
Laroche (Daniel), *Une chanson bonne à mâcher. Vie et œuvre de Norge*

Préface de Pierre Piret, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2019, 266 p.

Gérald Purnelle



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/4096>

DOI : [10.4000/textyles.4096](https://doi.org/10.4000/textyles.4096)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2021

Pagination : 177-179

ISBN : 978-2-87586-295-2

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est offert par Université de Liège



Référence électronique

Gérald Purnelle, « Laroche (Daniel), *Une chanson bonne à mâcher. Vie et œuvre de Norge* », *Textyles* [En ligne], 60 | 2021, mis en ligne le 15 mars 2021, consulté le 16 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/4096> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.4096>

Comptes rendus

Bénit (André), *Légendes, intrigues et médisances autour des « archidupes ».* Charlotte de Saxe-Cobourg-Gotha, princesse de Belgique. Maximilien de Habsbourg, archiduc d'Autriche. Récits historique et fictionnel, Bruxelles, Peter Lang, 2020.

Spécialisé dans les rapports entre histoire et fiction, tout particulièrement dans la littérature belge, André Bénit s'intéresse cette fois aux figures de la princesse de Belgique, Charlotte de Saxe-Cobourg-Gotha, et de Maximilien de Habsbourg, archiduc d'Autriche, unis pour le meilleur et pour le pire dans la mésaventure étrange et hasardeuse de l'Empire du Mexique. Une destinée de deux monarques dont les choix se révéleront boiteux à tous points de vue – tant dans leur mariage que lors de l'épopée mexicaine. Une histoire de surcroît dense en mystères non élucidés, ce qui alimentera, d'une part, nombre de recherches d'historiens et, d'autre part, l'imagination des

écrivains, tant en Belgique qu'en France et au Mexique.

L'ouvrage intitulé *Légendes, intrigues et médisances autour des « archidupes »*, qui se lit comme un roman, nous offre une synthèse saisissante et précise de l'ensemble de la littérature produite autour de ces souverains. Le récit de leur vie est rapporté en six chapitres relatant chronologiquement les grands événements qui marquèrent leur mauvaise fortune. Chacun d'eux se divise en trois pans : d'un côté, les récits historiques qui reprennent les faits au plus près des vérités révélées par de sérieuses recherches à travers archives, correspondances et témoignages, de l'autre, les récits fictionnels qui, tout en laissant libre cours aux fantasmes des romanciers et des dramaturges et en sondant les ressorts affectifs qui motivent les personnages, suppléent aux manques de l'histoire. Il est vrai que les nombreuses incertitudes relatives aux faits sont autant de brèches par lesquelles s'infiltrèrent fables et divagations fantaisistes. Une réflexion de l'auteur

vient brièvement soupeser, à la fin de chaque période étudiée, ce qu'il faut retenir de ces narrations qui se réclament soit de la vérité, soit de l'invention. Une postface de Marc Quaghebeur cautionne le sérieux et l'originalité de la structure de l'ouvrage, et rappelle la constante interférence de l'imagination romanesque avec la réalité ainsi que la propension de certains historiens à embellir ou à corser l'histoire en se fondant sur des rumeurs non vérifiées.

Les romanciers et dramaturges belges n'ont pas été en reste dans le développement des intrigues autour des monarques. En matière de romans, André Bénit retient et explore *La Passion mexicaine*, d'Horace Van Offel (1932), *L'Épopée des Habsbourg. Charlotte, l'Impératrice fantôme*, de Robert Goffin (1937) et, plus récemment, *La Séduction des hommes tristes* de Françoise Lalande (2010) ainsi que *Charlotte, Princesse de Belgique, archiduchesse d'Autriche et impératrice du Mexique. L'empire de la folie*, de Patrick Weber (2011). Il prend également en compte les romans-feuilletons de Janine Lambotte, *Charlotte et Maximilien. L'Empire des archidupes* (1993), ainsi que ceux de Patrick Roegiers dans *La Spectaculaire Histoire des rois des Belges* (2007). Bien évidemment, des extraits des pièces de théâtre de Liliane Wouters (*Charlotte ou La Nuit mexicaine*, 1989) et de Michèle Fabien (*Charlotte, Sara Z., Notre Sade*, 2000), considérées aujourd'hui comme des classiques, sont largement repris et analysés.

Les secrets à élucider concernent, entre autres, autant l'ascendance que la descendance du couple impérial. Si la princesse Charlotte est bien la fille de

Léopold I^{er}, bonapartiste depuis son plus jeune âge, celle-ci se plaisait à croire les ouï-dire selon lesquels son mari, Ferdinand Maximilien de Habsbourg, fils de Sophie de Bavière et de François-Charles d'Autriche, était en réalité l'héritier de son idole, l'enfant naturel de Sophie et du duc de Reichstadt, de cet Aiglou pour qui sa belle-mère eut un affectueux penchant. Un secret de famille qu'elle se garda bien de révéler à son mari et qui fut peut-être le support de son inconditionnelle admiration à son égard. Mais quelle est la part de fantôme et de vérité dans ce rêve généalogique?

Par ailleurs, la relation entre les époux fit l'objet des pires spéculations à la suite du constat de leur stérilité. S'il ne faisait pas de doute que Charlotte était amoureuse, Maximilien l'aurait, quant à lui, épousée par convention ou pour sa belle dot, sans jamais consommer le mariage. Mille preuves contribuent à montrer qu'il fuyait son épouse... et une descendance illégitime serait issue de ses multiples maîtresses mexicaines. L'adoption d'un héritier acheva d'outrager l'Impératrice. Charlotte, quant à elle, serait cependant tombée enceinte. À la suite de quelles amourettes? Serait-ce du colonel Alfred Van der Smissen qui dirigeait la légion belge? L'enfant lui aurait-il été dérobé à la naissance, à la suite d'un accouchement advenu dans le plus grand secret lors de son retour en Europe? Jamais une grossesse impériale n'aura fait l'objet d'une telle occultation! Et cet enfant ne serait autre que le futur général Maxime Weygand, lequel aurait bénéficié dès son plus jeune âge des plus hautes protections. Rien n'est pourtant plus incertain que

ces racontars qui firent le lit de l'imagination d'un public avide de scandale.

Mais s'il ne s'agissait que de cela! De nombreuses inconnues subsistent concernant l'attribution de cet Empire au Mexique. Cette nomination a-t-elle servi à éloigner Maximilien de son frère l'Empereur François-Joseph I^{er} désireux de régner sans l'ombre d'un puîné? Napoléon III était-il conscient qu'il envoyait le couple vers une souricière, l'Empire du Mexique ne pouvant résister à l'avancée des Juaristes? Éblouis par le miroitement d'un règne glorieux, Maximilien et Charlotte s'embarquent donc dans l'aventure sans prêter attention au sobriquet d'« archidupes » qui, avant même qu'ils n'atteignent l'Amérique, déjà les ridiculisait. Ce qui est certain, c'est que lorsque l'Empereur s'absente, retenu en province par de multiples occupations supposément frivoles, c'est en personne avertie que Charlotte prend en mains les rênes du gouvernement. Son caractère est indiscutablement celui d'un chef d'État. Elle force l'admiration de son entourage. Et lorsque la situation l'exige, elle n'hésite pas à se rendre en Europe pour y demander, à Paris, le soutien de Napoléon III, à Rome, celui du Saint-Père. Cette détermination s'émaille cependant d'une folie naissante dont l'origine fait, elle aussi, l'objet d'innombrables spéculations. Charlotte aurait-elle été empoisonnée au Mexique? La paranoïa qu'elle développe envers la nourriture est-elle fondée? Veut-on encore l'éliminer à Paris, puis à la Cour d'Autriche, où on décide, semble-t-il, de l'enfermer? Mille et une anecdotes se plaisent à donner du relief aux scènes de crise qui se déchaînent lors des visites qu'elle effectue auprès

des plus hautes instances dans le but de sauver un Empire qui s'en va irrémédiablement à vau-l'eau. Les ragots se répandent comme la poudre, concernant aussi bien un verre d'orangeade qu'elle renverse suspicieuse devant Napoléon, que le chocolat chaud du Pape qu'elle boit goulûment, elle qui ne s'abreuve à Rome que de l'eau de la fontaine de Trevi. Bref, elle dérange et on se plaît à raconter qu'elle est dérangée.

Le dénouement tragique de l'arrestation et de l'exécution de son mari fusillé à Queretaro le 19 juin 1867 lui sera longtemps caché; elle n'en sera informée que bien après qu'elle a été rapatriée dans sa famille à Bruxelles. Les circonstances de la mort de l'Empereur manquent elles aussi de clarté. Le colonel Miguel López l'a-t-il trahi ou a-t-il suivi strictement ses ordres? L'Empereur a-t-il été induit sciemment en erreur par le Père Fischer, un prélat qui le convainc de rester sur place, alors qu'il souhaitait abdiquer et repartir en Europe?

Pendant près de soixante ans, Charlotte de Belgique vivra recluse dans sa folie, prise de graphorrhée, s'épanchant dans de longues lettres où émergent cependant les points forts de son inconscient, le moindre n'étant pas celui de se sentir de nature masculine et de signer une partie de sa correspondance du nom de Charles. Curieusement ni les récits historiques contemporains ni les fictions les plus récentes n'évoquent cette possibilité aujourd'hui considérée comme plausible, une piste que l'auteur de ce passionnant essai n'a toutefois guère envisagée: l'affirmation selon laquelle l'Impératrice Charlotte pouvait être un homme trans. Sans aucun

doute, l'étude minutieuse de l'entière de sa correspondance permettrait-elle, de ce point de vue, de revisiter une folie peut-être issue des nombreuses contraintes et censures imposées à une personne déclarée femme au XIX^e siècle. C'est d'ailleurs sur cette conclusion, sur ce vœu, que se clôt l'ouvrage. On devine par cet épilogue que la recherche concernant la souveraine belge est loin d'être terminée.

Martine RENOUPEZ
Universidad de Cádiz

ČEČOVIĆ (Svetlana), Roland (Hubert) et Béghin (Laurent), dir. Réception, transferts, images. Phénomènes de circulation littéraire entre la Belgique, la France et la Russie (1870-1940), Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2018, 194 p.

Cet ouvrage contient huit articles issus des présentations faites au colloque *Réception, transferts, images. Phénomènes de circulation littéraire entre la Belgique, la France et la Russie (1870-1940)*, organisé à Louvain-la-Neuve, les 10 et 11 février 2014. Les contributions présentent des perspectives nouvelles sur la circulation et les transferts interculturels entre la Russie (avant et après la révolution d'octobre 1917), la France et la Belgique. La période étudiée est étendue et permet ainsi de se pencher sur les romanciers russes dits « classiques », comme Dostoïevski et Tolstoï, ceux de l'ère soviétique avant 1940 et également sur les œuvres produites par les émigrés russes en France et en Belgique. En parallèle, c'est une période féconde pour la littérature belge qui trouve un public

de lecteurs en Russie. Les contributions sont regroupées autour de plusieurs enjeux : la place de la Belgique au sein de cette médiation culturelle, la réception des littérature(s) russe(s) en Belgique, les médiateurs et les réseaux ou encore comment les cultures francophones belges et françaises sont représentées dans la littérature russe.

L'avant-propos de Svetlana Čečović et Hubert Roland permet au lecteur de saisir les enjeux de ces transferts culturels et le rôle crucial que jouent certains des médiateurs et des réseaux de passeurs qui font le pont entre ces trois pays. Svetlana Čečović et Hubert Roland retracent également l'historique du domaine de recherches des échanges multilatéraux entre la Belgique francophone et flamande, la France et la Russie. Il s'agit d'un axe de recherche croissant, comme l'indiquent plusieurs articles du dossier thématique « Les passeurs. Médiation et traduction en Belgique francophone » du n° 45 de la revue *Textyles* (2014), ainsi que la thèse de Svetlana Čečović (2016) à ce sujet.

Dans son article, Martina Stemberger étudie le rôle étonnant que joue la Belgique comme espace intermédiaire entre ces pays. Elle dévoile notamment la façon dont la France, la Belgique et la Russie se trouvent décrites dans des textes littéraires ou des récits de voyages et s'interroge sur l'image de l'« autre » dans l'entre-deux-guerres, tel qu'il se retrouve dans ces textes sous les regards distincts de penseurs belges (Joseph Douillet, Jules Destrée, Émile Vandervelde), français (Georges Duhamel, André Gide) et russes (Guéorgui Ivanov, Il'ja Ehrenbourg). Wim Coudenys, quant à lui, développe

la question de la réception des différentes littératures russes en Belgique entre 1918 et 1940. Il distingue ainsi entre la littérature russe classique de la fin du XIX^e siècle, celle soviétique après 1917 et finalement celle écrite par des immigrés russes en France et en Belgique à cette époque. Il propose de comprendre comment ils sont perçus par une analyse approfondie des traductions néerlandaises et françaises de ces œuvres. Wim Coudenys examine également la contribution importante des médiateurs des cultures belges francophones et flamandes en Russie aux transferts interculturels entre les deux pays. Les réseaux de circulation sont également au centre de l'article d'Elena Galtsova, qui se penche sur deux de ces médiateurs entre la littérature russe et belge et leur rôle crucial à cette époque. La correspondance entre le romancier, poète et essayiste Franz Hellens et la traductrice Maria Vesselovskaïa témoigne d'une liaison professionnelle et amicale de longue durée. Elena Galtsova étudie non seulement leurs échanges épistoliers, particulièrement féconds pour retracer les questions de réception et celles du travail de traduction, elle offre aussi une perspective inédite sur le développement de la carrière de la traductrice. Cette dernière a en effet une influence importante sur la diffusion des lettres belges en Russie, notamment par ses traductions de Georges Rodenbach et Georges Eekhoud. Elena Galtsova montre également comment des romanciers russes comme Dostoïevski ont eu une influence importante sur les écrits de Franz Hellens. Laurent Béghin étudie un autre moyen de transmettre les savoirs d'une culture à une autre,

notamment la création de la « slavistique universitaire » durant les années 1920 en Belgique et le rôle pionnier que joue Waclaw Lednicki dans le développement de cette discipline d'étude au sein du monde académique belge.

Quant à l'influence de la littérature russe sur les transferts culturels, quatre des contributeurs proposent des perspectives originales de sa réception en France et en Belgique, ou encore examinent la façon dont les deux pays sont représentés au sein des œuvres littéraires russes. Svetlana Čečović étudie la réception des œuvres des grands romanciers russes comme Tolstoï et Dostoïevski en se penchant sur leurs adaptations théâtrales au théâtre bruxellois du Parc entre 1900 et 1930. Comme elle le développe, la transformation de ces romans pour la scène permet d'atteindre un public plus étendu. Svetlana Čečović étudie plus particulièrement les recensions de ces adaptations, notamment celles de Louis Dumont-Wilden ainsi que son rôle de médiateur de la culture russe en Belgique. Karine Alaverdian, quant à elle, étudie comment Léon Tolstoï représente la pédagogie des langues européennes dans plusieurs de ses romans, principalement *La Guerre et la paix* et *Anna Karénine*. Renvoyer à ces cultures étrangères permet au romancier d'indiquer les idéologies politiques slavophiles ou européenistes des familles de la noblesse russe peintes au sein de ces œuvres. Alexandre Stroeï présente une interview inédite accordée par Dmitri Merejkovski au quotidien *L'Aurore* le 13 août 1906, ainsi que la réception des écrits du poète et romancier russe en France à la fin du siècle. Enfin, Dimitri Tokarev étudie la façon dont les recueils

de poésie de deux poètes russes émigrés, Boris Poplavsky et Nicolas Gronsky, sont vus au sein des cercles littéraires de Russes émigrés en France durant les années 1930. Plus révélateur encore est le regard russe émigré sur la culture et les paysages belges qu'on retrouve dans certains des poèmes de Nicolas Gronsky, qui lui permettent de faire un lien « entre la Belgique et la Russie nordique », bel exemple de transfert culturel à cette époque.

Les huit contributeurs développent leurs sujets selon plusieurs axes de recherche et regroupent des questions théoriques et méthodologiques qui permettent d'aborder le rôle des passeurs culturels et celui de la réception des écrivains russes en France et en Belgique. Les approches éclectiques adoptées par les différents contributeurs permettent d'approfondir les connaissances des réseaux multilatéraux complexes des transferts entre les cultures belges, françaises et russes et de leurs interactions. Si les articles abordent des écrivains ou des perspectives différentes, les points communs entre eux attestent de la richesse de l'ouvrage et laissent à espérer que ces axes de réflexions seront développés plus amplement dans des travaux futurs.

Michael ROSENFELD

Université catholique de Louvain et
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Colinet (Paul), *Vendredi – Une correspondance surréaliste*, préface et notes de Xavier Canonne, Bruxelles, Ludion, 2020, 1056 p.

Est-ce grâce à ses rencontres et à sa complicité avec Tom Gutt, Marcel

Mariën, Louis Scutenaire et Irène Hamoir – parmi bien d'autres –, que Xavier Canonne manifeste un esprit propre aux surréalistes qui peut se traduire par des saillies où se mêlent une grande acuité critique, une orientation politique marquée et, surtout, un sens de l'à-propos dans les circonstances les plus triviales et les plus exceptionnelles, les plus délicates comme les plus révoltantes? Oui, le surréalisme est aussi une affaire de mœurs qui n'ont rien à voir avec celles décrétées « bonnes » pour le casier judiciaire, mais il y a tout simplement, dans la ligne générale du surréalisme, des choses qui se font, se disent et s'écrivent, tandis que d'autres ne se font, ne se disent et ne s'écrivent pas. Xavier Canonne en est parfaitement conscient, conscience qui s'est traduite en une indéfectible amitié vis-à-vis de Robert Willems et de son épouse Odette, un couple merveilleux de malice distillée sur le mode de la retenue et, pour ce qui concerne Robert, un immense talent de dessinateur et de collagiste, tout aussi subtil qu'aimablement discret. De par ses contacts privilégiés avec les Willems, Canonne a été amené à prendre en charge les destinées d'un trésor peu banal : la correspondance que Paul Colinet, l'oncle des Willems, adressait à ses neveux alors partis aux colonies, le Congo belge. Fort de son expérience comme éditeur des *Marées de la Nuit*, Canonne avait entre les mains une pêche miraculeuse qu'il a multipliée de sorte à lui éviter un destin de bouteille à la mer.

Cette correspondance, adressée selon un rituel immuable, tous les vendredis du 11 novembre 1949 au 5 octobre 1951, Colinet l'intitule au

nom du jour d'expédition qui est aussi celui où les Willems, Paul Colinet et Marcel Piqueray se rencontraient avant 1949. *Vendredi* représente donc la bagatelle de cent lettres, ou plutôt livraisons, puisque ce courrier réparti sur plus de mille pages se présente sous l'apparence d'un journal, certes manuscrit, mais conçu dans les règles de l'art, trois colonnes à la une tracées avec ou, le plus souvent, sans l'appoint d'une règle ou d'une latte. Colinet savait y faire puisqu'il s'était déjà fait la main, en 1945, avec la revue *Le Ciel bleu* dont la titraille se présente aussi en caractères manuscrits. Si Colinet tient les ficelles de *Vendredi*, Marcel Piqueray le seconde brillamment à la manœuvre. Grande est leur connivence qui remonte au moins à 1941 où Colinet écrit ce très bel exergue au premier recueil publié des frères Piqueray : « Exercice exigeant de lecture ralentie. » La recommandation est restée valable dix ans plus tard, bien que la régularité de *Vendredi* ait réclamé un mouvement d'écriture soutenu, ne souffrant guère de retard. La plupart des surréalistes du groupe de Bruxelles répondent à l'appel de Colinet en apportant un concours variable à *Vendredi* : avec un petit air de famille pour Colinet – qui signe parfois « Oncle Paul », Scutenaire – « grand-père Scut », et certains membres du cercle familial des Willems parmi lesquels « Tante Lulu ». Parmi les surréalistes et apparentés, épinglons dans le premier cercle Paul Nougé, René Magritte, Irène Hamoir, Marcel Lecomte, Marcel Mariën, Christian Dotremont, Max Bucaille, Marcel Havrenne, voire Pierre Alechinsky et, dans une constellation plus éloignée,

Armand Permantier, Edmond Kinds, Charles Sanders, Bruno Capacci, Rachel Baes, Suzanne Van Damme. Ici également se retrouvent plusieurs collaborateurs du *Ciel bleu*.

À première vue, *Vendredi* pourrait apparaître comme un fourre-tout ouvert au tout-venant. Mais à y regarder de près, il y a un programme, variable d'une livraison à l'autre selon les disponibilités et l'inspiration de chacun, avec l'apparition progressive de certains numéros thématiques, une constante assez fréquente dans la vie d'un périodique : sont ainsi abordés l'élégance, la machine, Duke Ellington, etc. Mais il faut attendre le n° 46, à mi-parcours de l'aventure, pour voir Colinet s'expliquer dans l'équivalent d'un bref éditorial :

Vendredi, gazette hebdomadaire abondamment illustrée, comptant parmi ses collaborateurs plusieurs génies des deux sexes, organe sur l'importance duquel il est difficile d'attirer suffisamment l'attention, moniteur manuscrit qui n'a que deux lecteurs environ, présente ses vœux de bonheur d'un poids immense, en mettant à profit le premier anniversaire de mariage civil et religieux des dits Lecteurs qui, de toute façon, sont géniaux.

Vendredi représente donc un cadeau de mariage à répétition où l'on ne se répète pas. Les fêtes chrétiennes (Noël, Pâques) font l'objet de numéros spéciaux, malgré l'opprobre anticlérical des surréalistes, mais Colinet a toujours répugné à verser dans les exclusives comminatoires, bien qu'il lui

arrive (deux fois plutôt qu'une) d'avoir le trait mordant, d'une affectueuse acidité. Et quand viennent les vacances, que Colinet passe dans la commune de Harre située aux confins des provinces de Liège et de Luxembourg, *Vendredi* devient *Vendredharre*.

Franchement délurée, la bande s'en donne à cœur joie pour mettre le lecteur à l'épreuve par un contenu que l'on retrouverait dans un journal ou un périodique « normal » et normé: mots croisés pas piqués des hannetons, rébus soi-disant faciles en regard de ceux qui le sont moins, devinettes, charades, bandes dessinées dont les légendes ont été rebattues comme au rami, petites annonces, offres d'emploi et blagues de potache en wallon namurois découpées dans la gazette humoristique *L'Arsouye*, brèves pièces de théâtre, critiques artistiques bidon, comptes rendus de concerts de jazz-hot, partition musicale pour orchestre et chœurs pléthoriques, casse-tête mathématique, tout semble devoir farine au moulin. Et ce, pour quoi? Pour jouer. Jouer au plus fin aussi, ou au détective, car les textes et les images sont cryptés. Exemple: le titre d'un dessin de Marcel Piqueray est *Lianes lient base*. L'image et sa légende sont dûment commentées par Colinet, entre les lignes forcément, de sorte que par permutation des mots on induise que Piqueray vise Liliane Baels, princesse de Réthy et seconde épouse de Léopold III, dont les noces illégalement célébrées sous l'Occupation exploseront comme bombe au visage de leurs altesses. Sévère et hautaine, la future « Première Dame de Belgique » ne bénéficiera jamais de la sympathie de ses compatriotes et, s'il faut en croire

le dessin de Piqueray, son portrait tiendrait dans l'image d'un rideau de scène brun sur le point de se lever ou plus vraisemblablement s'abaisser. Dans la même veine caricaturale à sous-entendu politique, Piqueray déforme à loisir la tronche et le patronyme du ministre Paul Van Zeeland et du baron Henri Carton de Wiard, grand partisan du retour sur le trône du coupable souverain. Quant à son fils et successeur, alias « Bowdweyn », Piqueray l'a couronné d'un couvre-chef de chef de gare bariolé aux couleurs nationales. Hasard des circonstances ultérieures, les manuscrits de *Vendredi* ont été aiguillés vers la Fondation roi Baudouin! Cela dit, la découverte des textes que Marcel Piqueray a écrits pour *Vendredi* permet de dater avec précision ceux qu'il reprendra bien plus tard dans les *Non inhibited poems* et *Monument Tobacco*.

Vendredi contient aussi des nouvelles du pays d'ordre privé telles que le récit d'un déjeuner pris par Colinet, Permantier et Piqueray dans un restaurant ixellois de la chaussée de Wavre: la description – par le menu – de la carte et de la clientèle vaut le détour, on s'y croirait. Colinet est d'ailleurs un prodigieux diariste, ce qui se traduit encore par l'allègre relation, étape par étape, d'une séance de tirage d'un tableau par Magritte et Mariën, le tableau étant dû à un vieux peintre amateur féru de pittoresque auquel ils rendaient visite. Tous événements que Colinet présente sous l'angle de « Choses vraies ».

Bien des questions risquent cependant de rester sans réponse: saura-t-on jamais si les collaborateurs et collaboratrices de *Vendredi* ont eu l'occasion de lire les textes des uns et des autres, des

unes et des autres? Et où diable sont passés les *Cahiers de Vendredi*? En attendant, on peut imaginer lire *Vendredi* tous les vendredis, deux années durant, pour refaire l'expérience telle que l'ont vécue les heureux destinataires. De quoi faire ses choux gras d'un jour réputé maigre.

Philippe DEWOLF

Laroche (Daniel), *Une chanson bonne à mâcher. Vie et œuvre de Norge*, Préface de Pierre Piret, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2019, 266 p.

La recherche évoluant, tout comme les approches appliquées à la littérature, la tendance ne semble plus être à la production de monographies consacrées à des auteurs singuliers; l'heure est davantage aux vues d'ensemble, aux questions transversales, aux thèmes particuliers. Mais la démarche n'a pas pour autant totalement disparu: s'agissant de nos poètes, on se souvient, entre autres et à diverses époques récentes, de la sorte de biographie de l'œuvre qu'était le *Marcel Thiry* de Charles Bertin (1997), ou de l'exercice analogue mené par Laurent Béghin dans *Robert Vivier ou la religion de la vie* (2013). De ces monographies, qui mêlent en un récit unique le parcours biographique et la description diachronique de l'œuvre, se distingue un autre type d'étude: des ouvrages scindés en deux parties, l'une purement biographique, l'autre développant une analyse ciblée de l'œuvre. C'était le cas de l'appréciable ouvrage de José Havet, consacré au poète Louis Daubier, dont il analysait l'œuvre au prisme de trois

angles propres à la structure de celle-ci (*Louis Daubier, Poésie transparence et tentations contradictoires*, 2013). C'est aussi à cette forme double que ressortit l'excellente contribution de Daniel Laroche, *Une chanson bonne à mâcher. Vie et œuvre de Norge*.

Comme le dit l'auteur lui-même, l'ouvrage ne prétend pas épuiser son sujet en couvrant tous les aspects de son objet, ni livrer l'étude définitive consacrée au poète — laissant ainsi ouverte la lecture de Norge. Il constitue toutefois une solide approche de l'œuvre, fortement ancrée sur une méthode totalement adéquate. Celle-ci se fonde sur plusieurs principes scrupuleusement respectés: éviter de pratiquer la lecture complice, de chercher à toute force une unité, de postuler une homogénéité qu'en l'occurrence, cette œuvre ne possède pas; ne pas s'appuyer a priori sur les déclarations du poète lui-même pour expliquer son œuvre. Entre ordre chronologique et approche globale et transversale, Daniel Laroche choisit donc la première option. On relèvera surtout que, tout en s'appuyant sur les sciences humaines et les avancées cumulées de la recherche en études littéraires, Daniel Laroche tire sa méthode, ou davantage encore les angles sous lesquels l'œuvre est étudiée, de celle-ci même.

Le premier chapitre, consacré à la biographie, est essentiellement factuel: tirant l'information des sources premières (entretiens, correspondances, revues, etc.), le biographe ne romance pas son récit: seuls les faits avérés sont rapportés, et l'ensemble tend à dessiner un parcours marqué par quelques moments marquants: les relations familiales et conjugales, l'entrée en

littérature, les relations littéraires et l'insertion dans les réseaux, les revues, les cercles, les rapports conflictuels avec les surréalistes, en 1926, autour de la représentation de la pièce *Tam-tam*, la Seconde Guerre mondiale, les publications de recueils et les changements de paradigmes poétiques, l'émergence de l'œuvre au sortir de la guerre, les activités professionnelles. Une telle biographie est d'abord un outil de référence, qui se signale par sa sobre complétion.

Les quatre chapitres suivants examinent chacun une question saillante dans la poétique et l'œuvre de Norge. C'est donc celle-ci qui génère la grille de lecture qui lui est appliquée. Daniel Laroche identifie les axes fondamentaux qui définissent et distinguent l'œuvre, puis développe, en recourant aux instruments appropriés (rhétorique, sémantique, histoire littéraire, psychanalyse), la méthode d'approche propre à chaque aspect. Le deuxième chapitre a pour objet le « tableau du monde » manifesté par l'œuvre, et plus précisément le « biocentrisme » de Norge, véritable « moteur thématique et imaginaire » ; la poésie de Norge est innervée par la vie comme force torrentielle, l'élan vital bergsonien, la volonté de vivre schopenhauerienne, le vouloir-vivre nietzschéen. Les thèmes, relevant bien de l'imaginaire du poète, en sont la naissance de la vie, la germination, la gestation, la génération, mais aussi la manducation et la violence qui lui est associée. L'oralité (souffle, voix, ingestion) s'avère tout à la fois un axe majeur de cet imaginaire et de la poétique de Norge. Le chapitre s'achève sur le constat (qui constitue une des avancées récurrentes de l'ouvrage de

Daniel Laroche, par lesquelles certaines idées reçues sont contestées ou remises en cause, et certains aspects de l'œuvre mis au jour) selon lequel ce vitalisme, loin de dénoter un humanisme voire un spiritualisme foncier, que l'on prête habituellement au poète, trahit une vision pessimiste de l'existence et du monde.

Le troisième chapitre, intitulé « Une poétique du réemploi », traite de l'intertextualité chez Norge, et plus précisément d'une « démarche créative » particulièrement représentative chez lui, consistant à « prendre pour matériau poétique des entités préexistantes, telles que légendes anciennes, fables, genres paralittéraires, recueils de dictons, etc. ». Sont ainsi mobilisés les fonds biblique, mythologique et merveilleux, la littérature (médiévale), la culture populaire et le folklore enfantin, la parémiologie. Convoquant Kristeva, Riffaterre et surtout Genette, Daniel Laroche montre que Norge pratique bien davantage la recreation que la réécriture, une méthode créative « déplaçant avec force les valeurs classiques de personnalité, d'originalité ou d'actualité ». Tantôt classique tantôt populaire, mais nullement passéiste, le poète ne cherche pas a priori la cohérence, mais bien le renouvellement et la diversité. C'est bien l'inscription de Norge, souvent alléguée, dans le courant néoclassique, qui est ici réexaminée et remise en cause.

Le quatrième chapitre, intitulé « Le pluriel rhétorique », s'intéresse de plus près à la langue, à l'écriture et au style de Norge, en recourant à la « batterie conceptuelle de la rhétorique », étendue à la poétique et à la stylistique. Sont ainsi examinés, dans une analyse fine,

fouillée et riche, à nouveau, les aspects de l'œuvre qui en émergent de manière saillante, tels que le verbuludisme, l'alternance des registres, tons et formes métriques, le rire et l'humour, la « primauté de l'allocutif ». Se fait également jour un jeu de contradictions et de paradoxes qui mettent en question le statut du sujet lyrique et son rapport à l'auteur.

Le dernier chapitre, « Dieu l'introuvable », aborde la question idéologique, éthique et spirituelle de l'auteur. Daniel Laroche relève l'absence quasi-totale d'engagement politique ou social de Norge dans son œuvre, qu'il s'agisse des crises ou des guerres, sa défiance à l'égard des partis politiques, et singulièrement à l'égard du communisme. Le poète, qui s'occupe davantage « de la nature humaine supposée éternelle », a pu toutefois préciser ses positions hors de son œuvre, dans sa correspondance ou ses entretiens. Sur le plan spirituel et métaphysique, Daniel Laroche, selon sa méthode, identifie et développe un axe majeur de l'œuvre dans sa dimension sémantique: la quête d'un « dieu introuvable », progressivement détaché du modèle chrétien, un dieu « tantôt paternel, tantôt indifférent, tantôt cynique ». Au-delà du doute à cet égard se dessine une interrogation sur le sens de la vie et sur la mort. Sur le plan éthique, l'auteur dégage chez Norge un « code sapientiel » plus empirique que systématique, variable, circonstanciel, fait de recherche du consensus, de stoïcisme et d'épicurisme, rejetant les certitudes et les dogmes. À nouveau, l'étude, menée sur un matériau textuel et sémantique mouvant, peu cohérent, parvient à identifier des lignes de force qui transcendent cette diversité sans générer un

sens unique qui n'existe guère chez le sujet Norge.

La conclusion de Daniel Laroche va forcément dans le même sens: on ne peut parler d'évolution chez un tel poète, mais de « variabilité chronique », voire d'instabilité. Interrogeant ce trait majeur de l'homme et de l'œuvre, l'auteur fait droit à son ambiguïté, son indécision, son « balancement irrépessible et incurable » entre foi et scepticisme, dans un monde marqué par l'ordre et le désordre, le vitalisme et la barbarie: sans céder « purement et simplement à [son] démon destructeur et déstructurant », Norge a produit une œuvre dont la logique secrète serait « la poursuite — jamais explicitée par l'auteur, qui n'en était certes pas conscient — de la fragmentation, du décloisonnement généralisé, du retour au non-structuré archaïque ».

La démonstration, appuyée sur l'étude globale menée sur quatre chapitres éclairants, est convaincante: elle fait droit à l'œuvre sans la dénaturer ni en forcer le sens, elle illustre l'application judicieuse d'une méthode multiple et appropriée à un matériau complexe, tout aussi riche que fuyant. On tient ici la contribution décisive qu'attendait cette œuvre majeure.

Gérald PURNELLE
Université de Liège

Hellemans (Jacques), *Les Éditions Marabout, Bob Morane et le Québec, Québec, Les éditions du Septentrion, 2019, 200 p.*

Bibliothécaire à l'ULB et passionné par l'histoire de l'édition, Jacques Hellemans publie ici un bel ouvrage

abondamment illustré et très agréablement mis en page sur l'audience des éditions Marabout au Québec. L'auteur commence par rappeler l'histoire de la maison d'édition, née, comme on le sait, à Verviers, et qui s'impose en 1947-1948 comme le premier relais francophone du *pocket book* anglo-saxon. André Gérard et son complice Jean-Jacques Schellens allient en effet de rares compétences techniques (c'est Gérard qui met au point la formule de son vernis de couverture et qui gère l'imprimerie) avec le sens des affaires et de la publicité. Ensemble, ils montent un catalogue d'ouvrages de fiction destinés aux adolescents et de livres pratiques à l'intention du grand public. Ils font aussi appel à de nombreux auteurs belges, consacrés ou débutants, à qui ils offrent une visibilité internationale. Mis en valeur par un graphisme dans le goût du temps et par une belle finition éditoriale, leurs livres conquièrent le monde francophone. Au Québec, l'agent de la maison se nomme Dimitri Kazanovitch, dit Kasan; ce sont ses archives qui permettent de cerner le rôle considérable de Marabout au Québec, et de suivre les invitations faites à l'auteur vedette de la maison, le Belge Henri Vernes, dans ses périples en terre nord-américaine. Il en tirera notamment un livre de commande, *Terreur à la Manicouagan*, qui est aussi une ode au « plus grand chantier du monde ».

Publiés par d'anciens scouts respectueux (avec quelques nuances) des valeurs catholiques, les livres de Marabout trouvent grâce aux yeux du monde ecclésiastique québécois, et ils sont recommandés comme lectures pour la jeunesse scolaire. Dès lors, rien ne s'oppose à leur commercialisation avec toutes les

ressources de la publicité et du bar-num médiatique. Kasan organise par exemple une parade automobile dans les rues de Québec avec la marionnette Marabout grandeur humaine, ou l'accueil triomphal d'Henri Vernes pour lequel les élèves de Québec, de Montréal et d'Ottawa bénéficient d'un congé exceptionnel.

À tous ceux qui ont fréquenté les aventures de Bob Morane, ce livre distillera d'heureux souvenirs; il révèle également un pan méconnu de la diffusion du livre et des auteurs belges au Québec.

Paul ARON

FRS-FNRS,

Université Libre de Bruxelles

Richir (Alice), *L'Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Leiden / Boston, Brill / Rodopi, coll. Faux Titre, n° 429, 2019, 288 p.

Dans cet ouvrage, Alice Richir livre un condensé des résultats de la recherche doctorale qu'elle a terminée en 2016. Elle y fait résonner les conclusions auxquelles l'ont menée ses analyses des romans de Jean-Philippe Toussaint et de Tanguy Viel avec les intuitions qui ont donné l'impulsion à l'étude. Ces intuitions partent du lieu commun qui voudrait que le roman contemporain opère, depuis une trentaine d'années, un « retour au récit » traditionnel d'héritage balzacien, sans pour autant renoncer aux innovations du Nouveau Roman. Richir relativise toutefois les termes de cette doxa: si l'acte de raconter demeure problématique, sa remise

en cause n'aboutit plus nécessairement à un éclatement des catégories romanesques. En contrepoint des diégèses à l'œuvre dans les romans, Toussaint et Viel déploient plutôt un registre virtuel fait de fictions secondes. Réhabilitant l'imaginaire, leurs écritures semblent moins soucieuses de déconstruire le récit que d'attirer l'attention sur la mise en récit; elles donnent voix à des narrateurs inconsistants, qui échappent à l'ordre symbolique et dont les projections fantasmatiques engendrent autant de « diffractations littéraires de l'identité ».

Richir décline sa réflexion en trois grands temps, qui lui permettent d'interroger tour à tour les stratégies d'esquive, de distanciation voire d'étrangéisation des sujets narrateurs; les processus d'ébranlement auxquels ils soumettent le récit, ainsi que leurs implications esthétiques; et, pour finir, l'incursion de dispositifs optiques dans la matière textuelle, œuvrant à la virtualisation du rapport que le sujet entretient avec le réel.

L'entame de la première partie, intitulée « Identifications inconsistantes, énonciations hétérogènes », aborde d'emblée le défaut d'identification des narrateurs par le biais du « stade du miroir » théorisé par Lacan et que Richir diagnostique comme défaillant. En réponse à l'impossibilité de se saisir en tant que sujets unifiés, les narrateurs optent pour une série de stratégies de renonciation ou de truchement, les amenant à adopter une posture qui rappelle celle du *Bartleby* de Melville. Plutôt que flegmatiques ou simplement passifs, les personnages de Viel et de Toussaint font preuve d'involontarisme: leurs « modes d'énonciation *obliques* » (p. 59) leur permettent de « préserver

leur inconsistance » et de « se soustraire à tout signifiant qui prétendrait épingleur leur singularité » (p. 19). Richir nuance toutefois la comparaison au personnage de Melville, ne serait-ce que parce que les auteurs qu'elle étudie écrivent à une autre époque, qui a montré les limites et les dérives d'une simple identification du moi au lien social. Le désarroi des personnages-narrateurs face à leur dessaisissement du soi apparaît alors comme une invitation à « considérer l'identité comme un processus plutôt que comme un principe immuable » (p. 57), fait de récits et de mises en récits, d'une pluralité de discours susceptible de révéler quelque chose du sujet.

La deuxième partie explore la façon qu'ont les auteurs d'« [é]crire le fantasme », au moyen d'un appareillage méthodologique et conceptuel qui prolonge et précise le mouvement amorcé en première partie, articulant psychanalyse freudo-lacanienne et théorie littéraire. Cette articulation se révèle tout à fait opérante, dans la mesure où Richir utilise le concept du fantasme non seulement comme projection d'une fiction seconde, répondant au désir du narrateur, mais aussi voire surtout comme « moyen de se dire en dehors des déterminations symboliques qui lui sont conférées par les autres » (p. 68). Ce faisant, la logique du fantasme qu'elle met au jour permet tout autant d'apporter des réponses supplémentaires aux questions posées en première partie, que d'expliquer certaines tendances à l'œuvre au sein des cultures contemporaines, dont les littératures proposent une radiographie. Ainsi, alors que Toussaint avoue dans ses romans – et plus particulièrement dans sa tétralogie – les insuffisances du récit

par rapport à une « vérité qui s'affirme comme mensongère » (p. 100) que se créent ses narrateurs, Viel réhabilite la fiction en rappelant son appartenance au réel, notamment lorsqu'elle prend la forme du fantasme, c'est-à-dire lorsqu'elle sert de mise en scène (et en récit) au désir du sujet en quête de ressaisissement dans l'échange signifiant. Dans les deux cas, le fantasme agit comme « principe générateur de la narration » (p. 176), qui mine la vraisemblance diégétique par l'exacerbation et la subversion des dispositifs romanesques qui la supportent. Ce faisant, le fantasme ouvre une nouvelle voie dans l'expérimentation du réel, irréductible au « savoir » et aux formalisations que lui font subir la science ; une voie qui donne sa place au sujet ou plutôt, qui lui permet d'interroger sa place dans le réel, à la fois en coupure avec celui-ci et inclus en son sein.

La troisième partie de l'essai se propose de boucler la boucle et interroger le recours singulier des deux écrivains aux images – photographiques dans le cas de Toussaint et cinématographiques dans le cas de Viel –, considérées comme médiations permettant aux sujets de se ressaisir. Intitulée « Image littéraire et virtualité », cette partie explore successivement les romans *L'Appareil-photo* de Toussaint et *Cinéma* de Viel. Richir en retire une série de dispositifs ou d'interfaces que les écrivains mobilisent dans leurs autres romans, sous des formes moins évidentes, tantôt comme moyen de « résister au caractère insoluble du moi comme à la part perdue du réel qui échappe éternellement au sujet qui voudrait la saisir » (p. 223) ; tantôt comme

diégétiques qui, par surimpression, fait coexister virtuel et actuel, et configure une image littéraire fantasmée, lieu de « l'apparition subjective » (p. 232) du narrateur. Le dispositif optique œuvre ainsi à la représentation d'un « narrateur spectateur » qui, prenant conscience de sa dépossession par la distance qui le sépare de son image, « réinvesti[t] par l'imaginaire la scène de sa propre diffracton » (p. 258).

Destiné à un lectorat averti, en raison de l'ancrage psychanalytique des analyses menées, l'essai apporte néanmoins un éclairage efficace et accessible aux poétiques de Toussaint et de Viel. Si la plupart des analyses sont menées au plus près des textes et en révèlent de ce fait tant la complexité que la richesse, elles ne font jamais l'économie d'observations plus générales sur l'œuvre complète (au jour de l'étude) des romanciers. Cela permet à Richir de mettre en lumière plusieurs trajectoires dans leurs carrières, d'en préciser les ruptures et les continuités. Parmi celles-ci, elle met au jour de façon convaincante le recours à une logique du fantasme qui irrigue autant qu'elle bouleverse la production romanesque des auteurs étudiés. Face à la suprématie du visible, les narrateurs expriment un malaise contemporain par leur difficulté à se saisir en tant que sujet. Pour pallier cela, ils court-circuitent la linéarité diégétique des textes qui les portent par le déploiement d'images fantasmatiques ayant la particularité d'emprunter leur mode de manifestation aux dispositifs optiques, plus à même de figurer le lieu de leur subjectivation.

Maxime THIRY
UCLouvain

Frackowiak (Jean-François), *La Tentation symbolique du roman français au tournant du XXI^e siècle. Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe Le Guillou*, Paris, Honoré Champion, coll. Littérature de notre siècle, n° 71, 2019, 435 p.

Programme intellectuel extrêmement intéressant que celui que se propose de développer Jean-François Frackowiak dans ce qui a été une thèse soutenue en 2015 sous la direction de Bruno Blanckeman à La Sorbonne nouvelle-Paris 3. Par la question théorique, d'abord, qui cherche à comprendre en quoi peut consister une pensée du symbole dans un contexte contemporain et en quoi elle permet à certains écrivains un renouvellement des formes romanesques. Par le choix du corpus à étudier ensuite, qui s'attache à explorer trois œuvres où se repèrent des intertextualités puisant à des fonds mythiques différents : la mythologie grecque chez Henry Bauchau, le légendaire celtique pour Philippe Le Guillou et les références bibliques chez Sylvie Germain. La question de recherche, clairement posée, est de comprendre comment la figuration symbolique peut offrir à un écrivain la possibilité de déployer un imaginaire cohérent qui offre la trame de fonds de son écriture singulière, tout en intégrant un patrimoine culturel collectif issu d'un mode de pensée très éloigné.

Le principe méthodologique ici adopté est celui de « saisir le symbole à l'œuvre comme un principe actif, qui permet une figuration particulière, et exerce de manière dynamique une fonction dans la construction sémantique de l'œuvre, par-delà les occurrences

de signes, sans s'appuyer sur une clé d'interprétation qui serait fournie par des considérations externes » (p. 24). L'ouvrage se donne donc un objectif de théorie littéraire tout en s'ancrant dans l'analyse textuelle, et l'approche est, à cet effet, inductive et synthétique, globalisante et non monographique.

L'étude se déploie en trois volets. La première partie fait le point sur la problématique de la représentation symbolique de la réalité dans le genre romanesque et réfléchit à ce que devient la *mimesis* en contexte contemporain ; la proposition est de penser celle-ci en termes de constitution d'un monde cohérent par le langage et non plus comme copie du réel. La deuxième partie interroge les spécificités du roman d'ambition métaphysique en s'attachant à deux fonctions du symbole : unir et pointer vers l'infigurable. La troisième tente d'élaborer une poétique symbolique du roman tant sur le plan des formes d'écriture que des figures privilégiées.

En parcourant chacun de ces trois aspects, il s'agit d'analyser les moyens mis en œuvre afin de pouvoir donner une forme à l'irreprésentable, à l'invisible agissant au cœur du réel, en misant sur le caractère heuristique de la fiction. L'observation des trois poétiques romanesques met en lumière la façon dont l'effet d'émerveillement est atteint par la forme de l'écriture elle-même, par le jaillissement du sens inouï attaché à la formulation, et par les motifs convoqués dans une perception du sacré comme immanence. On est ici aux antipodes de l'allégorie baroque qui demande une clé d'interprétation hors texte, car c'est au contraire dans la lecture des possibles sémantiques inscrits dans la langue

elle-même que s'active la puissance symbolique des textes.

La conclusion, outre la synthèse habile de l'étude, propose de comprendre sur l'horizon de ce fonctionnement symbolique la place alternative des trois œuvres étudiées dans le champ littéraire contemporain majoritairement marqué par l'épuisement du sens. La figuration est en effet appelée ici à stimuler l'interprétation et la configuration des signes; elle induit une transfiguration qui ouvre au-delà. Il s'agit de « regarder en face l'envers de l'histoire contemporaine et l'inaperçu du monde visible, ce qui peut aider à discerner le mal lorsqu'il se cache, mais aussi à percevoir des raisons d'espérer au cœur du désenchantement » (p. 395).

Cet ouvrage comble assurément une lacune de la recherche scientifique, tant sur le plan de la théorisation des imaginaires littéraires que sur celui de l'historiographie littéraire contemporaine, qu'il contribue à éclairer de biais d'une manière novatrice.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE
F.R.S.-FNRS/ UCLouvain

Audiard (Michel) et Simenon (Georges), *Le Sang à la tête, Maigret tend un piège, Le Président*, scénarios présentés et édités par Benoît Denis, Lyon / Arles, Institut Lumières / Actes Sud, 2020, 917 p.

Certes, le volume dont il va être question dans les lignes qui suivent n'est pas à proprement parler un ouvrage critique sur la littérature belge, puisque, pour une bonne part, ses pages sont dévolues à trois scénarios rédigés par le

plus célèbre des dialoguistes français, Michel Audiard – trois scénarios (*Le Sang à la tête* adapté du *Fils Cardinaud*, et *Maigret tend un piège* et *Le Président*, tous deux tirés des romans de même titre) qui s'avèrent, soit dit en passant, très agréables à lire, dans la mesure où ils sont écrits de façon somme toute littéraire et non techniciste comme il est de mise d'aujourd'hui. Mais, ainsi que le souligne Véronique Bergen dans *Le Carnet et les Instants*, ces scénarios sont « souverainement commentés [et] introduits par Benoît Denis¹ ». Regroupées en un livre, la soixantaine de pages de l'introduction générale que le directeur du Fonds Simenon consacre notamment aux rapports entretenus entre Simenon, Audiard et Gabin (interprète principal des trois films concernés) et les trente pages que compte chacune de ses trois introductions aux scénarios proprement dits constitueraient une belle étude, apte à renouveler la critique simenonienne, pourtant déjà tellement riche.

En outre, sauf erreur de ma part, il s'agit d'une première: jamais auparavant des scénarios de film n'avaient ainsi donné lieu à une véritable édition scientifique, avec un appareil critique comparable à celui de la Bibliothèque de La Pléiade. D'ailleurs, on se souvient que Benoît Denis a fait ses armes dans la prestigieuse collection, puisqu'avec Jacques Dubois, il y avait présenté et

1 Bergen (Véronique), « Audiard-Simenon », dans *Le Carnet et les Instants*, article mis en ligne le 30 janvier 2021, <https://le-carnet-et-les-instants.net/2021/01/30/denis-audiard-simenon/>

annoté, en 2003 puis en 2009, trois tomes de romans de Simenon.

Qu'apporte l'édition de ces scénarios aux simenoniens? Un regard qui est à la fois de biais, car il passe par une série de comparaisons nouvelles (entre romans, scénarios et films achevés, entre le Maigret de papier et le Maigret de Gabin ou entre les poétiques de Simenon, d'Audiard et de Marcel Aymé), et d'une clarté édifiante (caractéristique du travail de Benoît Denis). Le chercheur, qui a dirigé *Textyles* de 2004 à 2008, brosse dans son introduction générale un vaste tableau d'ensemble concernant l'idéologie et le parcours du romancier et du dialoguiste, mais aussi les contextes historique, générationnel, sociologique, politique, littéraire et filmographique aussi bien des trois romans que des trois scénarios. Ensuite, il réalise des analyses de détails, notamment au sujet des difficultés d'adaptation cinématographique que présentent les romans de Simenon, ce qui l'amène à des remarques éclairantes quant à l'écriture du père de Maigret. Par exemple :

[...] ce qui fait la singularité de la narration simenonienne est de s'effectuer souvent depuis un point de vue assez improbable, à la lisière de l'intériorité et l'extériorité, en ce point précis où la subjectivité affleure, sans néanmoins s'exprimer clairement – on pourrait ici évoquer les “tropismes” ou la “sous-conversation” de Nathalie Sarraute. Extrêmement fréquente dans les romans de Simenon, la phrase “il se comprenait” condense

cette manière d'appréhender le personnage. À la fois limpide et opaque, cette formule situe parfaitement l'enjeu : pas d'analyse ou d'explication, au sens où des mots pourraient ordonner le chaos ou la crise que traverse le personnage, mais un point d'entre-deux, extrêmement dense et cohérent, que le lecteur saisit comme un passage absolument évident de l'extériorité (les mouvements du corps, les expressions du visage, décrits à distance) à la rumination intérieure, laquelle prolonge en quelque sorte la description du personnage. (p. 40-41)

Comment Audiard s'en sort-il pour rendre cinématographiquement cette dualité dense et complexe? Voilà ce que Benoît Denis explore ensuite. Le scénariste-dialoguiste délègue une part de cette rumination intérieure à des personnages secondaires, qu'il étoffe ou qu'il crée de toutes pièces. Et pour demeurer fidèle à Simenon, romancier qu'il révère par-dessus tout, il va puiser ces personnages... dans d'autres romans de l'écrivain !

Ajoutons que le volume s'ouvre sur une préface de Jacques Audiard, se clôt sur une postface de Bertrand Tavernier, qu'il est rythmé par une série de photographies de plateau, qu'il reproduit les critiques suscitées par les sorties des films en salle, qu'elles soient élogieuses ou assassines (comme celle que le jeune Truffaut signe à propos du *Sang à la tête*) et contient divers témoignages. Terminons par celui de Michel Audiard lui-même, qui nous fait un portrait

enlevé de Simenon: « Je connais bien Simenon, mieux que personne peut-être, je l'ai rencontré cent fois, à travers toutes ses maisons, toutes ses femmes [...]. [...] à travers ses déambules, il est toujours resté le même: picoleur, liégeois, génial. Et gentil, en plus, étonnamment gentil. Parfois un peu enfantin [...]. [...] il aime bien que le mérite soit honoré, les valeurs reconnues, c'est son côté belge. J'aime bien les Belges. » (p. 61)

Laurent DEMOULIN
Université de Liège