (de Virág) et ses propres poèmes (*Le Prisonnier, Apostrophe à la Lune*)¹⁷. À en croire E. Hanus, « on peut estimer que les traductions sont de Batsányi », ce talent de traducteur étant démontré par la tentative – avortée – d’Ossian (Hanus, 1996 : p. 42)¹⁸.

Dans ce numéro du *Mercurie étranger*, Batsányi annonce la publication prochaine d’une étude sur Miklós Zrínyi et d’un article sur Ferenc Faludi ; or, ceux-ci ne verront jamais le jour étant donné que la collaboration de Batsányi cesse avec le numéro III : « Il est possible que si Batsányi était resté à Paris, d’autres tentatives auraient vu le jour. Il faut attendre plusieurs décennies pour qu’un nouvel espace de connaissance de la langue et de la littérature hongroises s’ouvre en France », fait remarquer Hanus (1996 : p. 43).

Troisième et dernier volet du registre « officiel » de ses années parisiennes : la publication de *Der Kampf* [Le Combat], vaste poème en trois parties (écrit en allemand), augmenté d’un appendice volumineux. Commencée en 1799, l’œuvre est terminée lors de l’occupation française de Vienne, pour être publiée en Allemagne (à Tübingen) au moment où Batsányi se retrouve déjà à Paris. Cela dit, *Der Kampf* – comme ses tentatives de traduction des poèmes d’Ossian – est le produit d’une longue maturation.

Installé à Paris, Batsányi fonde de grands espoirs quant à la parution de son poème, convaincu que c’est d’elle que dépendra l’obtention de son emploi parisien ; peu à peu, la publication de l’œuvre devient sinon une obsession, du moins un besoin vital pour le poète. *Der Kampf* paraît enfin en 1810, à Pâques : Batsányi, ayant traduit en français les parties les plus importantes, envoie à Napoléon un exemplaire dédié par l’intermédiaire de Maret. En retour, l’empereur lui attribuera – nous l’avons déjà mentionné plus haut – non pas l’emploi tant désiré, mais une pension de 2000 francs. Là encore, le vœu initial de Batsányi doit s’accommoder tant bien que mal des nécessités d’une réalité peu satisfaisante.

¹⁷ Le quatrième article (« Suite des Observations sur la Littérature Hongroise »), d’un ton fort élogieux, est voué à la présentation de la vie et de l’œuvre d’István Gyöngyösi, « premier poète épique de [la] nation » (p. 389).

¹⁸ Batsányi est l’auteur d’un article remarquable intitulé *De la traduction*. Dans cet écrit, qui date de 1789, Batsányi – créant les bases d’une théorie toute moderne – met l’accent sur l’importance de la fidélité du traducteur.

Toujours est-il que l'auteur tient *Der Kampf* pour son ouvrage le plus essentiel, lui permettant d'exprimer ses pensées les plus chères. En effet, *Der Kampf* occupe dans l'œuvre une position cruciale : liant ses convictions politiques à son art poétique, ce livre expose les déchirements internes de l'écrivain. Le troisième chant de la troisième partie est doté d'un rôle tout particulier : c'est à travers la figure de Napoléon que Batsányi illustre le triomphe de la liberté. L'appendice, à son tour, n'est autre qu'un pamphlet bonapartiste dans lequel, tout en faisant preuve d'une vaste culture, le poète ne cesse de louer le régime constitutionnel, l'absolutisme éclairé de l'empereur qu'il considère comme le gage de l'avènement d'un monde meilleur. En voyant en Napoléon le promoteur d'une libération paneuropéenne, Batsányi contribue en grande partie à la diffusion du mythe napoléonien qui, au nom de l'esprit des Lumières, sonne le glas du système féodal tout en affirmant la nécessaire émancipation des nations.

Tout compte fait, les années parisiennes de Batsányi attirent l'attention sur deux phénomènes importants, en rapport avec la dualité foncière qui marque la personnalité de l'auteur et qui nourrit son imaginaire poétique. D'une part, elles témoignent de l'intrication des registres personnel et officiel chez cet auteur, observateur passionné tout au long de sa vie par les forces qui façonnent l'Histoire. D'autre part, en dépit des malheurs qui l'accablent et de l'isolement qui le frappe, ce poète, perpétuellement en exil, parvient à trouver sa véritable vocation : une vocation de « visionnaire » qui lui permet à la fois d'affirmer son amour pour sa patrie et son attachement aux valeurs nationales et de dire son admiration pour les idées européennes les plus urgentes. Ainsi, le bilan de ces cinq années d'émigration est loin d'être négligeable ; ces années trahissent au contraire le sens du « prophétisme » de l'auteur, désireux de servir de modèle spirituel à sa communauté d'appartenance.

Bibliographie

- KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor (éds.), *Batsányi János összes művei* [Œuvres Complètes de János Batsányi]. Textes présentés, établis et annotés par Keresztury D. et Tarnai A., Budapest, Akadémiai, 1960, t. 2.
- HALÁSZ Gábor, « Bacsányi », in : *Nyugat* [Occident], n° 1, 1935.
- HANUS Erzsébet, *La littérature hongroise en France au dix-neuvième siècle*, Pécs–Paris, Janus Pannonius Tudományegyetem – A.D.E.F.O., 1996.
- SCHUY Gilbert, *Bacsányi János és I. Napóleon 1809-i proklamációja a magyarokhoz* [János Batsányi et la Proclamation de Napoléon I^{er} aux Hongrois, 1809], Budapest, 1914.

SÓTÉR István, *Magyar-francia kapcsolatok* [Relations franco-hongroises], Budapest, 1946.

TÓTH Ferenc, « Jean-Charles Besse et le *Mercure Étranger*. Contribution à la genèse de la première histoire littéraire hongroise en France d'après des sources inédites », in : *Cahiers d'études hongroises*, n° 8, 1996, p. 211–218.

ZADÁNYI Éva, *Batsányi János és Johannes von Müller*, Pécs, 1941.

Gabriella TEGYÉY
Université de Debrecen
Courriel : tegyey.gabriella@arts.unideb.hu

ALAIN QUELLA-VILLÉGER

**Le dialogue franco-hongrois de
deux romancières :
Marcelle Tinayre et Cécile de Tormay**

La Hongrie a tôt fait partie de la vie de la romancière Marcelle Tinayre (1870–1948). En épousant en 1889 Julien Tinayre (1859–1923), Marcelle née Chasteau épousait l'histoire hongroise de cette famille marquée par l'exil dans ce pays, entre 1873 et 1879.

Le 26 mai 1871, en effet, à la suite de son engagement dans la Commune, il avait fallu à la mère de Julien, veuve (son mari ayant été fusillé), fuir et entrer en clandestinité, à destination de la Suisse d'abord, près de Genève. Finalement, de bonnes nouvelles étaient venues de son frère Jean, parti tenter sa chance en Hongrie ; ses lettres s'étaient faites pressantes et Victoire avait fini par placer ses enfants dans des familles étrangères (Julien à la frontière orientale de la Suisse, Louis en Slovaquie, Caroline près de Debrecen, laissant à Genève, confiés à sa sœur Anna, ses deux derniers), avant d'acheter son billet. Après six mois passés à Encs avec Louis, elle s'était fixée à Kassa¹. La proscrire n'avait point abandonné ses idéaux et venait d'être condamnée par contumace à la déportation dans une enceinte fortifiée pour faits insurrectionnels ! En 1875, pour la première fois depuis plusieurs années, sa famille fut rassemblée autour d'elle et de sa sœur Anna. « L'amour fraternel de ces deux femmes, le seul véritable amour qu'elles connurent, s'éleva par moment au sublime ; chacune donnait tout et recevait tout, par un échange perpétuel, du cœur au cœur. Victoire avait été la seconde mère d'Anna. Anna fut la seconde mère

¹ Qu'elle décrit, dans une lettre à sa sœur, comme « une ville tout allemande... La ville est aussi petite que Riom et aussi propre. On y trouve tout. Il y règne une grande élégance, mais les gens qui sont seulement propres y reçoivent bon accueil néanmoins... Il y a beaucoup de soldats et de bonne musique. Enfin, c'est une petite cité des plus agréables comme habitation, et beaucoup de gens y parlent français. »

des enfants de Victoire. Elle prodigua pour eux ses soins, ses forces, son argent, sa tendresse plus précieuse que l'argent. Jamais sans l'aide de cette sœur admirable, Victoire n'aurait pu élever ses fils et sa fille » (M. Tinayre²). Louis et Julien s'adaptèrent vite ; le premier sera peintre, le second graveur (et donc époux de Marcelle Chasteau). Parce que leur avenir semblait mériter une école des Beaux-Arts nationale, Victoire partit avec eux, en septembre 1877, pour Pesth.

À Pesth, Victoire a donné des cours, des conférences et n'a cessé d'écrire des lettres, des comptines pour ses élèves, des poèmes, des réflexions pédagogiques, de traduire du hongrois en français. Des rumeurs d'amnistie étant bientôt venues la troubler, le 5 octobre 1879, elle adressa une lettre ouverte émouvante au directeur de *La Marseillaise*, publiée le 15 : « La société magyare m'avait donc acceptée comme une femme "fourvoyée, peut-être, dans les partis extrêmes" ; mais, en définitive, comme une honnête femme. Les familles, les écoles, m'avaient ouvert leurs portes ; mes cours étaient suivis par des jeunes filles, appartenant à ce qu'on est convenu d'appeler "le meilleur monde". Bref, je gagnai de quoi subvenir à l'éducation de mes quatre fils et à celle de ma fille. [...] j'étais classée parmi les maîtresses les plus estimées à Pesth. » Lorsque la mesure de grâce fut accordée, Victoire était déjà arrivée à Paris, avec un laissez-passer de trois mois et n'en repartirait plus.

C'est donc cette histoire qui a familiarisé Marcelle Tinayre avec ce pays qu'elle ne connaît pas ou si peu (peut-être s'y est-elle rendue en 1904). Puis c'est l'écrivain italien Gabriele D'Annunzio, rencontré début 1912, qui lui a fait découvrir l'œuvre de sa consœur hongroise, la romancière Cécile de Tormay (1876–1937). Au moment où la littérature hongroise s'ouvrait à des approches plus intimistes, plus psychologiques, Cécile de Tormay fait figure d'« outsider dans la Budapest des années 10 » (G. Cavaglia), hors des chapelles et des sentiers battus. Femme d'origine aristocratique germano-magyare, avec du sang français chez les aïeules, dans un monde d'hommes plutôt intéressés par la « Grande Hongrie » rurale et romantique que par les états d'âme féminins, elle est indépendante et dilettante, portée vers la nouvelle, le théâtre, l'Italie et la France.

Or, Marcelle Tinayre participe à la traduction en français d'un de ses meilleurs romans, *Emberek a kövek között* (littéralement : *Les Hommes parmi les pierres*, Budapest, 1911). Il paraît dans *La Revue de Paris* des 15 septembre, 1^{er} et 15 octobre 1913, sous le titre *Au pays des pierres*³. Une simple note infrapaginale annonce cette œuvre inédite : « Ce très émouvant et très curieux roman a obtenu

² Mémoires inédits.

³ Réédité, curieusement sous le titre *Fille des pierres*, et fautiveusement indiqué « Traduit du hongrois par Marcelle Tinayre » seule, mais avec une préface de Gianpiero Cavaglia (Paris, V. Hamy, 1990).

dans son pays d'origine – la Hongrie – un succès qui s'est vite étendu à toute l'Europe centrale. Nous croyons que la version française n'aura pas moins de retentissement. » La traduction est annoncée faite en collaboration avec Jean Guerrier, en réalité le beau-frère diplomate de la romancière⁴.

Si c'est sans doute elle l'initiatrice du projet, c'est bien lui, André Tinayre (1868–1928), le traducteur parlant hongrois. Le plus jeune des fils de la communarde Victoire Tinayre est en effet revenu à Budapest dès 1890, où il a renoué avec les anciens amis, notamment les milieux positivistes, et il est entré au consulat français en 1895, avant d'obtenir un poste en Turquie, à Andrinople (Edirne), où sa belle-sœur séjourna et dont elle rapporta un récit documentaire très vivant, ses *Notes d'une voyageuse en Turquie*⁵. Ils sont très proches ; Marcelle Tinayre est donc une simple collaboratrice prêtant son nom célèbre. En volume (Calmann-Lévy, janvier 1914), elle ajoute une préface⁶ dans laquelle elle précise combien son rôle s'est limité à une réécriture de la traduction : « Je n'ai fait que reprendre la version française pour lui donner une forme plus littéraire tout en respectant le mouvement et le caractère du style. » Elle précise aussi que Cécile de Tormay, qui parle le français, en a elle-même revu la version finale. Tinayre défend passionnément ce roman peu banal, « robuste et sain », qui n'a rien d'un roman pour dames, parce qu'il s'élève au-delà du pittoresque régionaliste (le Karst, en Croatie) et du choc de deux instincts individuels peu empêtrés dans la morale chrétienne – une jeune fille sauvage des hautes sapinières battues par la « bora » et un homme de la Puszta – pour atteindre à « la lutte entre l'âme des montagnes et l'esprit de la plaine ».

Cécile de Tormay lui sait alors gré de son parrainage influent et le lui exprime dans une lettre du 3 mars 1914⁷, qui prouve la forte implication éditoriale de Marcelle Tinayre et même un projet d'édition illustrée qui n'eut pas de suite :

Chère Madame,

Vous ne pouvez vous faire une idée du *grand* plaisir que votre chère lettre m'a causé car, dans la profonde joie que je ressentis ayant en main notre volume, une vague tristesse s'éleva dans mon âme. Il me sembla que pendant que le livre commence sa carrière, quelque chose de charmant et de chère [*sic*]

⁴ C'est le nom de naissance de Victoire Tinayre, hommage indirect à la communarde et mère d'André.

⁵ Récemment rééditées : Paris, Turquoise, 2014, préfacées par nos soins : « Les Jeunes-Tures et la question féminine dans le regard des Françaises ».

⁶ P. I–VI. Brouillon manuscrit, coll. part. de l'auteur.

⁷ Copie (anciennes archives Noël Tinayre, Paris).

s'achève dans ma vie : une époque dans laquelle je marchais dans le même sentier, côte à côte avec une grande et illustre sœur lointaine.

Et voilà votre bonne lettre qui contredit gracieusement ma tristesse et me rassure.

Ainsi ce plaisir infini que notre relation me procure ne s'achève pas par la publication du livre auquel votre art et votre talent éminent ont sacrifié tant d'heures précieuses.

Je vous remercie encore de la belle préface que votre cœur vous a inspiré [*sic*] si généreusement.

En même temps, je vous adresse avec gratitude le reçu des 300 fr. (droit de traduction) qui me sont parvenus⁸.

Votre idée, chère Madame, de me donner, en cas que le livre ait du succès en librairie, une indemnité plus considérable, m'a vivement touchée, surtout accompagnée par vos mots : « mais nous ne sommes pas, vous et moi, des commerçants ». – Par Dieu, non ! Je vous avoue que je ne nage pas dans l'or, très loin de là et pourtant, depuis que j'ai eu le bonheur de connaître votre caractère si franc, si élevé, je me fierai n'importe quand, les yeux bandés, à vos décisions.

Dès que j'ai eu votre chère lettre, j'ai fait *tout* mon possible pour vous procurer les photos et cartes postales qui pourraient être utiles à l'artiste en illustrant le *Pays des pierres*. Je dois vous prier, chère Madame, de me donner un peu de temps car à Budapest, on ne trouve pas de photos et cartes postales du Karst. C'est une contrée perdue, mais j'ai donné la commission pour avoir de la Croatie tout ce que vous désirez.

Vous manifestez aussi, chère Madame, l'aimable désir de posséder une page de mon écriture en hongrois – j'avais l'intention de vous envoyer mon prochain roman qui sera publié au mois d'avril avec une page qui vous parle en hongrois de ma reconnaissance. Mais je crois comprendre que vous voudriez une page du livre que vous avez transformé en chef [*sic*] d'œuvre du style français. Ainsi, chère Madame, je vous envoie une page. C'est ce que vous entendez⁹ ? Ou vous désirez écrite dans un exemplaire d'*Au pays des pierres* ? Si je vous ai mal comprise, dites-le moi sur une carte postale et je serais heureuse de satisfaire votre charmant désir.

Je vous remercie de grand cœur pour votre chère promesse de m'envoyer votre prochain roman avec une page écrite par la main qui a donné à la France et au monde entier des chefs [*sic*] d'œuvre qui survivront à nous tous.

⁸ En billets de banque français, circulant par la valise diplomatique, précise P. E. Régnier (lettre à M. Tinayre, 26 août 1924) !

⁹ *Lapsus calami* pour « attendez », sans doute.

J'espère vous voir à Paris au mois d'avril. Vous y serez à la fin ? Je veux faire mes projets d'après votre séjour à Paris car je désire y aller surtout pour vous rencontrer.

Croyez, chère Madame, à mes sentiments d'admiration, de reconnaissance et de sympathie très sincères.

De grand cœur à vous.

Cécile de Tormay

Excusez mon français... Et mille remerciements pour les exemplaires du roman reçu par votre ordre.

Une seconde lettre de Budapest, le 14 avril 1914¹⁰ :

Chère Madame,

Enfin, j'ai la possibilité de pouvoir réaliser votre charmant désir et avec la même poste je vous expédie quelques photographies du karst. L'album fera surgir devant vous les montagnes de la Croatie, avec leurs pâturages et leurs sapinières, les cimes battues par la « bora », les pauvres hameaux perdus..., toute cette contrée que votre âme d'artiste créateur connaît admirablement et que je suis heureuse de pouvoir montrer à vos yeux.

Je ne vous écris que ces quelques mots, car j'espère vous voir en réalité bientôt. Enfin, j'ai la possibilité de venir vous trouver à Paris. Et puisque je veux faire ce voyage essentiellement pour vous voir, chère Madame, et pour vous connaître réellement et pour vous tendre les deux mains et vous remercier de tout ce que vous avez fait pour moi et mon livre. Je vous prie très intensément, dites-le moi par *retour du courrier*, si entre le 28 avril et le 3 mai, je vous trouve à Paris ou du moins dans les alentours de Paris ? r.s.v.p. Je ne voudrais vous manquer sous aucune condition et vous supplie de me répondre aussi vite que possible.

Je suis si heureuse de pouvoir vous dire : à bientôt !

Agréez, chère Madame, ma très vive sympathie et toute mon admiration.

Bien à vous,

Cécile de Tormay

Cécile de Tormay vient donc en France et les deux femmes se fréquentent, quelques jours durant. C'est chez Marcelle Tinayre qu'elle rencontre Anatole France : « Les invités arrivèrent tour à tour. [...] Le maître viendra-t-il ? – se demanda tout le monde. Et même s'il va venir – disait le chef de la maison d'édition célèbre – vous verrez, nous entendrons à peine sa voix. Il ne parle plus guère. Les hommes ne l'intéressent point. Il se retire dans un coin et

¹⁰ Coll. part. de l'auteur.

feuillette quelque revue ou quelque livre. On sonna. Tout le monde se leva. À la porte entrouverte, un vieillard sec, de haute stature, un peu courbé, apparut. Anatole France... Je vois encore aujourd'hui sa tête mince, fine, grise, ses yeux perspicaces d'un brun de tabac et, sous son nez effilé, sa bouche d'une coupe amère, spirituelle, argentée par les moustaches et la barbe blanche. Au dîner, j'étais sa voisine »¹¹. Finalement, Anatole France se montre élégant causeur, de la littérature, de la politique, de la Hongrie, au point d'inviter Cécile de Tormay chez lui, le dimanche suivant.

La grande Guerre empêche la publication en France de son second roman, *La Vieille maison*¹², de même qu'elle séparera pour toujours les deux amies : « Que d'amitiés se brisèrent ainsi ! Mais comment aurais-je retiré la mienne à ce grand esprit, à ce cœur si noble ? Ici, nous n'avons pas de haine contre le peuple hongrois. » Cécile de Tormay sert comme ambulancière et infirmière ; Marcelle Tinayre avec sa plume, y compris en mission à Salonique¹³. La paix revenue, le recueil *Figures de cire* paraît, des nouvelles très anciennes, au demeurant, dont une traduite en italien par D'Annunzio (« Notre-Dame en Arcadie »), qui font surtout connaître que Tormay est désormais une sorte d'exilée de l'intérieur, chassée par le nouveau régime politique de Béla Kun.

En 1925, la romancière française prête à nouveau son nom pour la parution en français, chez Plon, de son témoignage vécu, *Le Livre proscrit – Scènes de la révolution communiste en Hongrie*¹⁴. « Traduit et adapté par Marcelle Tinayre et Paul-Eugène Régnier », indique l'éditeur. Si c'est clairement elle qui en a pris l'initiative¹⁵, il s'agit cette fois d'une traduction partielle, en collaboration avec un journaliste ami¹⁶, élevé à Budapest. Elle a fait du « rewriting » : « j'ai travaillé en me plaçant du seul point de vue littéraire »¹⁷. La prépublication du

¹¹ C. de Tormay, « Anatole France – Ma rencontre avec le maître », *Revue de Hongrie*, Budapest, janvier 1925.

¹² *A Régi ház*, 1914, Grand Prix du roman de l'Académie hongroise, seulement traduit en français en 1942 (Paris, Sorlot) par P.-E. Régnier, préface de Jérôme et Jean Tharaud. Réédition aux Nouvelles Éditions latines, 1948. Curieusement, cette édition indique à la rubrique « Ouvrages du même auteur » qu'*Au pays des pierres* a été traduit par Marcelle Tinayre et A. Guérin (?).

¹³ On vient de rééditer son roman *La Veillée des armes. Le départ : août 1914* [1915], Paris, éd. Des Femmes, 2015, préfacé par nos soins : « Celles de 14 ».

¹⁴ Cet ouvrage sera réédité en 1933, chez Plon, coll. « Figures et souvenirs », le sous-titre devenant le titre.

¹⁵ « Je saisis l'occasion pour vous exprimer encore toute ma reconnaissance d'avoir bien voulu m'associer à ce travail » (lettre du 26 août 1924).

¹⁶ Sa carte de visite, « P. E. G. Régnier », le domicile à Montreuil-sous-Bois.

¹⁷ Elle le précise dans la double introduction qui ouvre le volume : par Marcelle Tinayre, p. I–XI, et par P.-E. Régnier, p. XIII–XIV (datée « Paris, le 18 mars 1925 »).

volume est assurée par *La Revue de Paris* des 1^{er} et 15 septembre 1924, à la suite de *La Revue universelle*, en septembre-octobre 1923¹⁸.

Le Livre proscrit est un journal-réquisitoire dans lequel Cécile de Tormay donne sa version de la révolution bolchevik hongroise, depuis l'armistice de novembre 1918 jusqu'à mars 1919 « où commence la Terreur rouge et la dictature des prolétaires »¹⁹, lamentation d'une intellectuelle éprise de l'ancienne Hongrie monarchique, désormais victime exilée du régime de Béla Kun (qui mettra sa tête à prix), avant de retrouver les bonnes grâces du gouvernement de Horthy. Certes, Marcelle prend soin d'indiquer qu'elle ne partage pas toutes les idées de la résistante hongroise en faveur de la « pensée chrétienne et nationale » (et sans doute est-elle également gênée par la tonalité parfois antisémite du récit), mais elle a à cœur de faire connaître un combat de femme, d'écrivaine engagée. Le texte liminaire de Paul-Eugène Régnier est plus explicite, en annonçant que la publication de ce livre vise, outre la connaissance du nouveau contexte international né de l'après-guerre, à diagnostiquer « les symptômes précurseurs de la révolution communiste et les méthodes tyranniques des bolcheviks ».

L'introduction dresse pour sa part le portrait d'une jeune femme ardente, à travers la figure de Cécile de Tormay, « toute la féminité, avec une énergie virile, la passion sans le désordre » et « des yeux qui voient plus loin et plus profond que les yeux des autres femmes ». Pour autant, comme à son habitude, Marcelle Tinayre met les points sur les i : « Depuis qu'on a inventé qu'il existe une "littérature féminine", considérée comme une région particulière, isolée, inférieure, de la littérature moderne, on s'évertue à trouver entre les femmes écrivains des ressemblances qui permettent de les comparer, entre elles, dans une sorte de "petite classe" ». Pour Marcelle Tinayre, Cécile de Tormay représente bien une exigence intellectuelle et créatrice qui la place aux côtés de Selma Lagerlöf ou de George Eliot, et dans la descendance de George Sand. Le critique littéraire de *L'Illustration*²⁰, Albéric Cahuet, étire la comparaison jusqu'à Edith Wharton ou Mathilde Serao.

Le 8 octobre 1924, Régnier écrit à sa collaboratrice, faisant état d'une lettre²¹ de Cécile de Tormay « dans laquelle elle exprime sa vive satisfaction pour la belle introduction que vous avez écrite au *Livre proscrit* et sa reconnaissance pour la traduction réussie de son œuvre. » Au demeurant, Tinayre

¹⁸ La préface, p. 43–50, est alors conjointement signée par M. Tinayre et son « collaborateur » ; le texte liminaire de ce dernier ajouté en volume n'y figure pas.

¹⁹ Dernière phrase de l'introduction commune parue dans la *Revue de Paris*, dans un dernier paragraphe remplacé par un autre en volume.

²⁰ 11 juillet 1925.

²¹ Coll. part. de l'auteur.

cite des éléments de l'introduction hongroise de Cécile de Tormay²², notamment l'anecdote des feuillets du manuscrit cachés dans des tuyaux de cheminée, derrière des meubles ou enterrés, au risque que sa consœur construise ainsi et véhicule sa propre légende héroïque.

Une autre lettre du 21 juillet 1923²³ est riche d'informations :

Ma chère Marcelle,

Votre lettre si émouvante et si affectueuse m'a causée [*sic*] une émotion sincère et un très grand plaisir. Je vous remercie de tout mon cœur pour votre chère amitié que vous avez gardée pour moi à travers les tristes et dures années. Croyez-le bien, moi aussi, j'ai gardé pour vous invariablement l'amitié sincère que vous avez évoquée dans mon âme alors – dans votre grand printemps, dans mon dernier printemps.

Je vous attends, j'attends avec joie le jour quand vous viendrez comme vous l'avez promis.

Malheureusement, vous avez dû remettre votre voyage en Hongrie. Pourtant, croyez-le, ma chère Marcelle, cela aurait fait beaucoup de bien, non seulement à ma pauvre patrie mutilée, mais aussi à votre patrie victorieuse.

Dans notre malheur, il y a un avertissement et un enseignement pour les heureux, pour ceux qui sont plus jeunes que nous. Car les peuples qui ont connu le bolchévisme sont bien plus vieux que les autres : ils savent un terrible secret que les autres ne savent pas – un secret qui fait vieillir. Oui, vous rendriez un service, non seulement à l'Hongrie [*sic*] méconnue et piétinée par l'injustice et par les calomnies, mais aussi à la France.

Vous voyez dans le fond des choses, vous voyez au-delà des horizons car vous regardez avec votre cœur et aussi vous voyez dans les cœurs humains. Je suis heureuse d'apprendre par votre lettre que vous avez terminé le lourd travail de récrire le texte de Mr. Régnier. Et je suis si, si heureuse que vous avez de l'affection pour mon livre qui est un reflet de moi-même.

Puisque cela a été indispensable, je suis reconnaissante au sort, que c'est vous, admirable artiste de la forme enchanteresse, que c'est vous, Marcelle, qui avez fait les coupures, les raccourcis – comme vous dites « une sorte de resserrement du *Livre proscrit* ».

Ce travail était surmontable parce que vous êtes une grande artiste et ce travail était difficile parce que vous êtes une grande artiste !

Je comprends que vous avez dû prendre en considération les sympathies qu'on a en France pour les Serbes, Roumains et compagnie et que vous

²² Elle-même datée « *Budapest, Noël 1920* » (ff. mss de M. Tinayre ; Archives départementales de la Corrèze, Tulle, 15J43).

²³ Copie (anciennes archives N. Tinayre, Paris ; original non localisé).

avez désiré d'éliminer les difficultés de publication tant que possible. Mais puisque mon sentiment – qui est le sentiment de la douleur de toute ma patrie – apparaît clairement dans le livre, je ne puis que vous remercier très chaudement pour les heures que vous avez donné [sic] à « notre » *Livre proscrit* et enlevées à votre art créateur.

Merci aussi pour la bonté affectueuse avec laquelle vous me proposez les conditions matérielles. – C'est entendu ! Je suis contente de recevoir, comme vous dites, d'abord 25% sur les droits de publication en revue. Et je vous prie, chère amie, puisque on perd chez nous énormément si l'échange de l'argent étranger est fait par la poste ou par une banque, ayez la bonté de m'envoyer la somme qui me sera due par les Régnier, au mois de septembre, en argent français. Puisque cette occasion se prête, je préfère attendre encore un peu. Pour le livre, vous me proposez deux possibilités. Ou mille francs français versés une fois pour toutes, ou un tant pour cent que vous allez fixer après vous être entendue avec l'éditeur. Étant persuadée que vous, mon amie, sauvegarderez mes intérêts avec affection, je me remets entièrement à vous pour juger la forme la plus favorable pour moi – ce qui [est] d'une grande importance dans mon cas, vu la situation assez précaire de mon existence.

J'espère que j'aurai bientôt de vos nouvelles et que vous me ferez part de votre conseil concernant l'honoraire. J'attends aussi avec impatience votre nouveau grand roman²⁴, qui sera sûrement un succès formidable.

Depuis le nouvel an, je rédige [*dirige*] une revue littéraire et critique – naturellement nous ne pouvons offrir que des honoraires très modestes. Mais si vous le voulez bien, j'aimerais publier une de vos nouvelles avant votre arrivée en Hongrie, ce qui, d'après mon avis, serait très à propos. En cas que vous acceptez, veuillez choisir parmi vos ouvrages celui que vous jugez adapté pour être publié chez nous, et je me chargerai de la traduction.

Je suis vivement touchée que vous vous êtes rappelé de moi avec le baron de Bornemisza²⁵ à Stockholm. Dix jours avant que la commune fut proclamée, il m'a prédit en lisant dans ma main que la mort est tout près de moi, sur mon chemin, mais que je l'éviterai... Et il disait la vérité.

Adieu, ma chère Marcelle, mille bons souvenirs à votre charmante famille et à notre ami. Je pense souvent aux jours de Paris. Je vous embrasse affectueusement.

Votre amie
Cécile Tormay

(Excusez mon mauvais français !)

²⁴ *Priscille Sèverac*, novembre 1922.

²⁵ Le fils de l'homme d'affaires allemand Thyssen (lequel avait épousé une Hongroise).

Marcelle Tinayre revient alors de faire des conférences en Scandinavie (hiver 1922–1923) et repart pour l'Italie en avril-mai ; rien n'indique qu'elle soit allée en Hongrie, à un moment-clé où l'on célèbre le centenaire de Petőfi, le héros de la révolution de 48, alors que Jean Cocteau, Anna de Noailles ou les frères Tharaud font le voyage. Les deux femmes ne se reverront plus et leurs carrières ne se recroiseront plus.

Quelques années plus tard, la romancière reçoit des lettres d'une jeune femme hongroise, Kornélia Jankovics. Cette étudiante de l'Université de Budapest entend consacrer son mémoire de fin d'études de Lettres françaises à sa correspondante, une monographie pour laquelle elle lui demande, le 27 octobre 1926, « quelques éclaircissements sur vos relations avec la Hongrie (qu'avez-vous traduit en dehors du roman *Au pays des pierres* de Cécile Tormay. Aussi, mon professeur a dit que vous avez publié les mémoires (*Bujdosó könyv*) du communisme de Tormay Cécile. » La Française l'aide et le travail universitaire peut être soutenu, en 1928²⁶. « J'ai déjà lu toutes vos œuvres, j'en suis charmée ; je serais bien heureuse si je pouvais répandre encore votre nom qui est déjà bien connu chez nous »...

Dans la dédicace manuscrite que Marcelle écrit pour Cécile, en tête d'*Au pays des pierres*, en mai 1914, à quelques semaines de la Grande Guerre, le ton allait en effet vers la fraternité : « Mon amie, C'est avec une émotion très douce que j'écris mon nom près du vôtre sur ce beau livre. Il a été le lien entre nos pensées, qu'il soit aussi un lien entre nos cœurs »²⁷...

Sources

Archives du fils de la romancière, Noël Tinayre (1896–1995) et collection particulière de l'auteur. Les fonds Marcelle-Tinayre de la Bibliothèque Marguerite-Durand à Paris et des Archives départementales de la Corrèze à Tulle ne contiennent aucun document relatif à Cécile de Tormay.

²⁶ Jankovics (Maritschnigné), Kornélia : *Marcelle Tinayre, tanulmány az írónról és műveiről*, Budapest, Dissertation, Bibliothèque de l'Institut français de l'Université, 5, 1928, 77 ff. [BnF, Paris : 8°Z 23879(5)].

²⁷ Cité par Schkolnyk, 1991 : p. 106.

Bibliographie

QUELLA-VILLÉGER Alain, *Belles et rebelles – Le roman vrai des Chateau-Tinayre*, Anglet (64), Aubéron, 2000.

Le texte de Marcelle Tinayre sur Cécile de Tormay va reparaître in : Marcelle Tinayre : *La révolte d'Ève – Chroniques féminines et féministes* réunies et présentées par A. Quella-Villéger, Paris, éd. Des Femmes – Antoinette Fouque, 2017.

SCHKOLNYK Claude, « Cécile de Tormay et Marcelle Tinayre », *Nouvelles tendances en littérature comparée. Neue Tendenzen in der Komparatistik*, 1991, p. 103–107.

SCHKOLNYK Claude, « Les Tinayre, une famille de médiateurs culturels entre la France et la Hongrie », *Cahiers du Centre de recherches historiques* [en ligne], 2009.

Alain QUELLA-VILLÉGER
Universités de Nantes et La Rochelle
Courriel : a.quella-villeger@wanadoo.fr

ILDIKÓ LŐRINSZKY

Albert Gyergyai et la critique française de l'entre-deux-guerres : Benjamin Crémieux et Charles Du Bos

Entre 1920 et 1941, Albert Gyergyai a publié 120 articles dans la revue *Nyugat* [Occident]. La plupart sont des essais ou comptes rendus consacrés à divers auteurs et tendances de la littérature française. Dans cette étude, je vous propose de relire trois textes parmi les moins connus. Ils présentent deux hommes de Lettres français, deux contemporains de Gyergyai, cet écrivain et lecteur avisé dont l'œuvre entre en dialogue avec les leurs.

Le premier est Benjamin Crémieux, né à Narbonne en 1888. Romancier, critique de la *Nouvelle Revue Française*, universitaire chargé de missions diplomatiques¹, Crémieux est originaire d'une famille juive dont les aïeux ont trouvé refuge au Languedoc dès le XIV^e siècle. Ardent défenseur de la République des Lettres, Benjamin Crémieux occupe le poste de secrétaire général du PEN Club français aux côtés de Paul Valéry et de Jules Romains². Entré dans la Résistance en 1941, il est arrêté en 1943. Enfermé dans la prison de Fresnes, puis transféré au camp de concentration de Buchenwald, il meurt d'épuisement en avril 1944.

Gyergyai consacre deux articles à ce critique dont il suit la carrière jusqu'à ce que celle-ci ne soit dramatiquement brisée dans la tourmente de l'Histoire. Notons que les deux hommes ont beaucoup d'affinités dans leurs préoccupations intellectuelles. Ils appartiennent d'ailleurs à la même génération (le Français est l'aîné du Hongrois de cinq ans). Crémieux, considéré en France comme un esprit cosmopolite (qualité pour les uns, défaut pour les autres), est un éminent

¹ Il a été secrétaire général de l'Institut français à Florence.

² Cf. Racine, 2009.

spécialiste de la littérature italienne³, dont il est aussi le traducteur. C'est lui qui fait connaître au public français le théâtre de Pirandello, dont il traduit un grand nombre de pièces (*Un imbécile*, *Ce soir on improvise*, *Six personnages en quête d'auteur*, etc.) et plusieurs recueils de nouvelles. De même, le dialogue permanent poursuivi par Gyergyai avec la culture française, dont il reste jusqu'à nos jours l'un des meilleurs connaisseurs hongrois, est inséparable de son activité de traducteur littéraire. D'autre part, c'est Crémieux qui publie en 1924 la première étude connue sur l'œuvre de Marcel Proust, dont Gyergyai sera le propagateur et aussi le premier traducteur en Hongrie.

L'un des deux articles que Gyergyai consacre à Crémieux date de 1925 (Gyergyai, 1925)⁴. C'est un compte rendu sur un recueil d'études que le critique français a publié chez Gallimard, en 1924, sous le titre de *XX^e siècle*⁵. Comme d'habitude, l'auteur du compte rendu est au courant des dernières nouveautés, et son texte nous révèle un critique bien averti, juste et sévère. Le recueil de Crémieux porte sur des contemporains dont l'œuvre est souvent en pleine évolution, et Gyergyai n'hésite pas à remettre en question quelques-uns des jugements hâtifs de son confrère français. Crémieux, en quête de l'esprit des temps nouveaux, cherche à expliquer le succès de tel ou tel écrivain, et privilégie l'aspect technique au détriment des considérations psychologiques, morales et esthétiques. « Plus le sujet est insignifiant, plus apparaissent avec éclat les facultés critiques de Crémieux », remarque avec une pointe de sarcasme son recenseur hongrois. Les réticences de Gyergyai à l'égard du recueil dénoncent ce qu'il considère comme les superstitions ou les dangers de la critique : le goût des prophéties, de la classification, de la simplification exagérée et des formules trop compactes destinées à impressionner le lecteur. Son jugement sur l'étude de Proust (l'étude la plus développée du recueil) met en valeur les grandes qualités de Crémieux mais aussi les limites auxquelles se heurte souvent toute activité critique. Gyergyai est gêné par la certitude « presque pénible » dont témoigne l'analyse de Crémieux face à une œuvre qui n'est pas encore achevée, et dont le critique prétend connaître « la structure, l'esthétique, les buts les plus secrets ». La dernière phrase du compte rendu rend hommage aux « extraits magiques » de Proust « qui brillent entre les commentaires critiques comme de grands oiseaux féériques resplendissant pour un instant au-dessus de la route paresseuse... ».

³ Crémieux, 1928.

⁴ Les traductions de toutes les citations extraites dans les ouvrages de Gyergyai sont de nous. – I. L.

⁵ *XX^e siècle* : 1^{re} série. Marcel Proust, Jean Giraudoux, Henri Duvernois, Pierre Hamp, Valéry Larbaud, Pierre Benoit, Jules Romains, Pierre Mac-Orlan, Paul Morand, Drieu La Rochelle, Jean Paulhan, Luc Durtain, Henri Pourra. Cet ouvrage a été réédité en 2010.

Le deuxième article de Gyergyai sur Crémieux est paru en 1932 (Gyergyai, 1932). Ce texte se compose de trois parties. La première donne un aperçu de la vie littéraire en France, dans laquelle la critique connaît une véritable période d'effervescence, malgré la crise économique, sociale, voire littéraire. La deuxième partie de l'article accorde une place prestigieuse à Crémieux dans la multitude des voix critiques. La troisième partie rend compte du dernier ouvrage de Crémieux intitulé *Inquiétude et reconstruction*, publié chez Corrêa en 1931. Après les études précises consacrées à divers auteurs individuels, le nouveau livre de Crémieux se propose de faire une synthèse de la littérature française contemporaine. L'auteur se fixe comme objectif d'étudier une « période » s'étendant de 1918 à 1930. S'inspirant de Brunetière et citant la définition de Péguy, qui distingue dans l'histoire les « périodes » (phases de désordre, de préparation ou de désagrégation) et les « époques » (favorables à l'éclosion des grands systèmes), Crémieux considère que les « années qui vont de 1918 à 1930 semblent bien présenter le caractère d'un cycle fermé, d'une époque de transition ou d'une période » (Crémieux, 1931 : p. 33–34). Ayant présenté les diverses manifestations de l'« inquiétude », ressentie par un grand nombre de ses contemporains comme le « nouveau mal du siècle », Crémieux continue sur un ton plus optimiste et consacre la deuxième partie de son livre à l'« esprit de reconstruction ». Au début du chapitre VI, il remarque :

Il est permis de se demander dès à présent si l'histoire persistera à voir dans [...] « le nouveau mal du siècle » la dominante littéraire et spirituelle de la période 1918–1930, ou si elle réservera une place, et peut-être la plus large place, à l'esprit de découverte et de reconstruction en acte depuis la fin de la guerre, dont l'humanisme qui s'affirme en ce moment avec un sens plus large qu'en aucun temps [...] est l'épanouissement naturel. (*ibid.* : p. 145)

Au moment où il écrit son compte rendu, Gyergyai ne peut pas savoir que cet essai de synthèse sera le dernier ouvrage de Crémieux (en dehors de ses traductions). Tout en constatant que le livre met en valeur le meilleur de son auteur, il reste perplexe devant ses thèses principales. La prudence de Gyergyai sera confirmée de façon dramatique par le cours de l'Histoire.

Le troisième article que je voudrais évoquer date de 1930 (Gyergyai, 1930)⁶. Il exprime l'admiration sans faille de Gyergyai pour un critique dont le nom revient souvent sous sa plume, et qui l'attire par de mystérieuses affinités électives. Il s'agit de Charles Du Bos, qu'il a découvert grâce à Ernő Osvát,

⁶ Ce texte sera repris dans le volume *Kortársak* (Gyergyai, 1965 : p. 374–379), complété par un deuxième essai écrit en 1939, à l'occasion de la mort de Du Bos (p. 379–384).

rédacteur légendaire de *Nyugat*, à propos d'une étude sur Baudelaire publiée dans *La Revue de Genève*⁷. Gyergyai, avec la sensibilité qui lui est propre, ressent tout de suite une certaine communauté d'esprit entre Du Bos et Osvát, deux personnes d'une extrême discrétion, retranchées dans leurs travaux et leur passion pour les Lettres. Au moment où l'étude citée sur Baudelaire est parue, Du Bos, dépassant le cap de la quarantaine, n'a encore publié aucun livre, et au-delà du cercle de ses proches, personne ne le connaissait. En 1930, lorsque Gyergyai le présente au public hongrois, il a derrière lui plusieurs volumes imprimés qui ont rapidement assigné sa place parmi les meilleurs critiques de son temps. Gyergyai se demande si le mot « critique », « suspect » et « usé », est vraiment approprié dans le cas de Du Bos. Il serait plus juste de le traiter de « platonicien », reprenant la formule de son ami Rudolf Kassner⁸. Loin de chercher sa raison d'être dans l'actualité, dit Gyergyai, « chaque petit texte » de Du Bos « reflète le jeu épuré, la lumière et la dignité des esprits ». Gyergyai évoque la jeunesse de Du Bos, qui, grâce à ses antécédents et à sa condition sociale, aurait pu rester un amateur passant sa vie à voyager, à étudier et admirer les diverses manifestations de l'art. Dépassant ce stade, il a réussi à mettre en œuvre ses facultés créatives, partageant ses notes et méditations avec les lecteurs. Il a évité le sort de Swann mais aussi celui d'Amiel en publiant de son vivant plusieurs livres et même quelques extraits de son *Journal*. Ses textes les plus caractéristiques sont regroupés dans des volumes intitulés *Approximations* qui représentent pour Gyergyai une sorte d'idéal dans l'approche des œuvres. Évoquant les particularités de la prose de Du Bos, capable de transformer chaque sujet en œuvre musicale, celle de Gyergyai atteint un sommet où nous avons l'impression d'assister à une fête de l'art, à une célébration mystique autour de textes, tableaux, thèmes, motifs et modulations, fondée sur une intelligence secrète, un partage d'idées émanant de ces œuvres et participant d'un mouvement continu.

Il est impossible de citer ici tous les auteurs abordés et appréciés par les deux essayistes (je n'ose plus utiliser le terme « critique », car Gyergyai ne l'est pas plus que Du Bos). Soulignons quand même deux noms parmi les classiques, ceux de Baudelaire et de Flaubert, qui resteront tout au long les auteurs préférés de Gyergyai⁹, et à qui Du Bos a consacré deux études faisant

⁷ Cette étude intitulée « Méditation sur la vie de Baudelaire », rédigée en 1921, a été publiée d'abord dans *La Revue de Genève*, en mars et avril 1922, p. 342–358 et p. 426–458 ; elle sera reprise dans le premier volume des *Approximations*, en 1925. Voir la note de Cécile Yapaudjian-Labat, <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/approximations-1re-serie-page-13--120.html#note133>, consultée le 12 janvier 2014.

⁸ Écrivain autrichien mort en Suisse (1873–1959), ami de Rilke, traducteur de William Blake.

⁹ Gyergyai, 1984 : p. 455.

date¹⁰. Pour quelqu'un qui n'a jamais rien lu de Gyergyai, je proposerais de commencer par son premier texte portant sur Du Bos. Il peut illustrer à merveille pourquoi Gyergyai disait que tous ses écrits sont des « confessions lyriques, mais en prose » (Gyergyai, 1984 : p. 454).

Après avoir esquissé quelques traits analogues entre l'univers esthétique de Du Bos et celui de Gyergyai, évoquons brièvement leur relation amicale. Celle-ci est particulièrement touchante et met en valeur non seulement les hautes qualités intellectuelles mais aussi l'humanité profonde des deux hommes. En effet, de par la divergence de leurs origines et leur milieu social – Du Bos, grand bourgeois héritier d'une double culture franco-britannique, et Gyergyai, fils d'un pauvre instituteur, né dans un petit village en Hongrie – rien ne semblait les prédisposer à une telle rencontre. Cependant, ces différences ont été curieusement annulées ou plutôt transcendées par la sympathie profonde qui s'est installée entre les deux hommes dès leur première rencontre, suivie plus tard par d'autres, à l'occasion des séjours parisiens de Gyergyai. Nous savons par ailleurs que Du Bos lui-même s'est rendu une fois à Budapest, en quête d'un Botticelli qu'il a cherché en vain, mais il a été consolé par la découverte d'un tableau de Giorgione¹¹. Gyergyai, peu loquace s'il est question de sa vie privée, nous donne, heureusement, quelques détails sur cette amitié précieuse, surtout dans ses années de vieillesse. Dans le livre intitulé *A várostól a világig* [De la ville au monde], publié de façon posthume en 1986, il commence le chapitre consacré à Du Bos par un aveu simple et frappant de sincérité : « Le Français qui m'est le plus cher parmi les écrivains [...] » (Gyergyai, 1986 : p. 284). Le nom de Du Bos apparaît également dans un entretien avec Gyergyai datant de 1979¹², lorsque Nándor Szávai, son disciple et ami l'interroge sur ses expériences marquantes. Pour terminer, citons les propos de Gyergyai qui en disent long sur sa passion de l'art, son goût de la beauté, et sa vision du monde, imprégnée de bonté. Le passage en question montre aussi comment sa parole se transforme, de manière à peine perceptible, en prose rythmique :

En tant que lecteur de Proust, tu pourrais aussi formuler ta question ainsi : quels étaient mes moments privilégiés ? J'en avais eu, bien sûr que j'en avais eu, écouter telle ou telle œuvre musicale, celles de Schumann, de Bartók ou

¹⁰ À côté de l'étude déjà citée sur Baudelaire, voir « Sur le "milieu intérieur" chez Flaubert », 1921, in : *Approximations*, éd. cit. : p. 165–182.

¹¹ Dans *Kortársak* (1965 : p. 381), Gyergyai cite ce tableau sous le titre de « Férfiarckép » [Portrait d'homme], tandis que dans *A várostól a világig* (1986 : p. 287), il parle de « Imádkozó költő » [Poète en prière].

¹² Gyergyai, 1984 : p. 447–458.

de Liszt, entendre Ady récitant un poème à Kaposvár, ou Babits à l'Académie, la rencontre avec Gide ou Du Bos, l'apparition de la cathédrale de Chartres dans les champs de lavande et de blé, ou le Mont-Blanc au soir, dans les lueurs rose et orange reflétées par les Alpes, ou la lecture de Spinoza dans une île océanique – je n'ai pas le droit de me plaindre, j'ai reçu plus que je n'ai mérité, beaucoup plus de bien que de mal, et si je suis encore en vie, c'est peut-être pour pouvoir faire encore un peu de bien, au dernier moment. (Gyergyai, 1984 : p. 453–454)

Bibliographie

- CRÉMIEUX Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928.
- CRÉMIEUX Benjamin, *Inventaires. Inquiétude et reconstruction, Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris, Éd. Corrêa, 1931.
- CRÉMIEUX Benjamin, *XX^e siècle : textes établis, préfacés et annotés* par Catherine Helbert, Paris, Gallimard, 2010.
- GYERGYAI Albert, *Nyugat*, année 1925, n^os 10–11, « Figyelő ». Version électronique : <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>, consultée le 10 janvier 2014.
- GYERGYAI Albert, *Nyugat*, année 1930, n^o 24, « Figyelő ». Version électronique : <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>, consultée le 10 janvier 2014.
- GYERGYAI Albert, *Nyugat*, année 1932, n^os 9–10, « Figyelő ». Version électronique : <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>, consultée le 11 janvier 2014.
- GYERGYAI Albert, *Kortársak* [Les Contemporains], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965.
- Entretien de Nándor Szávai avec Albert Gyergyai [« Gyergyai Alberttel beszélget Szávai Nándor »], in : GYERGYAI Albert, *Védelem az esszé ügyében*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.
- GYERGYAI Albert, *A várostól a viláig* [De la ville au monde], éd. par János Szávai, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- RACINE Nicole, *Benjamin Crémieux et le PEN Club français*, Collège de France, 28 novembre 2009. Version électronique : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2009-11-28-15h30.htm>, consultée le 9 janvier 2014.

Ildikó LŐRINSZKY
Budapest
Courriel : ilorinszky@t-online.hu

ILDIKÓ SZILÁGYI

L'aventure des sonnets chez Guillevic : poétique, politique et traduction

Le regain d'intérêt pour le vers dans la poésie contemporaine s'accompagne chez plusieurs poètes par la redécouverte des poèmes à forme fixe, avant tout par celle du sonnet. Apparue en Italie (en Sicile) au XIII^e siècle, le sonnet jouit d'un grand prestige à la Renaissance. Après deux siècles de discrédit relatif, il est remis à l'honneur au XIX^e siècle par les romantiques anglais et allemands¹, réintroduit en France par les Parnassiens et les symbolistes. Voulant faire table rase du passé, les surréalistes délaissent les poèmes à forme fixe. « L'éclipse du sonnet »² dure jusqu'au milieu du XX^e siècle. Après une période de réhabilitation patriotique sous l'Occupation (Jean Cassou, Robert Desnos), le sonnet est redécouvert à partir des années 1950 (Aragon, Guillevic). Ayant subi des transformations majeures, il continue d'être pratiqué jusqu'à nos jours. Ce retour au sonnet ne manque pas de susciter l'intérêt des chercheurs, comme en témoignent par exemple les colloques de Besançon (2004)³ et de Poitiers (2007)⁴. Le sonnet est très connu et très étudié en milieu scolaire et universitaire aussi.

L'exemple de plusieurs poètes dont Philippe Jaccottet, Jules Supervielle, Guy Goffette, Yves Bonnefoy, Jacques Bens, Jacques Réda, Alain Bosquet, Robert Marteau, Lionel Ray, Jacques Darras, Bernard Noël, parmi bien d'autres, prouve la productivité du sonnet au XX^e siècle. L'intérêt d'une

¹ En France, le sonnet n'est repris que par les poètes de la seconde génération romantique, comme Musset ou Nerval.

² Moncond'huy, 2008 : p. 9 (la présentation de Moncond'huy).

³ Les actes de ce colloque sont présentés sous le titre *Le sonnet au risque du sonnet* par Bertrand Degott et Pierre Garrigues, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁴ Les actes de ce colloque (« Retours au sonnet »), sont publiés avec le concours des revues *Formes Poétiques Contemporaines* et *La Licorne*, sous le titre *Le sonnet contemporain*.

soumission aux contraintes est le mieux mis en valeur par les membres de l'Oulipo, dont Raymond Queneau et Jacques Roubaud, qui trouvent dans le sonnet une matière privilégiée à leur jeu combinatoire. Leur but est de découvrir dans le genre traditionnel du sonnet des potentialités formelles non réalisées.

Écrivant des sonnets à un moment donné de leur parcours poétique, ces poètes obéissent à des intentions différentes. Dans notre article, on s'interroge sur l'aventure de Guillevic vers-libriste dans le domaine du sonnet. Nos analyses se basent sur les poèmes suivants : le recueil *Trente et un sonnets* publié en 1954⁵ (avec la préface d'Aragon), les quatorze sonnets adressés en 1955 à Jean Tortel dans la revue *Europe* sous le titre « Épître »⁶, ainsi que les seize *Sonnets de tous les jours*, faisant partie du recueil *Malgré*, demeuré inédit (1958)⁷. (Une édition complète des sonnets de Guillevic, contenant – outre les poèmes cités – une centaine de sonnets inédits, est sous préparation chez Gallimard.)

Dans un premier temps, on s'intéresse brièvement à la poétique de cette forme fixe, en mettant l'accent sur les caractéristiques formelles qui pouvaient séduire Guillevic.

Le sonnet est une « forme fixe, mais non pas figée, non pas immuable, comme en témoignent ses nombreuses variations » (Ughetto, 2005 : p. 10). Ce sont principalement l'agencement des rimes et la distribution strophique qui ont varié avec le temps et selon le pays. Il serait nécessaire de rappeler préalablement ce qu'on entend par « sonnet régulier » par rapport à quoi les modifications prennent sens. C'est ce « modèle standard » qui façonne l'horizon d'attente des lecteurs.

Le sonnet régulier se compose de quatorze vers monométriques (de préférence des alexandrins), répartis en deux quatrains et un sizain, artificiellement divisé par la typographie en deux tercets. Dans le sonnet codifié par Clément Marot, la structure des rimes est *abba abba ccd eed*, tandis que dans le sonnet systématisé par Jacques Peletier du Mans, la disposition rimique est *abba abba ccd ede*. On peut y ajouter deux autres types de sonnet où les quatrains sont à rimes alternées (*abab*) (Roubaud, 2006 : p. 283).

Le sonnet contemporain admet toute sorte d'irrégularités tout en restant à l'intérieur d'un système contraignant. La déstructuration du mètre et de la rime peut s'accompagner de la suppression ou du rajout de vers, comme dans le recueil *La Vie promise* de Guy Goffette (1991). La variante de 13

⁵ Guillevic, 1954. Sur la couverture de l'édition originale, « trente et un » est écrit en chiffres.

⁶ Guillevic, 1955 : p. 50–57.

⁷ Reproduits intégralement par Degott, 2011 : p. 309–325.

vers, un « sonnet approximatif », y est reconnue comme sonnet à cause de ses nombreuses occurrences (une trentaine de poèmes dans le recueil entier).

Les 37 sonnets en prose du recueil *E* de Jacques Roubaud se composent de quatre paragraphes qui correspondent aux quatre strophes du modèle standard. Les deux premiers paragraphes sont de dimensions plus importantes que les deux derniers, évoquant, par analogie, les deux quatrains et les deux tercets (Roubaud, 1967). Il paraît que dans la poésie contemporaine le seul critère de la typographie assure l'identification des sonnets.

Contrairement à ces poètes (Goffette, Roubaud, etc.) qui introduisent d'importantes modifications, Guillevic n'a pas l'ambition de révolutionner la forme traditionnelle du sonnet. Comme le dit très justement Jean Grosjean en 1955 à propos des *Trente et un sonnets* : « C'est en innovant le moins possible dans les procédés qu'apparaît probablement le mieux la force de la chose dite » (Grosjean, 1955 : p. 511).

D'ailleurs, le sonnet n'est pas la seule forme fixe reprise par le poète. En passant en revue les références formelles de Guillevic, Bernard Fournier (2003 : p. 109–121) énumère encore les formes fixes et genres suivants : l'épître, l'hymne, l'épigramme, le magnificat, les bergeries, l'art poétique, la chanson, etc. On peut y ajouter « le quantum », forme très concise, inventée par Guillevic.

Le principal facteur de la modernité réside pour Guillevic dans la brièveté. (Il a certainement été influencé par le haïku, en vogue en France dès les années 1920–1930.) Comme il le dit dans un entretien, « il se trouve que tous mes poèmes ont quelque chose du sonnet, par la brièveté, la concision, la pointe » (Guillevic – Jean, 1982 : p. 59). Pour contrebalancer leur brièveté, il a néanmoins tendance à regrouper par séries ses poèmes. À l'intérieur du recueil *Trente et un sonnets*, on trouve plusieurs groupes numérotés : « Aux hommes de plus tard » (I–VI), « Affaires » (I–IV), « Du sonnet » (I–II), auxquels on peut ajouter les deux sonnets adressés à Jacqueline. L'« Épître », une sorte de réponse à l'article de Jean Tortel (« Discussion sur la poésie »), est une longue suite comptant justement quatorze sonnets.

Les sonnets étudiés de Guillevic sont composés sans exception en alexandrin, ou plutôt en vers de 12 syllabes. Afin d'éviter la forme trop parfaite, trop équilibrée du sonnet classique, le poète disloque, brise ses alexandrins.

Il est deux heures de l'après-midi. La ville

Entre la pluie et le soleil hésite encor (Guillevic, « En ville », 1954 : p. 58).

En revanche, la disposition des rimes retenue par Guillevic (*abba abba ccd ede*) est l'un des systèmes réguliers du sonnet français. Il est intéressant de noter que tous les sonnets étudiés respectent le principe de l'alternance

des rimes féminines et masculines, à l'exception seulement de cinq poèmes, dont trois font partie des *Sonnets de tous les jours* : « Fruits », « Village, I » et le « Matin du bouvreuil ». Guillevic ne suit pas le conseil d'Aragon voulant renouveler, moderniser les rimes (dès « La Rime en 1940 », devenu postface du *Crève-Cœur*). Il se contente d'introduire quelques relâchements. Comme il le dit dans « Du sonnet », II :

Donc je me suis permis de ces facilités !
Ce n'est pas du sonnet, cette lourde farine,
Il y a hiatus, ma césure est caprine
Et mes rimes, voyons, manquent de pailleté. (*ibid.* : p. 71)

Sans s'éloigner des contraintes traditionnelles, le sonnet de Guillevic suscite un effet prosaïque. Son vers régulier, « bien rythmé, bien rimé »⁸, est de style argumentatif, à mi-chemin entre son vers libre (plus lyrique) et sa prose.

L'emploi de termes techniques (*holding, clearing, etc.*), tout comme le recours aux mots familiers (*une affaire de margoulin*), accentuent le prosaïsme. Chose rare dans la poésie de Guillevic, il parle de son enfance (*l'école de Saint-Jean-Brévelay*), de ses filles, des paysages bretons, de son illustre prédécesseur, Mallarmé. L'emploi fréquent du temps grammatical du futur est tout à fait significatif. « Aux hommes de plus tard » il souhaite des jours meilleurs, un monde plus juste. En tant que poète, il espère la survie de sa poésie. La projection vers le futur ne l'empêche pas de vivre au présent : *Mais je vis pleinement et le temps est intense* (« Emploi du temps », *Sonnets de tous les jours*, in : Degott, 2011 : p. 321).

Vous me lirez peut-être un jour. Vous serez deux.
Il y aura dans l'air le souffle de septembre
Et vous craindrez de voir que c'est étroit, la chambre,
Mais que les longs chemins sont un peu hasardeux. (« Écrire », *Sonnets de tous les jours, ibid.* : p. 323)

Les figures rhétoriques mises en œuvre sont les plus simples : répétitions, antithèses, interrogation, impératif, vocatif. Le poète a souvent recours à l'anaphore qui lui sert de facteur clé de cohésion textuelle. Citons le début du sonnet « Matin » :

⁸ La préface d'Aragon, *ibid.* : p. 15.

L'un trempe son pain blanc dans du café au lait,
L'autre boit du thé noir et mange des tartines,
Un autre prend un peu de rouge à la cantine.
L'un s'étire et se tait. L'autre chante un couplet. (Guillevic, 1954 : p. 54⁹)

Dans ce qui suit, on s'interroge sur la portée politique de ce choix formel en faisant allusion aux débats idéologiques (dans les années 1950) suscités par les essais théoriques d'Aragon ou de Guillevic lui-même.

Les recueils qui précèdent *Trente et un sonnets*, Gagner (1949) et *Terre à bonheur* (1952), se situent également au niveau d'une poésie engagée, militante. La préface d'Aragon, ainsi que l'article de Guillevic¹⁰ contribuent fortement à attiser les polémiques. Les essais de Jacques Dubois (« À l'aube d'un nouveau classicisme ») et de Charles Dobzynski (« Réflexions sur une poésie nationale »), les deux parus la même année dans la *Nouvelle critique*, sont également de première importance. Les débats se prolongent dans les *Lettres Françaises* ou dans *Europe*. Guillevic doit se heurter aux critiques « malveillants » et à l'hostilité d'une grande partie de ses contemporains : « beaucoup de gens, d'amis ont très mal accueilli les Sonnets » (Guillevic, in : Guillevic – Jean, 1982 : p. 60). Il n'est pas surprenant qu'il garde un souvenir négatif de son aventure des sonnets, ou plutôt de son engagement aveuglé.

Guillevic explique la période des sonnets à maintes reprises par le manque d'inspiration (« sécheresse »), tout en revendiquant « l'initiative » et refusant catégoriquement d'avoir obéi aux instructions d'Aragon.

À l'en croire, Aragon aurait un jour recommandé d'écrire des sonnets et je me serais exécuté. La vérité est tout autre : pour des raisons personnelles, qui n'ont rien à voir avec quelque théorie que ce soit (en somme, pour écrire des vers pendant une époque de « sécheresse »), j'ai écrit des sonnets. Et c'est au vu de mes sonnets qu'Aragon a écrit ce qu'il a écrit sur le sonnet, en particulier dans sa préface à mon petit recueil de sonnets¹¹.

Le retour à la tradition (vers réguliers, rime, sonnet)¹² est un choix esthétique délibéré de la part de Guillevic voulant rétablir la communication avec les lecteurs en faisant appel à une mémoire métrique collective.

⁹ C'est le seul sonnet de Guillevic inséré par son ami György Somlyó dans son anthologie (1991 : p. 584). (Traduit en hongrois par Somlyó lui-même.)

¹⁰ « Expliquons-nous sur le sonnet », *Nouvelle critique*, sept.-oct. 1955.

¹¹ L'intervention de Guillevic à la communication de István Vas, citée en appendice in : Gorilovics, 2009 : p. 72.

¹² Voir sur ce sujet notre article : 2010 : p. 263–278.

Alors, moi, libre et fier et breton, j'ai tâché

De reprendre notre sonnet, cet insolite. (Guillevic, « Épître, XII », in : 1955 : p. 56)

Chez Aragon, ce retour est associé à l'identité nationale, au patriotisme, à la lutte contre l'oppression. Il correspond à une stratégie de « repolitisation de l'écriture poétique » (Durand, 2006 : p. 172). En privilégiant une poésie d'un accès plus facile, le poète peut transmettre un message à portée politique. La soumission aux exigences du parti communiste apparaît dans le choix thématique de plusieurs sonnets guilleviciens. Les poèmes, liés aux scandales et affaires politiques et économiques de l'actualité, ne nous interpellent plus (p. ex. les protestations contre le réarmement de l'Allemagne).

Les travaux de traductions de Guillevic, très nombreux pendant les années 1950–60, lui offrent l'occasion de réfléchir sur les formes poétiques.

C'est l'époque où j'ai commencé à traduire beaucoup, notamment de la poésie hongroise, et dans ces traductions, je me servais souvent de vers réguliers, pour les textes d'Attila József par exemple, ou d'autres... (Guillevic, in : Guillevic – Jean, 1982 : p. 58–59)

Guillevic collabore à l'*Hommage des poètes français à Attila József* (1955), ensuite à l'*Anthologie de la poésie hongroise* (1962). Considéré en Hongrie « comme un traducteur habituel », il rassemble ses traductions dans le recueil « Mes poètes hongrois » (1967), dont la deuxième édition augmentée contient près de 200 poèmes (Guillevic, 1977). On se contente d'évoquer l'activité de traducteur de Guillevic à travers quelques-unes de ses traductions de sonnets hongrois, co-traduits par Tivadar Gorilovics. Lecteur de hongrois à la Sorbonne entre 1962–1964, celui-ci était le « complice »¹³ de Guillevic lors de la traduction-adaptation des sonnets « Je te cherche partout », « Le miroir » et « Rien d'autre » de Lőrinc Szabó, ainsi que « Pastorale » de Sándor Weöres (*ibid.* : p. 137, 138, 139, 237). Il est intéressant de comparer le sonnet « Je te cherche partout » de Lőrinc Szabó aux trois autres sonnets traduits. Tandis que le premier est rimé (*abba abba ccd ede*), les autres non. Guillevic insiste lui-même sur ce choix métrique. Pour lui, rimer « les sonnets de Lőrinc Szabó dont la caractéristique est la fluidité » est « une infidélité » (*ibid.* : p. 23). Les sonnets de Szabó sont d'un seul bloc, la division strophique n'est introduite que par la traduction, voulant compenser peut-être l'abandon des rimes. Dans la préface de la deuxième édition, Guillevic revient sur cette problématique :

¹³ *Ibid.*, la préface de Guillevic : p. 27.

« Rimer une traduction de Weöres, c'est risquer l'anachronisme » (*ibid.* : p. 30).

Traitant des problèmes techniques de la traduction, Guillevic réfléchit sur son propre métier de poète. Ses prises de position contre la rime signalent le tournant effectué dans sa poésie dès les années 1960. En effet, une fois libéré des exigences de la politique, il met fin à l'aventure des sonnets (qu'il renie par la suite) pour retourner dans sa pratique poétique au vers libre, « [s]on monde et [s]on langage » (Guillevic, in : Gorilovics, 2009 : p. 72).

Bibliographie

- DEGOTT Bertrand, « Maintenant e(s)t tous les jours », in : *Guillevic maintenant*, sous la direction de Michael Brophy et Bernard Fournier, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 309–325.
- DEGOTT Bertrand – GARRIGUES Pierre, *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- DURAND Pascal, « Le sonnet renversé chez les poètes de la modernité », in : Degott – Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 169–183.
- FOURNIER Bernard, « Guillevic et les références formelles », in : *Guillevic : La passion du monde*, sous la direction de Jacques Lardoux, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 109–121.
- GOFFETTE Guy, *La Vie promise*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991.
- GORILOVICS Tivadar (sous la dir. de), *A mi francia költőnk, Guillevic* [Notre poète français, Guillevic], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2009.
- GROSJEAN Jean, « Notes. Trente et un poèmes, de Guillevic », *La Nouvelle NRF*, n° 27, 1^{er} mars 1955. <https://vitrine.edenlivres.fr/publications/1664-la-nouvelle-nouvelle-revue-francaise-n-27-mars-1955->
- GUILLEVIC, *Trente et un sonnets*, Paris, Gallimard, 1954.
- GUILLEVIC, « Épître », *Europe*, n° 111, 1955, p. 50–57.
- GUILLEVIC, *Mes poètes hongrois*, Budapest, Éditions Corvina, [1967] 1977.
- GUILLEVIC – JEAN Raymond, *Choses parlées, entretiens*, Paris, Champ Vallon, 1982.
- MONCOND'HUY Dominique, « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », in : *Sonnet contemporain*, sous la direction d'Alain Chevrier et Dominique Moncond'huy, Noésis, 2008, p. 11–21. <http://www.formules.net/pdf/formules-12.pdf>
- ROUBAUD Jacques, *E*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967.
- ROUBAUD Jacques, « Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet français de 1801 à 1914 », in : Degott – Garrigues, *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 283–293.

SOMLYÓ György, *Szonett, aranykulcs. 1001 szonett a világirodalomból* [Sonnet, clé d'or. 1001 sonnets de la littérature mondiale], Budapest, Orpheusz Kiadó, 1991.

SZILÁGYI Ildikó, « Retour au vers : un retour en arrière ? (L'exemple de la poésie française moderne et contemporaine) », in : *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, sous la direction de Cristophe Ippolito, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 263–278.

UGHETTO André, *Le sonnet, une forme européenne de poésie*, Paris, Ellipses, 2005.

Ildikó SZILÁGYI
Université de Debrecen
Courriel : szilagyiildiko@hotmail.com

MAX ANDRÉOLI

Quelques problèmes de traduction poétique du hongrois au français

En hommage à Tivadar Gorilovics

Lors de mon séjour à Debrecen, il y a presque vingt ans, mon ami Gorilovics Tivadar et moi avons beaucoup travaillé à la traduction de poèmes de József Attila ; je peux donc parler en connaissance de cause des difficultés que nous avons rencontrées, et que beaucoup de traducteurs avaient affrontées, et sinon résolues, du moins clarifiées avant nous. Les indications qui suivent ne font que développer ou compléter l'Avant-propos, rédigé par Tivadar, à l'édition de *A semmi ágán (Aux branches du néant)*, publié en 2005 par les Presses Universitaires de Debrecen. Il convient d'abord de préciser que, dans l'équipe que nous formions, le déséquilibre était patent : Tivadar, qui avait déjà une longue expérience de la traduction, entre autres avec Guillevic, maîtrisait les deux langues, sa langue maternelle, et la langue française, donc les deux cultures ; je n'en pratiquais qu'une seule, le français, et c'est à son initiative que nous avons mis en œuvre le projet (nous étions d'accord sur ce point) de donner en français un *équivalent* au moins approximatif de l'écriture poétique de József.

Les théoriciens divergent sur les réponses à apporter aux questions que pose une traduction, surtout lorsqu'elle émet la prétention de se vouloir exacte : on va de la position de ceux qui soutiennent qu'elle est radicalement impossible (point de vue d'Henri Meschonnic), à ceux qui prônent, pour certains textes, le mot à mot (Péguy, critiquant les traductions des tragiques grecs par Leconte de Lisle). Nous avons pensé pour notre part qu'en effet une traduction *totale*ment exacte était une chimère, mais nous avons écarté, malgré les préceptes de Meschonnic (la pratique du traduire exige une théorie de la traduction), toute considération théorique, que ce soit sur la linguistique – métrique, prosodie, malgré leur efficacité dans le domaine de la production poétique –, ou sur les différents procédés de traduction, ce qui n'est pas dire,

on le verra plus loin, que nous les déprécions. Mais nous avons jugé, à l'expérience, que ces spéculations, par elles-mêmes intéressantes, ne nous étaient pas d'un grand secours pour atteindre l'objectif que nous nous étions fixé. Il restait donc à entreprendre une traduction certes difficile, et inévitablement aléatoire : c'est cette part de hasard qu'il importait de réduire au maximum. Le terme clé pourrait alors être *interprétation*, et non *traduction*, dans l'acception commune ou étymologique de ce mot : on rappellera la fameuse paronomase italienne, *traduttore, traditore* (*traduire, c'est trahir*). Mais si on définit la traduction comme l'*interprétation* d'un texte, la marge de liberté reste considérable entre la fidélité à la langue source, ici le hongrois, et le sens hétérogène qu'il acquiert dans la langue cible de l'interprète, le français : le but ne peut plus être simplement ou naïvement de restituer le sens *exact* d'un poème, mais de créer un *autre* texte, qui réponde, au moins dans une certaine mesure, à l'original, non sans chercher, comme le demande Meschonnic, à prendre en compte les multiples facteurs qui concourent à sa lisibilité : il ne s'agit plus d'un calque, mais de la correspondance visée entre un *discours* dans la langue source et un *discours* autre dans la langue cible.

Ce qui compliquait notre travail, c'est que nous avons décidé non seulement de respecter les textes dans leur substance sémantique, mais aussi dans leur écriture et leur *signifiance*. Il aurait été évidemment illusoire d'espérer maintenir les distinctions prosodique et métrique qu'opère le hongrois, comme le latin ou d'autres langues : la poésie française *classique* repose essentiellement sur la versification syllabique, c'est-à-dire sur le décompte des syllabes du vers et des accents toniques qui le partagent, et sur la rime, « ce bijou d'un sou », selon Verlaine. Le vers français, contrairement au vers hongrois, n'est pas susceptible d'exploiter de manière *explicite* l'alternance des syllabes longues et brèves – des *pieds* –, pour la simple raison qu'en dehors de l'accent tonique, la structure de la langue rend leur distinction malaisée ou problématique. Il existe pourtant quelques tentatives, d'ailleurs enrichissantes, presque toujours tirées des *Psaumes*, celle d'Antoine de Baïf, celle, moins connue, de Blaise de Vigenère, et, dans la poésie moderne, celles de divers auteurs, André Chouraqui, Henri Meschonnic, Jacques Roubaud etc. Le principal obstacle tient à la perception du procédé, qui n'est pas familier au lecteur français, et qui lui demanderait une longue habitude, un véritable apprentissage ; parmi les travaux de cet ordre, je citerai ceux d'un helléniste que nous ne pouvions connaître à l'époque, Philippe Brunet, qui s'est attaché à la scansion de l'hexamètre, en grec, en latin, puis dans les langues actuelles. Voici un très bref spécimen de cette approche, à partir de quelques vers de l'*Illiade*, 16. 514-23 (les *pieds* en gras sont accentués, le premier l'est toujours) :

Daïgne m'entendre, Seigneur, que tu sois dans ton gras territoire
De Lycie, ou dans Troie : vers tout lieu, tu peux tendre l'oreille,
Quand un homme est souffrant, comme moi, que la peine déssole.

Quoi qu'il en soit, même si l'on en adoptait cette démarche, la scansion du vers hongrois ne coïnciderait pas avec une éventuelle scansion en français ; néanmoins, il n'est pas inutile d'être informé de cette ressource, la pratique du métier amenant tacitement l'écrivain (et le traducteur) à en tirer avantage. En revanche, le vers hongrois joue sur les deux tableaux, le *pied* comme en latin, le décompte syllabique et la rime comme en français, ou, plus fréquemment, l'assonance : il dépasse donc en virtualités le vers français traditionnel, que la poésie moderne, depuis au moins Victor Hugo, s'est employée, parfois de nos jours abusivement, à assouplir (Rimbaud, Verlaine etc.).

Il est temps de passer maintenant des généralités théoriques à la mise en application pratique ; dans le protocole que nous avons adopté, il faut distinguer plusieurs moments – et on constatera que nous rejoignons et adaptons de fait les préceptes de Meschonnic : d'abord, le *choix du texte à traduire*, ainsi qu'une *traduction linéaire*, confiés, bien entendu, à Tivadar ; puis le *mot à mot*, ou *traduction littérale*, la polysémie de toute langue rendant délicate cette opération d'apparence élémentaire, qui naguère faisait le fond de la fidélité au texte ; c'est pourquoi Tivadar ajoutait à mon intention de *copieuses notes*, portant sur le contexte indispensable à une compréhension suffisante des lexèmes concernés et de leur champ lexical, mais aussi ou surtout aux connotations spécifiques qu'elles évoquent : un étranger à la langue ne peut les percevoir, encore moins les ressentir, même en s'aidant des dictionnaires les plus perfectionnés ; rien ne vaut le contact personnel avec ce que l'on nomme un « locuteur natif ». Vient ensuite le co-traducteur de langue française ; son rôle est de tenter d'*adapter les éléments recueillis* et de les mettre sous la forme qu'il estime la plus recevable pour des lecteurs français : lourde tâche, qui supposerait l'appropriation de formes et de rythmes poétiques équivalant vaille que vaille à ceux de la langue source ; enfin *une relecture* du résultat obtenu. Ici, une remarque s'impose : les moments idéalement nécessaires ne sont pas toujours compatibles, et il faut alors consentir d'inévitables sacrifices ; à ce sujet, l'auteur d'un compte rendu a formulé un grief : dans *Kertész leszék (Je serai jardinier)*, nous avons traduit *napkeleten, napnyugaton* par «que ce soit en l'un ou l'autre hémisphère», ce qui est, dit-il, un embarras inutile. Certes ; mais il n'a pas pris garde que nous tenions à respecter les rimes de ce poème, ce que les termes exacts donnés par le moindre lexique n'aurait pas permis, sauf à bouleverser l'économie de la pièce...

Je ne peux, pour conclure, que recopier la dernière phrase de l'Avant-propos signé par Tivadar : « Nous avons fait de notre mieux, sans oublier pour

autant qu'on peut toujours faire mieux » ; déclaration qu'apprécieront ceux qui le connaissaient pour sa forte personnalité et sa haute culture. Tous nous avons été chagrinés ou bouleversés par sa disparition ; sa présence nous manquera, et manquera aux relations qu'il avait nouées au sein des équipes de chercheurs, en Hongrie comme en France, où sa notoriété était grande en tant que spécialiste de Jean-Richard Bloch et de la littérature de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Note

J'aurais aimé choisir plus librement un exemple caractéristique de nos échanges ; on ne perdra pas de vue qu'à l'époque de leur rédaction, une bonne partie de notre collaboration s'est déroulée oralement, ou par notes manuscrites ; et d'autre part, que la longueur des textes dont j'ai pu conserver les minutes et les versions définitives (*A Dunánál, Óda, Falu...*), excéderait de très loin les limites assignées à l'exposé. Je me suis donc résigné à proposer, sans les retoucher, deux traductions de poèmes de József Attila (pas nécessairement ceux que je préfère) qui présentent l'avantage d'illustrer deux faces de son génie, et aussi les différentes étapes de notre protocole. Je n'ai pas cru bon, pour *A kanász*, de voiler le côté sans doute un peu scabreux du texte et des commentaires.

Texte I

Judith (Judit)

Début octobre 1936

Outre quelques fragments, c'est là le seul poème achevé destiné à Judit Szántó Szabolcsi.

Judit Szántó, qui entre dans la vie de József Attila en 1930, sera pendant six ans sa compagne dévouée et fidèle mais aussi par trop possessive, tout habitée du sentiment de mission qu'elle entendait remplir auprès de son grand poète. Nous savons que l'*Ode* a douloureusement surpris et profondément blessé la jeune femme. Ce poème est comme l'annonce de la rupture qui intervient en 1936.

Le poème se compose de quatrains subtilement rythmés à dominante iambique dans lesquels le 1^{er} et le 3^e vers sont de 12 syllabes, mais réparties 7 contre 5 ; le 2^e et le 4^e, les seuls qui riment, de 5 syllabes.

TRADUCTION LINÉAIRE

L'automne déplume les arbres, le temps fraîchit déjà, il faut allumer le feu. Tu descends en bas le poêle, tu le traînes seule, comme au temps des froids d'antan, alors que je ne t'étreignais pas ni ne te querellais, chérie, et que je n'avais pas encore le sentiment de n'être pas avec toi. Plus une nuit est longue, plus elle est muette, plus vaste est le monde et plus redoutable. Tu as beau coudre, tu ne pourras pas raccommoder notre couverture commune, du moment qu'elle s'est défaite. De froides étoiles flamboient parmi les branches d'arbres dégarnis. Rêvasserais-tu encore ? Dors. Je dormirai de mon côté seul. Serre-toi et ne m'en veuille pas à moi.

TRADUCTION LITTÉRALE ET EXPLICATIONS

Fosztja	az ősz	a fákat ¹	hűvösödik	már ² ,
Déplume	<i>l'automne</i>	<i>les arbres</i>	<i>il fait de plus en plus frais déjà</i>	
be kell ³	gyújtani ⁴ .			
<i>il faut</i>	<i>allumer le feu</i>			
Lecipeled ⁵		a kályhát ⁶ ,	egyedül hozod,	
<i>Tu descends non sans peine</i>		<i>le poêle</i>	<i>seule tu le portes</i>	
mint	a hajdani ⁷			
<i>comme</i>	<i>d'antan</i>			
hidegek	idejében,	még	mikor,	kedves,
<i>froids</i>	<i>au temps des</i>	<i>encore</i>	<i>lorsque</i>	<i>chérie</i>
nem öleltelek ⁸ ,				
<i>je ne t'étreignais pas</i>				
mikor	nem civakodtam ⁹		s nem éreztem ¹⁰ ,hogy
<i>lorsque</i>	<i>je ne cherchais pas querelle</i>		<i>et je n'avais pas le sentiment...que</i>	
nem vagyok ¹¹	veled.			
<i>je n'étais pas</i>	<i>avec toi</i>			
Némább ¹²	a hosszabb ¹³	éjjel ⁴ ,	nagyobb	a világ
<i>(est) plus muette</i>	<i>(une) plus longue</i>	<i>nuit</i>	<i>plus grand</i>	<i>le monde</i>
s	félelmetesebb ¹⁵ .			
<i>et</i>	<i>plus redoutable.</i>			
Ha varrsz ¹⁶ ,	se varrhatod meg	közös	takarónk,	
<i>même si tu couds</i>	<i>tu ne peux recoudre</i>	<i>(notre) commune</i>	<i>couverture</i>	
ha már ¹⁷	szétesett ¹⁸ .			
<i>du moment</i>	<i>qu'elle s'est défaire.</i>			

¹ Acc. de "fa" = arbre.

² Verbe réfléchi dérivé de "hűvös" = frais (avec un **ü** long dans la prononciation ordinaire, ici bref pour des raisons de prosodie), en parlant du temps au sens de "devenir de plus en plus frais".

³ "kell" = il faut.

⁴ "begyújt" = faire du feu, de "gyújt" (= allumer), précédé du préfixe "be" = dedans, ? faire du feu dans (le poêle).

⁵ "cipel" (= porter avec peine, traîner) avec le préfixe adverbial "le" = en bas.

⁶ Acc. de "kályha" = poêle.

⁷ Adjectif formé de "hajdan" (langage soutenu ou littéraire) = jadis.

⁸ "ölel" = étreindre (au sens de faire l'amour), première personne du passé impliquant l'accusatif du pronom pers. "tu". À noter la répétition du liquide **l**, effet d'euphonie.

⁹ "civakodik" = se disputer, se chamailler, ici emploi intransitif.

¹⁰ "érez" = sentir, avoir le sentiment, l'impression.

¹¹ Le hongrois se sert du présent "je ne suis pas" pour exprimer la simultanéité.

¹² Série de comparatifs (désinence **bb**). Comparatif de "néma" = muet.

¹³ Comparatif de "hosszú" = long.

¹⁴ Pour le sens, cela veut dire "plus une nuit est longue, plus elle est muette" ou encore quelque chose comme "à nuit longue, nuit muette".

¹⁵ "félelem" = peur; "félelmetes" = redoutable, effrayant, etc.

¹⁶ "ha" (= si) avec le négatif "se" qui introduit le même verbe (muni du préfixe résultatif **meg-**) dans la proposition principale, correspond en français à "même si". Comme par exemple dans la phrase "Même si tu le voulais, tu ne pourrais pas le faire." "varr" = coudre portant la désinence de la 2^e personne. Le suffixe **hat** remplit la fonction du verbe "pouvoir", ici à la 2^e personne. Le verbe "megvarr" exprime l'accomplissement et le succès de l'acte. **Varrsz** est intransitif, **megvarr** transitif direct, d'où le choix de "raccommoder" dans ma traduction linéaire.

¹⁷ "ha már", mot à mot "si déjà" = du moment que, une fois que.

¹⁸ "esik" = tomber - L'adverbe **szét**, ici préfixe verbal, exprime l'idée de dispersion, d'éclatement (tomber en morceaux, se désagréger). L'usage ne connaît pas cet emploi qui est motivé par la valeur métaphorique de la "couverture commune" au sens de vie commune, union, celles-ci pouvant tomber en ruine, se désagréger.

Hideg	csillagok	égnek ¹⁹	tar ²⁰ fák ága ²¹ közt.
froides	étoiles	flamboient	(parmi) dégarnis arbres branches
Merengsz ²²	még?	Aludj ²³ .	
Tu rêves	encore?	dors	
egyedül	alszom	én is.	Húzódzkodj össze ²⁴
seul	je dormirai	moi aussi	serre-toi ²⁵
s	rám	ne haragudj ²⁶ .	
et	à moi	n'en veuille pas	

¹⁹ “ég”, au sens propre “brûler”, “flamber”, donc emploi oxymorique.

²⁰ “tar” = chauve, dégarni, sans feuilles.

²¹ “ága” = sa branche (? parmi la branche d’arbres dégarnis) - singulier pour le pluriel, parfaitement idiomatique, comparable à ”Parmi le thym et la rosée” de La Fontaine.

²² 2^e pers. du présent de “mereng” = rêver, rêvasser.

²³ Impératif 2^e pers. sing. de “alszik” = dormir.

²⁴ “húz” = tirer, “összehúz” = serrer, contracter (össze a la même fonction que le préfixe **con-**). Le verbe réfléchi “összehúzódzkodik” = se recroqueviller, se pelotonner, ici 2^e pers. de l’impératif.

²⁵ “se serrer” comme dans la phrase: “Serrez-vous davantage sur le banc pour que tout le monde soit assis.”

²⁶ “haragszik valakire” = en vouloir à quelqu’un, être fâché contre quelqu’un.

OBSERVATIONS DU TRADUCTEUR

1- *Je n’ai pas pu respecter, ni même unifier la mesure dans tous les cas ; désolé.*

2- *Le huitième vers m’ennuie ; je pourrais écrire : je n’étais pas avec toi, ce serait à peu près satisfaisant. Mais j’aurais alors deux fois la même rime ou assonance (vers 14-16). Que faire ?*

3- *L’adjectif coite, au lieu de muette, convient à l’harmonie (abondance des phonèmes [a] et [wa]) ; mais par le sens, il peut évoquer le calme, ce qui contredirait le contexte. Traduire muette ? (avec ou sans synérèse)*

Mon cher Tivadar,

Je me borne à te renvoyer le texte avec tes suggestions, qui n’ont rien de présomptueux, en me bornant à effacer ou contester, sans de trop longues justifications, que je peux te donner au besoin, celles qui ne me paraissent pas convenir.

*L’automne a déplumé les bois, le temps fraîchit,
il faut chauffer le poêle*

*Tu le traînes avec peine et le soulèves seule (Pour la mesure, on pourrait écrire à **peine**, tournure tout à fait acceptable ; sinon, on supprime **seule**, qui me semble un mot clé – outre l’allitération des s).*

Tu le traînes, tu le soulèves avec peine,
 tout comme autrefois

dans les temps froids, les temps lorsque encore, chérie,
 je ne t'étreignais pas,
 ni ne te querellais, ni lors ne sentais que
 je n'étais pas avec toi (là).
j'étais là sans toi

Plus longue est la nuit, plus elle est coite, et plus vaste
A plus longue nuit un plus grand silence, un monde (*Je préfère*
ma version.)

le monde, et plus farouche.

plus vaste et plus farouche

Tu as beau coudre, notre couverture usée, (*Oui ; je ne voulais pas*
supprimer commune.)

tu ne peux la recoudre.

Dans les branches nues flamboient de froides étoiles.

Tu songes ? Endors-toi.

Moi aussi, je dormirai seul. Blottis-toi fort,
mais moi, ne m'en veux pas.

Version retenue

Judith

L'automne a déplumé les bois, le temps fraîchit,
il faut chauffer le poêle.

Tu le traînes avec peine, et le soulèves seule,
tout comme autrefois

dans les temps froids, les temps, lorsque encore, chérie,
je ne t'étreignais pas,
ni ne te querellais, ni lors ne sentais que
je n'étais pas avec toi là.

Plus longue est la nuit, plus elle est coite, et plus vaste
le monde, et plus farouche.

Tu as beau coudre, la couverture usée,
tu ne peux la recoudre.

Dans les branches nues flamboient de froides étoiles.

<i>orr = nez – orruk = leur nez = ban = dans</i>	<i>hongroise</i>	<i>manière</i>
<i>csillog</i>	<i>egy</i>	<i>kis</i>
<i>brille</i>	<i>un</i>	<i>petit</i>
	<i>aranydrót.</i>	
	<i>arany = or – drót = fil</i>	

2.

Van egy pösze kismalacom,
fővárosi grófkisasszony.
Sóhajtott is egy ízbe,
nézi magát a vízbe.

*J'ai un cochonnet zézayant,
une petite comtesse de la capitale.
Une fois elle soupira,
dans l'eau elle se regarda.*

Van egy pösze kismalacom,
pösze (adj.) = qui parle en zézayant *kis = petit – malac = cochon*
fővárosi grófkisasszony.
adj. dérivé de főváros = capitale *kisasszony = demoiselle – gróf = comte*
Sóhajtott is egy ízbe,
Passé de « sóhajt » is (= aussi) sert à accentuer le verbe – egy ízbe²:
nézi magát a vízbe³.
regarde soi-même dans l'eau

3.

Van nekem egy oly kis kanom,
szelíd szóra kezes nagyon.
Az ha fogja s egyet túr,
a kőkastély felfordul.

*J'ai un petit verrat
bien docile à la douce parole.
s'il se met à fouir un coup,
le château de pierre se renverse.*

² Prononciation populaire de « egy ízben » = une fois, à un moment donné.

³ Même remarque que ci-dessus.

Van nekem egy oly kis kanom,
kan = mâle du porc, du sanglier, du chien dans le langage populaire
szelíd szóra kezes nagyon.
douce szó = parole doux, docile, domestiqué très
Az ha fogja s egyet tûr⁴,
Celui-là s'il se met à un (coup) fouiller, fouir le sol
a kőkastély felfordul.
kő = pierre kastély = château se renverse, est renversé

4.

Van egy semmi kis furulyám,
nem nõtt az, csak datolyafán.
Azt ha fúvom, hull a makk,
a fák tánkra állanak.

*J'ai un tout petit pipeau,
il a poussé sur un simple dattier.
Si je souffle dedans, le(s) gland(s) tombe(nt),
les arbres sont prêts à danser.*

Van egy semmi kis furulyám,
egy semmi kis = un rien + petit + pipeau
nem nõtt az, csak datolyafán⁵.
il n'a poussé celui-là que sur un dattier
Azt ha fúvom, hull a makk,
Souffler (fúj) quand il s'agit d'instrument de musique, appelle un accusatif.
a fák tánkra állanak.
les arbres (tánkra sous-entend : készen = prêts à) prêts à la danse se tiennent

5.

S ahány felhő, összeszalad,
ha csördítem ustoromat.
Réz a nyele, szikrázik.
De sok szoknya megázik!
Et les nuages, tant qu'ils sont, accourent,

⁴ Idiotisme employé elliptiquement : fogja magát és tesz valamit = il se prend et fait quelque chose.

⁵ Datolya = datte + fa = arbre.

Accourt la foule des nuées
au claquement de mon fouet.
Son manche en cuivre étincelle.
Que de jupes qui ruissellent !

OBSERVATIONS DU TRADUCTEUR

Ton ami Attila m'a tout l'air d'un **sacré cochon**, avec la truie, le verrat, le flageolet, le fouet irrésistible, les jupes inondées – le mot que j'aurais voulu employer – et, du moins en français, les glands.

Pour la strophe 4, choisis la variante que tu voudras (mais dans la seconde, que je préfère, les vers deviennent octosyllabiques).

Si nous voulons accentuer l'effet du dernier vers de cette porcheria, comme dirait Pasolini, il suffit d'écrire :

Alors, que de jupes ruissellent !

Encore un octosyllabe. À toi de voir.

Max ANDRÉOLI
Université Lille III
Courriel : maxandreoli@wanadoo.fr

STUDIA ROMANICA de DEBRECEN
Publication annuelle du Département de Français
de l'Université de Debrecen

Titres parus

Series *Linguistica* (sous la direction de S. Kiss)

- ◆ L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964. ISSN 0418-4564 – 163 p.
- ◆ S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972. ISSN 0418-4564 – 117 p.
- ◆ *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974. ISSN 0418-4572 – 123 p.
- ◆ S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1982. ISSN 0418-4572 – 93 p.
- ◆ S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987. ISBN 963 471 519 2 – 103 p.
- ◆ *La linguistique textuelle dans les études françaises. Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999) publiés par I. Csűry*, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- ◆ I. Csűry, *Le champ lexical de mais*, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.
- ◆ A. Csűry, *Les pronoms indéfinis du français contemporain. Une approche sémiotique textuelle*, 2003. ISBN 963 472 792 1 – 170 p.
- ◆ I. Szilágyi, *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle (La problématique du vers libre)*, 2004. ISBN 963 472 870 7 – 257 p.
- ◆ S. Kiss, *Les documents latins du Haut Moyen Âge et la naissance du français I : La chronique d'Hydatius*, 2006. ISBN-10 : 963 473 016 7 / ISBN-13 : 978 963 473 016 3 – 39 p.
- ◆ G. Tillinger, *Entre oïl, oc et francoprovençal. Différences lexicales dans la zone d'interférence appelée « Croissant » d'après les atlas linguistiques de la France*, 2015. ISBN 978 963 318 519 3 – 209 p.

Series Litteraria (sous la direction de G. Tegyei – sous la direction de T. Gorilovics † jusqu'en novembre 2014)

- ◆ T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962. ISSN 0418-4572 – 57 p.
- ◆ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966. ISSN 0418-4572 – 114 p.
- ◆ T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967. ISSN 0418-4572 – 143 p.
- ◆ P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne : Proust – Déry – Semprun*, 1969. ISSN 0418-4572 – 119 p.
- ◆ A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978. ISSN 0418-4572 – 96 p.
- ◆ T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979. ISBN 963 471 065 4 – 89 p.
- ◆ K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980. ISSN 0418-4572 – 107 p.
- ◆ F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981. ISSN 0418-4572 – 99 p.
- ◆ *Roger Martin du Gard*, 1983. ISBN 963 471 326 2 – 93 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch*, 1984. ISBN 963 471 333 5 – 119 p.
- ◆ *Analyses de romans*, 1985. ISSN 0418-4572 – 105 p.
- ◆ *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986. ISBN 963 471 465 X – 121 p.
- ◆ G. Tegyei, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988. ISBN 963 471 560 5 – 98 p.
- ◆ T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989. ISBN 963 471 651 2 – 121 p.
- ◆ L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 724 1 – 103 p.
- ◆ A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991. ISBN 963 471 888 4 – 157 p.
- ◆ K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992. ISBN 963 471 898 1 – 131 p.
- ◆ *Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994. ISBN 963 471 979 1 – 166 p.
- ◆ G. Tegyei, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995. ISBN 963 472 044 7 – 142 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch : Lettres du régiment (1902–1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997. ISBN 963 472 262 8 – 175 p.

- ◆ *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- ◆ *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie*. Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.
- ◆ *Destins du siècle – Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics*. Textes réunis par K. Halász et I. Csűry, 2003. ISBN 963 472 791 3 – 247 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch : Le Cuisire mystifié (Conte dramatique en quatre actes)*. Éd. présentée et annotée par T. Gorilovics, 2007. ISBN 978 963 473 070 5 – 154 p.
- ◆ A. Szabó, *George Sand : entrées d'une œuvre*, 2010. ISBN 978 963 473 367 6 – 425 p.
- ◆ *Regards actuels sur la littérature médiévale – en mémoire de Katalin Halász (1944–2003)*. Textes réunis par G. Tegyei, 2015. ISBN 978 963 472 794 1 – 110 p.

Bibliothèque Française

- ◆ *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X^e Colloque International George Sand (Debrecen, 7–9 juillet 1992), 1993. ISBN 963 471 928 7 – 323 p.
- ◆ *Préfaces de George Sand*. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997. ISBN 963 472 197 4 – 490 p.
- ◆ L. Spaas, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film*, 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.
- ◆ *Exils. L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique*. Colloque international de Herstmonceux, Sussex, Grande-Bretagne (31 mai – 3 juin 2001), 2002. ISBN 963 472 711 5 – 175 p.
- ◆ *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie*. Textes publiés sous la responsabilité de J.-L. Fray et T. Gorilovics, 2003. ISBN 963 472 757 3 – 288 p.
- ◆ *Les couleurs en question*. Colloque international de Herstmonceux, Sussex, Grande-Bretagne (26–29 mai 2005). Textes réunis par J. Durnerin, 2006. ISBN-10 : 963 473 010 8 / ISBN-13 : 978 963 473 010 1 – 163 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- ◆ M. Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.
- ◆ *Analyses de textes*, 2002. ISBN 963 472 661 X – 119 p.
- ◆ *Études de linguistique française*, 2003. ISBN 963 472 787 5 – 105 p.
- ◆ *Anthologie de la prose française médiévale* publiée par K. Halász, 2005. ISBN 963 472 941 X – 105 p.

Hors série

- ◆ « *Du sexe, rien d'autre* » – *Sexualité, sexe(s) et genres dans les études françaises*. Actes du Colloque des Journées d'Études Françaises (Debrecen, 4–6 octobre 2007). Rédacteurs : S. Kálai, I. Lőrinszky, F. Skutta, 2008. ISBN 978 963 473 173 3 – 271 p.
- ◆ *Survivance du latin et grammaire textuelle : mélanges offerts à Sándor Kiss à l'occasion de son 70^e anniversaire*. Rédacteurs : Á. Bánki et G. Tillinger, 2011. ISBN 978 963 318 123 2 – 385 p.

Adresse : Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar,
Francia Tanszék
H – 4032 DEBRECEN, Egyetem tér 1. * Tél. : +36 52 512 926
Internet : <http://www.francia.unideb.hu>