

## SOMMAIRE

NUMÉRO SPÉCIAL – 2008

### « Tempo di Roma »

	3	In memoriam Claire Lejeune
Catherine GRAVET	5	Introduction
Paul ARON	7	Tous les chemins mènent à Rome : une rencontre inattendue entre Hergé et Curvers
Beatrice BARBALATO	15	La Rome du vidéaste Alexis Curvers
Nino BERENATO	27	« Tempo di Roma » dans une section baccalauréat en tourisme aujourd'hui
Pauline BERNON	33	Le Voyage du dilettante
Bernard BERTHOD	43	De la liturgie romaine et des cérémonies papales de l'Année sainte 1950 : leur reflet dans « Tempo di Roma »
Frédérique BINON	55	Exploitation pédagogique : baccalauréat en tourisme, cours d'histoire de l'art
Yves CALDOR	61	Essai d'analyse d'un fantasme : la ville ou le pays imaginaire dans « Tempo di Roma »
Ruggero CAMPAGNOLI	71	À la recherche du Mussolini perdu dans « Tempo di Roma »
Andrée DE BUEGER	89	Alexis Curvers et Paul Dresse
Maurice DELCROIX	95	Une chevauchée fantastique : réalisme et onirisme dans « Tempo di Roma »
Bérengère DEPREZ	103	Génie, Roma : <i>Geronima</i> allégorique dans « Tempo di Roma »
Auguste FRANCOTTE	111	L'Œuvre évanouie d'Alexis Curvers
Catherine GRAVET	125	Réception de « Tempo di Roma » dans la presse francophone
Morgane LERAY	141	« Épouser une ville comme on épouse une femme » : l'art, l'amour et l'exil dans « Tempo di Roma »
Éric LYSØE	157	Petite fugue en sol mineur : pour une poétique des lieux dans « Tempo di Roma »
Anne MORELLI	179	L'Émigration italienne en arrière-plan de « Tempo di Roma »
Valérie NAHON	191	« Tempo di Roma » : de la peinture métaphysique au retour à l'ordre
Jeannine PAQUE	201	« Petits types » ou « petits anges » : « Tempo di Roma », le roman des marges
Nicole ROCTON	209	Sir Craven, les leçons de l'Écclésiaste et la tentation homosexuelle
Philippe SIMON	221	Alexis Curvers / Aldo Palazzeschi : quelles Rome ?

Anna SONCINI FRATTA	231	Incertitude, ambivalence et neutralité dans « Tempo di Roma »
Marcel VOISIN	245	Alexis Curvers, Théophile Gautier et l'Italie
	263	À propos de...

## IN MEMORIAM CLAIRE LEJEUNE



Claire Lejeune vient de nous quitter. Artisane de toutes les libérations, à commencer par celle de soi, de nos conditionnements étroits, de nos autocensures – qui prennent le relais lorsque s’amorce un semblant d’égalité, se lève un vent de liberté –, elle a pulvérisé dans son écriture – poétique, philosophique ou théâtrale – les mensonges de l’Histoire : ses religions, ses systèmes idéologiques qui profitent au pouvoir, ses modes de relations qui confinent, dans un amoindrissement de la vie. Elle a voulu arracher la femme à son immémoriale soumission, œuvrer à la réhabilitation et à la légitimation d’une pensée et d’une parole féminines possibles. Lire et relire Claire Lejeune, c’est se sentir confirmée et encouragée dans ses élans, envahie par la puissante énergie communicative d’une liberté solaire.

Éblouie par la vie, par le bonheur d’exister, elle en a cultivé la source explosive, stimulante et entreprenante : l’amour, le désir d’aimer qui deviendra désir du désir : boule d’énergie créatrice. Portée par ce feu, Claire a entrepris un travail d’envergure : rien de moins qu’une critique sociale à partir

de son expérience personnelle, un bouleversement des carcans, des dualismes ambiants (rejoignant, par là-même, la pensée du neutre de son ami Maurice Blanchot), par une vision particulière de ce qui pose problème, à la fois analogique et paradoxale, afin de résoudre l'insoluble.

La pensée de Claire n'est pas univoque, elle serpente, se nourrissant tantôt de Bachelard, tantôt de René Char, de René Thom ou de la fine pointe du féminisme : elle est prompte au changement. Une évolution – circonvolution – favorisée par une écriture journalistique qui l'aidait à sortir de ses propres impasses, assez abstraite de l'anecdote biographique pour toucher et encourager tout un chacun à s'initier à son tour à soi-même, et à la fois très intime pour délivrer une pensée juste parce que viscéralement ressentie (comme dans *Le Livre de la sœur*, *Le Livre de la mère*, ou, encore, *L'Œil de la lettre*). Elle remontait le courant d'amont en aval pour comprendre l'origine de ce qui trouble, de ce qui fait mal, cernait en spirale, à travers la répétition des mêmes épreuves, la face obscure des choses, les manques à s'unir, à s'aimer, à entrer dans la réciprocité. Les causes de la misère humaine, elle les a comprises et nous a montré comment les dépasser vers la voie de la sororité / fraternité.

Appelée tous les matins à pied d'œuvre par l'urgence, elle écrivait pour se comprendre et pour comprendre le monde. Elle nous a apporté sa réflexion éclairante, s'est unie au concours d'autres lumières pour cerner les questions les plus préoccupantes de son temps (nous pensons, parmi bien d'autres contributions, à *Apocalypse Now. Et depuis le 11 septembre 2001 ? Qu'est-ce qui a changé dans le rapport de l'imaginaire avec le réel et le symbolique ?*, dans les *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 101-102-103, 2002). Elle aimait faire se rencontrer les pensées, organisant sans relâche colloques et numéros de ces beaux *Cahiers*... – qu'elle avait fondés et qu'elle animait – proposant l'interrogation lucide sur les thèmes les plus variés (*La Mort à vivre et à mourir*, *La Création au féminin*, *Le Mandala*, etc.), car, pour elle, les réponses apportées ne pouvaient être à sens unique, mais multiples, et toujours interdisciplinaires.

Son écriture a porté sa joie et lui apportait sa lumière quotidienne : une discipline du bonheur. Sans cette lumière écrite, chaque jour rallumée, que devenait le sens de la vie pour elle qui était magicienne du verbe au service de la connaissance, de l'intelligence et de l'amour ? Elle a souhaité partir, attendant avec patience de s'effacer en douceur. Elle nous lègue cette écriture d'un grand secours, boussole au cœur de la désorientation.

Danielle Bajomée et Martine Renouprez  
pour le CIÉPHUM

## INTRODUCTION

19 décembre 1956. Alexis Curvers est à Paris (Hôtel du Danube, rue Jacob) où il a signé son contrat avec Robert Laffont. Il écrit son émotion, son bonheur et sa gratitude à sa femme :

Ma petite chérie,

Il m'a suffi d'un peu pleurer après t'avoir quittée et de me mettre ensuite à penser tout le temps à toi depuis ce matin pour que tout se passe le mieux du monde : le départ, le voyage, l'arrivée, le déjeuner fourchette en face de la gare du Nord, la découverte instantanée du plus charmant petit vieil hôtel, et du mieux situé, mais surtout et enfin ma comparution devant le plus aimable, le plus généreux, le plus enthousiaste, le plus extraordinaire des éditeurs. Même à toi, je n'oserais pas répéter le bien qu'il m'a dit de mon livre, ni les marques certaines qu'il m'a données (ainsi d'ailleurs que toute la maison, alertée à la nouvelle de ma visite) de son intention de tout faire pour mettre dans la plus belle lumière possible cette Rome où tu m'as conduit, ma chérie, que tu m'as enseignée, et que nous avons élaborée et bâtie ensemble dans nos rêves, dans nos cœurs, qui ne font qu'un. Pendant que la tête me tournait un peu, c'est toi que je revoyais, marchant à mon bras dans le Corso, ou dans les ruelles voisines du Panthéon (c'est de là que tout est parti). Il pleuvait dans la rue de l'Université. Je pleurais un peu, pensant à toi encore, à mon père, à Marcel Thiry, et aussi à Marie de Vivier qui fut l'instrument de la Providence.

Deux jours plus tard, Alexis Curvers corrige les épreuves de *Tempo di Roma* qui sortira de presse en février 1957 et écrit encore à sa femme à qui il révèle quelques arcanes éditoriaux. À force de persuasion et de compliments, « Il n'y a rien à changer », Robert Laffont a réussi ce que ses amis n'ont pas obtenu : l'auteur, susceptible, effectue enfin « maintes corrections et coupures inespérées ». Jacques Peuchmaurd, directeur littéraire devenu un ami, considère comme « excellente » « la citation de l'article du journaliste anti-

fasciste, que [Curvers] étai[t] prêt à faire sauter ». Le comité des lecteurs s'est extasié sur ce « roman heureux », qui rend *heureux* ceux qui le lisent et qu'on compare à ceux d'Henry Miller. Une lectrice a énuméré les défauts que Julliard a reprochés à *Tempo di Roma* et a conclu : « Tous ces prétendus défauts, je m'en balance ! » Tout le monde lui fait une telle fête dans la maison Laffont que Curvers se demande si ce n'est pas une blague ! Seule la présence de sa femme manque à son bonheur. L'épreuve a été longue mais il ne lui reste qu'un dernier effort de révision avant de retrouver Marcel Thiry et de rentrer en Belgique.

17-19 septembre 2007. 50 ans plus tard, à Rome, sont réunis dans les somptueux bâtiments de l'Academia Belgica tous ceux qui ont répondu à l'appel pour contribuer à l'analyse et à la commémoration du chef-d'œuvre. Est-il encore palpable le bonheur de cet homme déjà mûr qui a consacré sa vie à son idéal sans pourtant « produire » une œuvre majeure, de ce mari comblé qui tient à partager ses émotions avec Marie Delcourt, sa compagne de tous les instants ? Notre joie, en tout cas, est d'avoir pu réunir des participants (orateurs et auditeurs) venus d'horizons différents, avec les résultats de leurs réflexions ou recherches, et de les avoir vus s'écouter, dialoguer dans l'harmonie et même plaisanter souvent. Qu'ils soient tous remerciés, entre autres, pour leurs ambassades avant, leur bonne humeur pendant, leur diligence après le colloque.

Que soient remerciés aussi tous ceux qui n'ont pu participer au colloque à Rome mais ont veillé à sa préparation : Jacques De Decker, qui a mis à la disposition du comité organisateur les salles du Palais des Académies ; André Sempoux, qui a présidé le comité scientifique ; Pierre Halen, Véronique Jago-Antoine, Marie-France Renard qui, avec quelques autres membres du comité scientifique qu'on retrouve comme intervenants, ont aidé à l'orientation du programme ; Philippe Curvers et Alain Aelberts, qui ont prêté leurs archives. Par ailleurs, rien n'aurait pu se réaliser sans l'appui inconditionnel des professeurs Pierre Gillis, Bernard Harmegnies et Marcel Voisin, et de Walter Geerts, directeur de l'Academia Belgica, assisté de son épouse et de ses efficaces collaborateurs, ni sans l'aide du FNRS, de la Haute École du Hainaut, du CGRI, de la Promotion des Lettres de la Communauté française de Belgique, du Centre de Littérature belge de l'Université de Bologne (CLUEB), d'Émile Van Balberghe qui a relu attentivement les textes et du CIÉPHUM qui les accueille.

Paul ARON

Université libre de Bruxelles – FNRS

---

## TOUS LES CHEMINS MÈNENT À ROME : UNE RENCONTRE INATTENDUE ENTRE HERGÉ ET CURVERS

Très rapidement, à la lecture de *Tempo di Roma*, j'ai songé aux aventures de Tintin. D'où vient ce rapprochement, assez surprenant j'en conviens, entre Curvers et Hergé ? Entre le créateur mondialement reconnu de la bande dessinée pour enfants et le discret écrivain liégeois ? Entre l'introspection ironique d'un Belge immigré à Rome et les pérégrinations à travers le monde d'un héros qui aura visité presque tous les pays, sauf, précisément, l'Italie ? Entre les personnages complexes et tourmentés par la sexualité de Curvers et les héros d'Hergé qui observent pieusement les lois sur les publications destinées à la jeunesse ?

Je commencerai par rappeler que nos deux auteurs sont presque contemporains. Curvers est né à Liège en 1906 ; Georges Remi naît à Bruxelles l'année suivante. Ils disparaissent le second en 1983, le premier en 1992. Une part de leur éducation se fait dans le monde catholique institutionnel auquel Hergé reste beaucoup plus durablement lié, idéologiquement et professionnellement, que Curvers. Mais leur consécration intervient presque en même temps, à la fin des années cinquante. C'est alors qu'Hergé délaisse progressivement son statut de dessinateur pour la jeunesse pour acquérir celui de créateur à part entière. Pol Vandromme publie *Le Monde de Tintin*, étape décisive, qui paraît chez Gallimard et qui est dédié à Félicien Marceau<sup>1</sup>. Son œuvre bénéficie d'une première médiocre adaptation cinématographique en 1960. Deux ans plus tard, Denys de la Patellière adapte *Tempo di Roma* (avec Arletty et Aznavour). Ce roman connaît un succès considérable depuis 1957 et c'est lui qui continue d'assurer la notoriété de Curvers.

<sup>1</sup> Paul Vandromme, *Le Monde de Tintin*. Paris, Gallimard, 1959.

Ces coïncidences biographiques sont réelles, mais limitées. Le rapprochement entre les œuvres va toutefois bien au-delà<sup>1</sup>. Le personnage de Jimmy, tout d'abord, s'apparente à celui de Tintin par bien des traits. La logique fictionnelle en fait un héros âgé de 25 à 28 ans sans doute, mais aux yeux des autres, il semble, comme Tintin, un jeune homme au seuil de la vie adulte. L'auteur suggère que Jimmy est plutôt joli garçon, mince, voire maigre, mais sa silhouette reste aussi floue que sa biographie. Comme Tintin, ses traits sont à peine esquissés. C'est au lecteur de construire sa personnalité, dans les actes qu'il pose et dans les dialogues qu'il noue avec les autres. De fréquents changements de costumes symbolisent le fait que Tintin est capable de s'adapter à toutes les situations. Dans *L'Oreille cassée*, en quelques cases d'intervalle, il apparaît ainsi en pyjama, en costume, puis sous des défroques militaires diverses. Ce caractère à peine ébauché, mais qui se révèle dans les épreuves, est essentiel : il donne au héros sa mobilité et sa légèreté ; il lui permet d'aller et de venir en tous lieux et d'aimer, par sa seule présence, les personnages originaux ou exceptionnels qu'il rencontre. Car Jimmy et Tintin sont avant tout des voyageurs. Plusieurs formules de Curvers s'ajustent ainsi à Tintin, celle-ci tout particulièrement :

[L]e goût des voyages est une faiblesse des âmes assez mal adaptées au réel pour céder aussi à la pitié. (p. 296)<sup>2</sup>

L'un et l'autre sont des « trotter », l'un autour du globe, l'autre à Rome, la seule *urbs* qui se mesure à l'*orbis*, au reste du monde. Reporters ou guides touristiques, ils sont liés au chronotope de la rue ou du transport. Comment ne pas rapprocher leurs parcours ? Jimmy découvre ses amis milanais dans la rue, et c'est une longue glissade en moto qui le mène à Rome. Il arpente la ville, tantôt en autocar, le plus souvent à pied. Tintin de même marche beaucoup. La plupart de ses aventures commencent par un moyen de locomotion ; avion, navire, train, ou par une déambulation urbaine. Leurs logements ne leur appartiennent pas, même l'appartement de Tintin ressemble à une chambre d'hôtel impersonnelle : on sent qu'il y est en transit entre deux voyages : son milieu naturel est d'être transporté dans le vaste monde. De là aussi un même détachement à l'égard des choses et des êtres. Ils ne s'encombrent pas de bagages, l'argent les indiffère, les biens matériels sont absents de leur horizon de référence. Tintin n'a pas de parents ; Jimmy une

<sup>1</sup> Mon exposé était rythmé par un montage photographique entre les vignettes d'Hergé et le texte de Curvers. Pour des raisons évidentes de droits d'auteur, ce procédé n'a pu être repris ici.

<sup>2</sup> Toutes les citations de *Tempo di Roma* sont tirées de l'édition Labor, « Espace nord » (Bruxelles, 1991).

vieille mère restée au pays. Mais l'un et l'autre sont entourés d'un cercle de familiers qui se substituent à la famille traditionnelle.

Au premier plan, l'amitié est d'abord masculine, Jimmy est accompagné d'Enrico et d'Ambrucci puis il se place sous la protection d'un mystérieux Anglais qui porte le nom d'une marque de cigarettes. Tintin, lui, s'abrite entre une plante héliotrope et un poisson fumé qui fume la pipe ; dans ses aventures, les noms plus réalistes sont réservés au second cercle !

Jean-Marie Apostolidès commente *Le Secret de la Licorne* en soulignant que ce double album fait apparaître dans une succession chronologique les deux formes d'organisation sociales auquel Tintin est le plus souvent confronté : la bande et la fratrie. « La bande de flibustiers constitue pour le XVII<sup>e</sup> siècle, un équivalent des associations de gangsters au XX<sup>e</sup> siècle »<sup>1</sup>. À la fin de l'album, Tintin s'intègre au contraire dans une fratrie, avec Haddock et Tournesol ; cette dernière est définie comme « une église à usage privé, qui offre une rédemption matérielle aux rares privilégiés admis dans ses rangs ». Sûre d'elle-même, elle peut inciter la foule à lui rendre visite : c'est pourquoi Haddock fait imprimer un carton d'invitation conviant le public à « honorer d'une visite » la salle de marine de son château. De même Jimmy adhère à la vie d'une association de malfaiteurs milanais, avant de participer au spectacle que sa fratrie organise dans Rome devant la maison de la princesse Nerelli.

La critique a beaucoup glosé sur les liens qui unissent Tintin au Capitaine. Le professeur Tournesol, particulièrement bien inspiré dans *On a marché sur la lune*, les appelle la « zone d'attraction d'Adonis ». Entre eux, souvent, une corde symbolise une relation qui n'est pas seulement affective. Jamais elle ne se rompt, malgré les épreuves. Dans *Tintin au Tibet*, tout à la poursuite de son ami Tchang que le Yeti a pris sous sa protection, Tintin manque de perdre son vieil ami. Haddock essaie de couper la corde, mais son couteau lui échappe. Arc-bouté à un rocher, Tintin vit cette relation dans son corps, jusqu'à la douleur et au risque de mourir. Sir Craven, lui, accepte de tomber, mais ce n'est pas sans avoir simulé de manière un peu parodique la pose qui était celle de Haddock : « La tête renversée en arrière, dans une attitude à la fois passionnée et spectrale, il feignait d'implorer Lala qui, du haut de son perchoir, prête à être cueillie, lui tendait hiératiquement les bras » (p. 394).

<sup>1</sup> A. Algoud, J.-M. Apostolidès, D. Cerbelaud et al., *L'Archipel Tintin*. Préface de Cyrille Mozgovine. Paris ; Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2004, p. 77. Voir aussi J.-M. Apostolidès, *Les Métamorphoses de « Tintin »*. Paris, Exils, 2003.

Ce corps à corps se conclut provisoirement de manière différente, parce que Sir Craven souhaite « l'accident » auquel Haddock se dérobe. Toutefois, en fin de parcours, les deux hommes transmettent à Tintin un héritage qui n'est pas que symbolique. C'est grâce à eux que le jeune solitaire mène désormais la vie de château, dans une villa à Florence ou à Moulinsart. Mais le trésor auquel ils ont accès est aussi le moment d'une transformation de leur être profond. Jimmy a gagné son indépendance, même à l'égard de Geronima, et sans doute aussi sa maturité sexuelle. Tintin, lui, gagne un passé, celui du chevalier de Hadocque, un enracinement définitif. Désormais, chacun de ses voyages fera retour au château qu'entretient le sage Nestor. Il faudrait ajouter que ni Tintin ni Jimmy ne sont trop difficiles sur l'origine de leur fortune soudaine. Tintin bénéficie du produit des rapines du chevalier de Hadocque, tandis que Jimmy hérite en particulier du produit des investissements de Craven dans l'élevage mécanique de poules américaines dont il semblait déplorer l'existence. L'argent qui transforme la vie de nos héros est donc chargé de tout ce contre quoi ils ont décidé de lutter : le vol et l'esprit de lucre du capitalisme moderne. Ce n'est pas par hasard que le don désorganise un monde habituellement bien ordonné : il a lieu pour Tintin dans la crypte encombrée d'objets où les frères Loiseau emmagasinaient leurs pièces volées, et pour Jimmy dans l'appartement de Craven, qu'il désorganise dans son souvenir :

Mon trouble m'empêcha de rien observer qu'au hasard et indistinctement parmi ces objets qui m'entouraient : un plaid écossais plié sur le divan, un moulage des deux chevaliers qui se tiennent embrassés au portail de Saint-Marc de Venise, un abat-jour d'opaline, une bibliothèque vitrée à croisillons et, sur un secrétaire en noyer poli, le portrait d'une vieille dame dans un cadre d'or ovale. (p. 446)

On sait par ailleurs que l'oiseau joue un grand rôle dans l'économie du texte de Curvers ; l'acception partiellement érotique du mot en italien ne lui a certainement pas échappé.

Les autres personnages, et en particulier les femmes, ont un rôle secondaire mais significatif. Jimmy est entouré de figures féminines séduisantes, comme Lala, Geronima, la putana. Mais il subit leurs désirs plus qu'il ne les souhaite. Quand la tentation est trop forte, il se soulage lui-même (« la laissant inerte sur le sol, je me retournai vers la base du tombeau et j'offris à la morte le sacrifice des désirs que j'eusse été coupable d'assouvir avec la vivante » p. 246) ; Tintin n'est pas insensible à certains charmes, une petite Gitane n'a-elle pas l'âge que l'on prête à Geronima ? C'est d'ailleurs en lisant *Le Soir* de Bruxelles que Geronima réagit à une histoire d'éléphant, animal cher au cœur d'Hergé.

Le personnage féminin le plus présent dans les aventures de Tintin est évidemment la Castafiore, dont les points de rapprochement avec Lala ne sont pas négligeables. De part et d'autre, il est question de bijoux (au sens métaphorique que Diderot donne à ce mot, mais également matériel), d'animaux et de sexualité.

On sait que Bianca Castafiore est qualifiée de « rossignol milanais », ce que plusieurs commentateurs lisent comme « milan est », et donc comme un oiseau de proie ; de fait, son entrée à Moulinsart ressemble au vol du prédateur fondant sur le capitaine Haddock. Ce dernier, comme Œdipe, est alors affligé d'un pied gonflé qui l'immobilise. De même Jimmy rencontre Lala, la marquise milanaise, à l'occasion d'un louche trafic : elle échange des bijoux contre de la benzine pour avion, autant dire qu'elle trafique des bijoux pour les sens. Elle aussi est entourée d'animaux, dont les connotations sexuelles sont clairement dites dans le texte. Jimmy lui propose de diminuer sa ménagerie et de revenir à une vision plus rassurante de la famille puisqu'il lui propose de se contenter d'« une seule espèce d'animaux et s'y consacrer corps et âme ». Ce qu'elle fera à sa manière en tuant ses petits compagnons au profit d'un nouvel amant. Elle est présentée comme marxiste : terme que l'on peut trouver peu crédible parce qu'on ne l'entend jamais citer Marx ou se comporter en matérialiste convaincue. Curvers a sans nul doute voulu dire qu'elle a été communiste, ce qui est très possible dans le contexte italien de l'après-guerre. Ainsi se resserre le rapprochement avec Bianca, qui entre chez le Capitaine en criant « coucou » tandis que Lala, elle, est « coco ». Le mot annonce leur animal de prédilection, celui qui est censé se désigner comme « coco » : le perroquet – lequel est aussi le dernier animal de compagnie de la marquise. Comme la Castafiore, la marquise de Curvers appartient désormais au monde de la musique, ainsi que le suggérait son petit nom formé d'une note répétée deux fois : elle vit avec Orphée, comme Bianca avec son accompagnateur Wagner. Les accompagnent aussi des airs d'opéra, Rossini surtout chez Curvers, Gounod chez Hergé.

La charge particulièrement forte du personnage de la marquise justifie que ce soit à son propos que les deux œuvres coïncident le plus étroitement. Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, une case représente effectivement le journal *Tempo* en jouant sur l'ambiguïté typographique du « di Roma » qui suit.

On pourrait également chercher des analogies entre Jimmy et Tintin en ce qu'une sorte de sympathie spontanée les pousse vers les enfants et leurs semblables : les enfants tibétains, Tchang et Zorino pour Tintin, Virgile, Alfredo et Enrico pour Jimmy.

Venons-en à présent aux personnages secondaires et aux situations de la vie ordinaire.

J'ai rappelé que les aventures de Tintin ne le conduisent jamais en Italie. Pourtant il rencontre plusieurs natifs de la péninsule, ou prétendus tels, qui ont pour trait commun d'être des personnages à deux faces, pour ne pas dire des hypocrites. On revient ici aux lieux communs qu'analyse par ailleurs Anne Morelli. Le plus sympathique est le conducteur de la voiture de *L'Affaire Tournesol* qui prend en stop nos héros et poursuit la voiture des ravisseurs du professeur. Malgré sa virtuosité de conducteur, la poursuite est vaine, et c'est furieux qu'il se retourne contre Tintin et le capitaine. La manière dont Curvers décrit les brusques changements d'humeur du commissaire du Transtevere et les considérations générales qu'il propose au début du second chapitre sur les différences entre Romains, Napolitains et Vénitiens se situent dans la même gamme que ceux qu'Hergé utilise dans cette aventure. Une commune fascination pour les belles Lancia de l'époque les rapproche d'ailleurs aussi. L'Italien est surtout un des masques du redoutable Rastatopoulos, déguisé dans *Coke en Stock* en marquis de Gorgonzola. À bord de son yacht, il organise la contrebande de marchandises et d'esclaves, tandis qu'il donne, sur le pont supérieur, un bal costumé qui évoque, presque à la lettre, celui de la soirée à laquelle participe l'Ambassadeur des États-Unis. L'opposition entre le pont supérieur et le pont inférieur de son navire est topologiquement comparable aux contrastes dont Curvers joue de manière magistrale dans cette scène fondamentale. On retrouve Rastatopoulos dans *Vol 714 pour Sidney*, entouré d'un pilote et d'un serveur qui ne sont pas par hasard Italiens.

Passons plus rapidement sur deux personnages secondaires :

Le docteur Müller, sinistre trafiquant dans *Le Crabe aux pinces d'or*, fait retour chez Curvers, semble-t-il, sous les espèces de son épouse laissée à Genève tandis qu'il parcourt le monde. On peut également comparer les savants fous, pour lesquels Hergé a manifestement une certaine tendresse (ceux de *L'Étoile mystérieuse* par exemple, mais aussi de *L'Affaire Tournesol*) aux commentaires de Jimmy lorsqu'il a l'occasion de les guider dans Rome.

Les aventures du héros de Curvers comportent enfin quelques séquences qui ne vont pas sans croiser celles de Tintin. L'un et l'autre sont confrontés à la police, et, malgré leur innocence constitutive, ils sont victimes d'un complot qui les conduit en prison. Les mots de Curvers s'ajustent assez fidèlement à la situation du héros du *Sceptre d'Ottokar* : « je ne suis ni condamné ni inculpé ». Dictature d'un côté, démocratie de l'autre objecterai-je, mais Curvers nous en avertit : « Parmi les traditions que les démocraties ont le plus volontiers héritées des dictatures, celle de mettre les gens préventivement à l'ombre est peut-être la plus durable et la plus universelle »

(p. 404). Enfin, comme Jimmy également, mais moins souvent, Tintin rencontre des touristes. Ceux des Picaros sont caractéristiques.

Au passage, l'une ou l'autre réflexion les rapproche encore. Sœur Caterina, obsédée par les injures, évoque celles du Capitaine Haddock et le commentaire de la marquise sur l'amour supposé des Hindous pour les animaux fait écho à une scène célèbre du *Lotus bleu* où Milou manque d'être sacrifié sur l'autel d'une divinité exotique.

Que conclure de ces rencontres ?

Les biographies d'Hergé ne mentionnent jamais Curvers, pas plus d'ailleurs que les rares commentateurs de ce dernier ne font état d'une quelconque influence d'Hergé. La majorité des convergences que j'ai pu souligner ne sont probablement rien d'autre que des convergences de lieux communs, liées d'une part à la vision du monde de Belges de la même génération, et d'autre part aux nécessités narratives de fictions mettant en scène un jeune héros voyageur. Les liens de *Tempo di Roma* avec les *Bijoux de la Castafiore*, album publié en 1963, sont plus troublants, car Hergé ne pouvait ignorer l'ouvrage de Curvers. De manière plus ou moins consciente, il est clair que le personnage de Bianca Castafiore doit quelque chose à celui de Lala. La case représentant le journal *Tempo* est un de ces clins d'œil dont Hergé était coutumier. Faut-il rappeler que le journaliste accrédité par la Castafiore s'appelle Jean-Loup de la Batellerie, nom propre formé d'après celui de Jean-Loup Dabadie de *Paris-Match*, mais dont l'homophonie avec le patronyme de Denys de la Patellière n'est peut-être pas étrangère à la consonance italienne de celui de son photographe Walter Rizzoto ?

Il est en effet très probable qu'entre le roman et l'album se glisse un intermédiaire matériel : le film de Denys de la Patellière (1962). Dans celui-ci, le retour de Fedele en Italie et le repas entre la Marquise, l'évêque et les principaux protagonistes sont présentés dans la même scène. Or, contrairement au roman où Fedele a le bassin dans « une culotte de plâtre », dans le film par contre, seul son pied est plâtré, et il le place en hauteur, dans la position exacte qui sera celle du Capitaine Haddock. Le jeu de mains d'Arletty, voire son profil, ne va pas sans évoquer ceux de la Castafiore. Ces rapprochements ont en quelque sorte été prévus dans le scénario du film. On aura en effet remarqué que les deux policiers italiens enquêtant sur la mort de Sir Craven qui font une brève apparition à la fin du film sont quasiment jumeaux et habillés tous deux de noir. Ces Dupond et Dupont semblent une claire allusion. Il est possible, sinon probable, que leur apparition ait été proposée par un des scénaristes du film, le Belge Albert Valentin, ancien surréaliste, qui connaissait bien entendu l'œuvre d'Hergé... Je crois donc pouvoir affirmer que (1) ce film constitue une source méconnue des *Bijoux* ; et (2) que les

liens entre Curvers et Hergé sont moins hasardeux que je ne le pensais au départ puisque les rapprochements auxquels je me suis livré ont déjà été annoncés dès la préparation du scénario du film *Tempo di Roma*.

Beatrice BARBALATO

Université catholique de Louvain

---

## LA ROME DU VIDÉASTE ALEXIS CURVERS

C'est plus intéressant de présenter les œuvres à travers le temps qui les a traversées, que dans le temps où elles sont nées.

Walter Benjamin

J'essaierai d'interpréter ici certains aspects de *Tempo de Roma*, en particulier ceux qui touchent la sphère du visuel. La vision de Rome et de ses habitants donnée à travers le temps exclut très souvent la catégorie du tragique, pourtant considéré depuis Aristote comme le plus noble des arts. Ce sont les Romains eux-mêmes qui évitent de raconter et de se raconter sous cette clé interprétative. Dans le livre *L'ordine è già stato eseguito*<sup>1</sup>, Alessandro Portelli présente une enquête menée à Rome, quartier par quartier, autour de la mémoire des Fosses Ardéatines : il en ressort que les parents des victimes ne prononcent jamais de mots puissants comme massacre, assassinat, brutalité. Ils ne pleurent pas et ne parlent pas non plus de leur douleur : toute narration est déssubjectivée, aucun accent tragique n'est évoqué.

La manière dont les Romains se donnent à voir et se font entendre ne permet pas de comprendre les zones profondes de leur existence : ce caractère est interprété comme indifférent et fataliste. Curvers part de cette évidence et, avec une certaine légèreté, accomplit son périple sans aller au-delà de cette frontière. Jimmy, le protagoniste du roman, traverse ses expériences en passant d'une certaine manière à côté de tout : en définitive ni l'amour ni les événements dramatiques ne le métamorphosent.

<sup>1</sup> A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*. Roma, Donzelli, 1999. Le 24 mars 1944, 335 Romains, prisonniers politiques, juifs, et personnes *quelconques*, ont été exécutés en guise de représailles à un attentat qui avait tué 34 nazis. Le massacre a eu lieu dans les Fosses Ardéatines, des caves à la périphérie de Rome.

Rome a souvent été vue comme une ville-pastiche, emblème de décadence et point de rencontre de mentalités différentes. Gouvernée pendant un siècle (1870-1946) par les Savoie, rois d'Italie (Turinois, qui, en privé, parlaient français, et qui, à leur arrivée à Rome, ont amené nombre de fonctionnaires piémontais), cette ville, peuplée par une immigration méridionale de tous genres (de l'employé au marginalisé installé dans les zones plus pauvres de la périphérie), est l'image même d'une Italie hétérogène. Si ces cultures ont pu et peuvent vivre ensemble et s'amalgamer (ce qui arrive à Rome : Siciliens, Chinois, Pakistanais parlent le dialecte romain après très peu de temps), c'est aussi grâce à la culture *papaline* – stigmatisée avec un fatalisme cynique par Gioacchino Belli. C'est en même temps le misérabilisme et la force de Rome. Les artistes du nord comme Pasolini et Fellini – sous deux registres différents – ont été ensorcelés par cette ville où tout est possible, privée de toutes catégories morales a priori, sans filet, et cependant avec une forte humanité souterraine : qui ne se souvient de *Roma città aperta* (1945) de Rossellini, de *Ladri di biciclette* (1948) de De Sica, de la grande métaphore de *La dolce vita* (1960) de Fellini ?

Toutefois, c'est avec le film *Mamma Roma* (1962) que Pasolini a donné un vrai statut de noblesse à Rome, en adoptant rigoureusement le schéma de la tragédie. La mort du jeune Ettore en prison comme un Christ crucifié est l'épilogue d'une *péripétie*, d'une *reconnaissance* et d'un *fait horrible*, exactement comme le prescrivent les canons aristotéliens de la tragédie. C'est une lecture atypique de la vie de Rome.

Qu'ont vu les étrangers de Rome, et en général de l'Italie ? Combien ont été influencés par le *déjà vu*, *déjà entendu* ?

Roman visuel, *Tempo di Roma* nous conduit à travers cette ville avec un plaisir inattendu, en marquant de cette capitale du monde de trois aspects particuliers :

- a) son architecture composite, mixte – qui trouve dans le Bernin et le Borromini l'expression d'un théorème – oblige le spectateur à bouger, à en être un interprète. Une ville qui conjugue le dedans et le dehors des palais et des églises, et où les places sont des salons ;
- b) la célébration des attentes, des vides. À partir du titre *Tempo di Roma*, mention d'une œuvre de De Chirico<sup>1</sup> qui n'existe pas, mais qui rappelle bien

<sup>1</sup> Comme le fait le dictionnaire Robert des noms propres ou le site officiel du peintre, nous adoptons dans ces actes l'usage italien pour l'orthographe de son nom : Giorgio De Chirico, et cela conformément à sa volonté, bien qu'il s'attribue un petit « de » : « Je regrette seulement que vous m'appeliez *Chirico*, tandis que mon nom est *de Chirico*, Giorgio de Chirico, comme ont dit Puvis de Chavannes », écrit-il à Curvers le 30 décembre 1957 (archives familiales Curvers). Puvis n'est cependant pas un prénom... [Note de l'éditeur.]

la peinture métaphysique du maestro, avec ses atmosphères absentes, atemporelles, Curvers est attiré par l'inattendu ;

c) à l'opposé de beaucoup de voyageurs italiens et étrangers, qui opposent la beauté de l'Italie monumentale au caractère un peu *bâtard* des Italiens, Curvers fait un grand pas en avant vers une compréhension articulée, anthropologique, en utilisant entre autre aussi le registre de l'humour. Celui-ci, à mon avis, est un des noyaux du roman de Curvers : à travers ce registre, il transforme en donnée positive un caractère considéré jusqu'ici comme négligent et indifférent.

Le moteur du roman est aussi l'acceptation de ne pas pouvoir tout comprendre et le dire, de ne pas pouvoir rendre tout transparent et manifeste. Freud comparait les fouilles archéologiques aux couches de l'inconscient : Rome, où une grande quantité d'œuvres sont cachées, en apparence nous sollicite et nous encourage à faire un voyage dans son ventre, mais comme dans certains films de Fellini (*Satiricon*, 1969 ; *Roma*, 1972), l'art disparaît, les fresques s'estompent au moment même où la vision apparaît. Rome garde ses secrets.

Plus qu'ils n'agissent, les Romains *sont agis*, et sont consubstantiels au tissu urbain, en se regardant eux-mêmes comme un spectacle<sup>1</sup>. Leurs comportements sont sûrs, réalistes, concrets. Curvers comprend qu'il n'y a pas d'étrangeté entre les habitants et Rome, au contraire de ce qu'ont souligné les voyageurs dans leurs écrits, et il conjugue donc la vie quotidienne des habitants avec la Rome monumentale. Et surtout, il ne photographie pas, il ne bloque pas les images : en fait, il *filme* la vie de la ville.

#### LA ROME DES VOYAGEURS. ERREURS ET OMISSIONS DE LA VISION

Toute une littérature existe sur la vision qui oppose la beauté monumentale de Rome à la rudesse des habitants. Le plus raffiné des poètes italiens modernes, Giacomo Leopardi, le plus classique, avait été choqué de la Rome du début du XIX<sup>e</sup> siècle : des moutons se promenaient au Forum romain, les habitants n'avaient aucune éthique, l'aristocratie réactionnaire et mondaine avait l'ambition mal fondée de pratiquer la littérature, sans en avoir les instruments culturels. Entre réalité et attentes, quelque chose a toujours dérangé. Que donne à voir Curvers de Rome ? Comment prend-il distance avec les manières traditionnelles de narrer le voyage en Italie ?

<sup>1</sup> A. Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 2001, pp. 207-209.

Comme le rappelle le livre d'Eric Leed, *The Mind of Traveler, from Gilgamesh to Global Tourism*<sup>1</sup>, on voyage avec des schémas. Il est toujours intéressant de constater la correspondance entre les intentions énoncées avant le voyage et les jugements postérieurs à celui-ci. Ici, on mentionnera brièvement quatre exemples relatifs à des moments-clés de l'histoire italienne repris d'auteurs inconnus ou peu connus (deux Belges, un Français et un Italien), de la Rome de la Papauté, de la Rome post-unitaire, du fascisme, de l'après-guerre, qui montrent bien à quel point les regards, pendant ces cent cinquante ans, étaient « encadrés ». Même s'il n'y a dans cet excursus aucune prétention d'analyse systématique, on peut observer des points de vue récurrents de la ville.

a) *Le regard religieux*. Beaucoup de voyageurs sont venus à Rome en pèlerinage. Le père Marie-Joseph de Géramb, dans un livre de voyage de 1837-1838, est pleinement dans le sillon d'une vision catholique, où tout jugement est prévisible ou presque.

Oui, mon ami, quels que soient les changements qu'a fait subir à cette ville la succession des siècles, l'imagination peut la reconstruire ; et si le voyageur qui la visite marche à la clarté du flambeau que lui présente l'histoire, il jouit également de la Rome qui existe, et de la Rome qui n'est plus. En effet, comment s'apercevrait-il de l'intervalle qui les sépare, quand tout fait revivre à ses yeux ces hommes célèbres, avec lesquels il s'est familiarisé dès son enfance ; et qu'au défaut de leurs images, leurs ombres lui apparaissent et réveillent encore tant de souvenirs<sup>2</sup>.

Il s'agit d'un prêtre, et tout est voué à exalter les vestiges catholiques. Les annotations sur l'importance de l'Église et de la papauté sont intéressantes, ainsi celles sur la *Sapienza*, l'université de Rome d'hier et d'aujourd'hui, dont « les professeurs, les uns laïques, les autres ecclésiastiques, n'y forment pas un corps, ce qui nuit toujours à l'unité de l'enseignement »<sup>3</sup>. Son regard vise à assimiler Rome à la religion catholique, origine de toute culture et civilisation, dont les églises sont le témoignage. Un monument comme le Colisée est évoqué comme endroit où a eu lieu le sacrifice des chrétiens. On pourrait mentionner à foison les omissions de ce récit.

b) *Le refus du « pittoresco »*. L'idée d'une pureté originare est l'obsession de Vittorio Imbriani. Dans *Passeggiate romane* (1871), un recueil d'articles écrit juste l'année après la prise de Rome, il dénie à la piazza del

<sup>1</sup> E. Leed, *The Mind of Traveler, from Gilgamesh to Global Tourism*. New York, Basic Books, 1991.

<sup>2</sup> M.-J. de Géramb, *Voyage de la trappe à Rome*. Tournai, J. Casterman, 1838, pp. 180-181 (la première date du cahier est le 3 avril 1837).

<sup>3</sup> *Idem*, p. 239.

Popolo toute dignité architecturale. La description constitue un intéressant point de comparaison avec la vision de la même place dans *Tempo di Roma* :

À travers Ripetta nous débouchons sur la Piazza del Popolo. Celle-ci est communément exaltée à l'unanimité ; et moi, j'ai l'habitude d'avoir des soupçons de la louange universelle ; quand un objet plaît aux âmes du vulgaire, elle doit avoir quelque chose de grossier. Qui l'appelle magnifique, qui d'un effet surprenant, qui merveilleuse, qui s'assure qu'elle fait preuve du *genio pittoresco* de l'architecte Valadier, sur les dessins duquel on amplifia et décora dans le premier quart du siècle. Génie pittoresque ? Je dirais tout au plus scénographique.

En effet la place, froide et symétrique, me semble une coulisse de théâtre et j'ajouterai qu'elle est une coulisse de théâtre antipathique. Les architectes, qui l'ont petit à petit combinée, surtout ce couillon du Valadier, en ont fait une chose laide, qui plaît à tous et à chacun, sans le sens du beau, avec ce goût du vulgaire pour la symétrie que certains estiment amour du beau.

Une porte lourde, est encadrée de deux horribles constructions symétriques, très gauches, sans aucun caractère, dans une desquelles est impliquée, de manière qu'au début on ne le suspecte pas, une des églises les plus aimées de Rome. Deux épicycles décorés de statues et de sphinx laids, avec de faux trophées et contrefaçons de colonnes avec des rostres, toute robe de pacotille, sans expression ni vie [...]. Qui lui a donné un coup d'œil n'a plus jamais la tentation d'en donner un deuxième<sup>1</sup>.

c) *Le préjugé contre le Baroque*. Marcelle Hanrez, une Belge de la haute bourgeoisie, dans son cahier de voyage inédit (1933)<sup>2</sup>, ne mentionne pas des œuvres extraordinaires de la période baroque et, en général, elle ignore toute œuvre qui témoigne d'un style mixte (les églises bâties sur des temples romains, par exemple). En visitant Saint-Louis-des-Français à Rome, qu'elle décrit comme une église sombre et triste, elle ne voit même pas la Cappella Contarini avec *La vocazione* et *Il martirio di San Matteo* du Caravage, victimes certes, à l'époque, du préjugé contre le Baroque.

Ses jugements sur les habitants du Sud sont incroyables. Elle parle des Siciliens comme d'une race inférieure (« Des nègres blancs, tels nous sont apparus les Siciliens, futiles, remuants, insensibles, inintelligents. Les familles fascistes font exception »<sup>3</sup>). L'exemple de Marcelle Hanrez nous dit

<sup>1</sup> V. Imbriani, *Passeggiate romane*. A cura di M. Praz. Bologna, Bruni, 1980, pp. 99-100. Ma traduction de l'italien.

<sup>2</sup> « Cahier de voyage de Marcelle Henrez », annexe aux pp. 164-222 du mémoire *Le Voyage en Italie de Marcelle Henrez* (1933) de Gaëlle Courtois (Michel Dumoulin dir.), UCL, 2006, p. 181.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 180.

comment, seulement deux décennies avant Curvers, la vision de Rome était limitée à des schémas préconstitués. Ce n'est pas seulement une vision des étrangers. Beaucoup d'auteurs italiens considèrent Rome comme une ville croulante, et le Sud comme une terre barbare. Une très vaste bibliographie peut en témoigner<sup>1</sup>.

d) *Une prétendue hégémonie*. Dans un livre trouvé récemment sur un banc à Bruxelles, *Rome*, d'Yvonne et Edmond-René Labande (1950), il y a des photos privées insérées aux pages où sont présentés les monuments correspondants. Évidemment la personne qui a acheté le livre a eu la confirmation d'avoir vu ce qu'il fallait voir. Sur le recto des photos on lit des dates qui vont de 1933 à 1948. La perspective, l'angle visuel des photos de voyage et des photos du livre sont les mêmes. L'œil du voyageur reproduit à travers l'appareil une image qui est en lui avant de partir. Il s'agit de l'œil de l'esprit et non de ce qu'on voit. On trouve ainsi dans ce livre une description très canonique de la piazza del Popolo<sup>2</sup>. Les auteurs ne mentionnent pas – eux non plus –, lorsqu'ils parlent de Santa Maria del Popolo, les peintures du Caravage : *La Crucifixion de saint Pierre* et *La Conversion de saint Paul*, aujourd'hui raison majeure de visiter l'église.

Dans cet ouvrage plus ou moins contemporain de la parution du livre de Curvers, le préjugé contre le Baroque est déjà présent. Dans *Tempo di Roma*, l'amour pour le Baroque n'est pas une passion explicitée, mais les perspectives, les points de vue du roman en assument la même vision dynamique :

<sup>1</sup> « Il volgo scambia Salemi con Gerusalemme, e dice che Cristo vi fu crocifisso. È una vera città, anzi una topaia saracena : i soli conventi vi hanno l'aspetto di case. [...] Parallelo fra il *bournois* dei saraceni e lo *scapolare* dei siciliani, non troppo a vantaggio di questi ultimi. Incontriamo i primi frati ; ci accorgiamo di essere in pieno medio-evo » (Ippolito Nievo, *Diario della Spedizione dei Mille*, dans *Opere*. A cura di S. Romagnoli. Milano-Napoli, Ricciardi, 1952).

<sup>2</sup> Y. et R. Labande, *Rome*. Mulhouse-Paris-Lyon, De Braun & Cie, 1950, p. 136 : « Après l'ovale de Saint Pierre et la terrasse du Capitole, Rome n'a peut-être pas de place plus belle que celle-ci. Il est courant d'affirmer qu'elle fut œuvre du Valadier, une réussite néo-classique voulue par Napoléon. On ne saurait pourtant oublier que Sixte Quint en jeta les bases, que son architecte Fontana transporta ici l'obélisque du Grand Cirque – celui de Ramsès II – et travailla avec Rinaldi aux deux accueillantes églises : Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria di Montesanto. Léon XII compléta l'obélisque à la romaine, par des fontaines et des lions ; quant à Valadier, il avait dessiné le monumental pourtour et les verdoyantes terrasses du Pincio. La place prend tout son sens révélateur des beautés romaines, lorsqu'on l'aborde de l'extérieur. La porta Flaminia, par où l'homme du Nord devait découvrir Rome, devait ressembler aux pesantes constructions byzantines avant les réfections de Vignola et Bernini, lorsqu'un redoutable moine [Luther] fit par là son entrée dans Rome. »

À Rome, il faut tout regarder de loin. Le Bernin a touché à tout, et c'était un farceur. Vous ne prétendez pas qu'il soit de bon goût de hisser un obélisque sur le râble d'un éléphant qui du reste ressemble plutôt à un caniche costumé, comme vous le verrez devant Santa Maria sopra Minerva. Pourtant, la place de la Minerve est suprêmement jolie, elle aussi : elle est petite et elle paraît grande, à l'inverse de celle où nous sommes. Toutes les places de Rome sont pleines de mauvais goût et néanmoins parfaitement belles. Regardez bien, regardez longtemps la piazza del Popolo, mais n'arrêtez votre regard sur rien, faites-le tourner avec elle et bientôt vous serez en extase. Ce qu'il y a de beau à Rome, et qui dépasse tout, c'est Rome même. (p. 58)

Curvers saisit un trait propre à l'architecture romaine : les monuments, même si extraordinaires, ne frappent pas par une beauté en eux-mêmes, mais pour l'ensemble et l'utilisation de l'espace. La piazza Navona et le Campidoglio en sont deux exemples célèbres. Et surtout, pour Curvers, la perception de l'architecture n'est jamais détachée de la vie quotidienne des habitants :

À l'ombre, du côté du Pincio, des femmes assises sur des pliants tricoisaient en jacassant avec dignité, cependant que la marmaille voltigeait sur les marches de Santa Maria del Popolo ou grimpait à l'assaut du groupe de statues blanches qui, le dos au mur, sous les frondaisons étagées du jardin, gardait la pose d'un quadriges prêt à s'élancer dans le cirque mais immobilisé soudain par une aveuglante lumière. (pp. 57-58)

Une vision *autre*, peuplée de gens, où les statues sont prêtes à bouger. Une vision absolument différente de l'Italie idéale et figée de l'époque. Ainsi, le dialogue épistolaire de Jimmy avec sa mère sert-il à souligner la distance entre cette Rome imaginée et la ville vécue. La mère qui aime son fils lui est liée en outre par une affection commune pour l'Italie. Sur ce leitmotiv, la pauvre femme essaie de tisser une toile en espérant son retour. Pour y parvenir, elle raconte pathétiquement une Italie comme elle suppose que son fils l'aime. Dans ces pages belles et mélancoliques elle se nourrit d'un sucédané de l'Italie, qui n'est pas seulement l'Italie de carte postale, mais l'Italie gastronomique dans un sens brechtien. Elle rappelle dans ses lettres les *grenadines*, le marché des fleurs, etc. :

Elle me parlait aussi d'une *piazza San Marco*, où je fus longtemps à reconnaître la place Saint-Macle, centre de rassemblement des pigeons de la ville auxquels tant de fois, le jeudi, quand j'avais été sage, nous avions, mes parents et moi, distribué du maïs à dix centimes la portion. [...] [L]e long des trottoirs où les haut-parleurs des grands magasins versaient des flots de musique napolitaine et de publicité traduite en italien, des promenades désintéressées et flâneuses. Il semblait que le climat lui-même eût changé.

(pp. 315-316)

Ce qui compte dans l'échange de lettres, c'est l'action de séduction de la mère envers son fils par ses récits. Ceux-ci l'invitent, même sans être explicites, à rentrer. À cette rêverie maternelle, patinée, fait pendant le caractère ferme et concret de Geronima, que rien ne surprend, une vraie Romaine, une *matriarcha in fieri*.

Un précédent important existe dans la littérature francophone de syntonie, de dialectique entre les monuments, l'urbanisme romain et les comportements humains, qui signale un changement de direction de la vision statique de Rome. Il s'agit du roman de Marguerite Yourcenar *Denier du rêve*, prémonitoire (sa première édition est de 1934) de ce que sera le fascisme dans sa phase avancée. Rome est laide comme est laid le fascisme. La ville subit la poigne de la dictature. *Ante litteram*, Yourcenar trace un portrait de l'époque. Un des personnages, le peintre Clément Roux, « s'appuya à la balustrade du Forum de Trajan bouleversé par de récentes fouilles. Sans sympathie pour ces travaux qui au profit d'un passé plus ancien dévastaient un passé plus proche [...] »<sup>1</sup>.

Qu'on fouille le ventre de Rome n'a jamais plu aux Romains. La recherche à tout prix de l'antique ne s'accorde pas à l'esprit de la ville, à son choix de vivre ses mémoires sans vouloir les rapporter à une pureté supposée originale. L'archéologie fasciste, qui effaçait les traces plus récentes pour retrouver les anciennes, est pointée du doigt dans ce roman, exemple rare d'articulation de vie vécue et de tissu urbain.

Comme l'a écrit Michel Dumoulin, souvent les voyageurs ont vu avec regret une Italie habitée par les Italiens, mentionnés le plus souvent comme Siciliens, Romains ou Napolitains. Ces voyageurs se targuent de pouvoir apprécier le pays plus que les Italiens : « les voyageurs préféreraient ne pas avoir à se trouver confrontés à l'Italien »<sup>2</sup>.

#### VISION APOLLINIENNE ET VISION DIONYSIAQUE

L'évocation de De Chirico qui encadre le roman pourrait être prise comme conséquence d'une vision anti-classique. Le thème dechiricien dans le roman est tangent et un peu énigmatique, sinon franchement ambigu. De Chirico a offert une double vision du classique : d'un côté, il le dessine sans vie, froid et abstrait ; et, d'un autre côté, il revisite ironiquement les mythes. Les deux visions sont présentes dans son parcours artistique et en opposition dialectique : à un classique statique et fragmenté, d'*antiquarium*, s'oppose

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Denier du rêve*. Paris, Gallimard, 1959, p. 170.

<sup>2</sup> M. Dumoulin, *Hommes et cultures dans les relations italo-belges 1861-1915*. Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 1983, p. 444.

un classique apprivoisé. Ces deux formes d'expression révèlent une commune essence : d'une part il y a une *détragédisation* (comme dans son tableau *Mistero e malinconia di una strada, fanciulla con cerchio*, où les proportions entre les gigantesques monuments vides, la jeune fille de petites dimensions vue en ombre, une remorque, un très petit train à l'arrière-plan, sont aperçus dans un quotidien immobile) ; tandis que, dans une seconde période, Ulysse (les Ulysses plutôt, car il s'agit d'un thème récurrent), dans une chambre-piscine avec tout le décor d'intérieur, fait un retour sans voyage dans une petite embarcation. Ceci pour dire que le classique est seulement dans la tête du peintre. De Chirico vide les mythes, l'histoire, et leurs signes. Il les délégitime, les destitue. Et cet ironique sourire appartient aussi à sa période de contact avec le surréalisme. C'est peut-être à ce moment de la peinture du maestro que Curvers fait allusion. On est, en tout cas, dans l'anti-tragédie, tout à l'opposé de la lecture de Pasolini d'une Rome tragiquement matriarcale et préclassique, comme dans le film *Mamma Roma*, où il n'y a pas de retour possible : impossible de détourner le destin. Curvers est beaucoup plus proche de *Roma*, du *Satiricon* de Fellini, de *La dolce vita*, des sentiments accommodants qui n'ont pas l'intention de changer le sort. C'est ainsi que Jimmy passe un peu à côté de tout ; il n'arrive pas – ou il ne veut pas arriver – à vivre à fond ses expériences. Il accepte que la vie prenne sa forme toute seule. Le cardinal aussi est très proche des cardinaux felliniens du film *Roma*. Et l'évêque d'Omphalopolis<sup>1</sup> peut tout représenter, sauf le nombril du monde.

Nietzsche parle de l'origine de la tragédie grecque comme de la rencontre conflictuelle entre l'apollinien, c'est-à-dire l'ordre, la mesure, la maîtrise de soi, l'équilibre, et le dionysiaque, c'est-à-dire le désordre, la passion déchaînée.

L'Italie pour Curvers est constituée de cette rencontre stricte, de cette dialectique entre une idéalité apollinienne et le côté flagrant du dionysiaque : l'*hic et nunc* d'un temps impétueux encadré dans un passé programmeur. Mélange d'hommes et de statues, ces dernières n'étant plus des simulacres qui peuplent les places italiennes. Mario Perniola rappelle les réflexions de Schopenhauer, et celles de Heine qui comparait les yeux creux des statues aux yeux noirs des Italiens, et associe ces réflexions à la peinture métaphysique de De Chirico :

La peinture métaphysique ne liquéfie pas l'univers, au contraire le solidifie, ne le dématérialise pas, mais le super matérialise. [...] Ce dont l'homme a besoin – dit Schelling – ce n'est pas de se placer dans soi-même,

<sup>1</sup> Omphalos, en grec nombril. Sur la figure de l'évêque, cf. *Tempo di Roma*, pp. 207-209.

mais en dehors de soi ; l'expérience mythologique suscite un état d'annihilation et de torpeur pour son total vide conceptuel, opacité, qui ne demande pas de consensus. C'est exactement en cela que consiste l'énigme apollinienne : la stupeur de la raison n'est pas une abdication de la pensée mais l'intensification de ses possibilités, l'accès à l'existence simple et nue, et pour cette raison, indicible, qui n'oblige pas à une parole ou à un concept<sup>1</sup>.

C'est une intuition nouvelle de la part de Perniola que de dissocier le concept d'apollinien de l'abstraction et de théorisations contraignantes, d'en faire une structure vide pour incrémenter la pensée, de ne pas la figer, d'en faire un schéma opératif, en quelque sorte. C'est une vision autre que celle de Nietzsche, qui avait parlé de l'opposition entre l'apollinien et le dionysiaque comme l'origine de la tragédie antique.

Curvers, par contre, fait vivre l'apollinien au quotidien, et ritualise la ville dans sa portée artistique, où l'homme est une partie vitale et indispensable pour la faire exister. La destitution par Curvers du voyage classique en Italie, qui seulement quelques années auparavant était canonisé, trouve en De Chirico le grand constructeur d'une image-autre. Il faut constater aussi que De Chirico est en quelque sorte trop peu Italien, il est l'artiste qui défenestre (métaphoriquement et iconologiquement) toute une tradition. Il n'y a aucun contenu dans son œuvre, il ne raconte rien, il laisse ouverte la lecture, comme si les fragments présents dans ses tableaux étaient des ensembles mathématiques. Cet aspect est bien lointain de Curvers. Ces deux artistes sont plutôt associables par un certain nihilisme et par la négation de la notion de temps. Absolument atharaxique est la vision de De Chirico, tandis que celle de Curvers est participative. Et néanmoins tous deux reconduisent Rome à une certaine suspension du temps. De Chirico grâce au statisme, Curvers grâce à des faux mouvements, qui rappellent la célèbre phrase du Prince du *Gattopardo* de Tommasi di Lampedusa : « Il faut que tout change pour que tout reste comme il est. » En effet, tout le périple de Jimmy ne le conduit pas à un profond changement, à une métamorphose.

Peut-être aussi que Curvers fait de De Chirico un référent surréaliste, en forçant l'état des choses. En tout cas, on ne comprend pas bien si Curvers aimait ou n'aimait pas cet artiste, si par exemple cette évocation est ironique, comme il semble d'une manière évidente : « Le tableau, d'ailleurs, ne vaut rien. Mais je raconte partout qu'il m'a été offert par Benito » (p. 219). Peut-être que le sarcasme du peintre lui paraît trop extrême, trop délégitimant. Et si un certain esprit surréaliste est présent dans le roman (les scènes du perroquet, le comportement de la marquise, la fête), avec quelque proximité felli-

<sup>1</sup> M. Perniola, *Enigmi*. Genova, Costa & Nolan, 1990, pp. 148-149. Ma traduction de l'italien.

nienne, on peut supposer que Curvers ne pouvait pas encore comprendre, lui comme plusieurs autres personnes dans les années 1950, combien De Chirico exprimait le vide, le silence, le classique dégradé (dans le sens étymologique du terme) dans un registre surréel. Curvers par contre aime de Rome et des Romains la capacité de relativiser, d'être désenchantés, de vivre sans rêver. Pour cette raison le roman, dans ses zones de confins, se prête à être traduit en *commedia all'italiana*. D'ailleurs, et pas du tout arbitrairement, le film homonyme en absorbe certains aspects<sup>1</sup>.

#### EN GUISE DE CONCLUSION

À maintes reprises, dans *Tempo di Roma*, les comportements humains sont mis en parallèle avec des œuvres d'art. En voici quelques exemples :

[...] [D]u vestibule faiblement illuminé sortit un jeune homme à chevelure épaisse, qui ressemblait comme un frère à celui que Giotto a placé au jardin des Oliviers juste en face du Sauveur, dans une fresque de l'Arena de Padoue, tandis que Judas embrasse son maître pour le trahir ; il ne lui manquait vraiment que la tunique vert amande et la hampe d'une torche entre les mains. Comme j'admiraais cette inquiétante ressemblance [...]. (p. 180)

De pareils parallèles sont récurrents dans le roman : par exemple, lorsque la marquise est comparée à une abbesse de Vélasquez (p. 206), ou quand les protagonistes sont vus comme des princes qui, s'approchant pour la première et la dernière fois, sont attentifs à l'impression qu'ils produisent l'un sur l'autre. Une règle d'élégance, comme le dit l'auteur lui-même, et qu'au-paravant il avait imaginé reléguée au champ de l'art :

Le premier exemple m'en avait été fourni par mon cher Pinturicchio, peut-être, avec le Caravage, le plus romain des peintres ; entre ses madones, ses anges, ses pontifes et ses jeunes seigneurs, comme entre les petits voyous, les bohémiennes et les spadassins de l'autre, j'avais observé que se maintient cette même distance idéale, aérée, individualiste et liante, qui favorise la communication et l'amitié sans permettre l'empiétement ni l'irrévérence, et dont le principe secret, gardé à Rome comme un étalon d'or, me semblait y régir encore, avec les monuments de la beauté, tous les mouvements de la vie. (pp. 158-159).

C'est ainsi que Curvers mentionne par-ci par-là le Baroque et, à plusieurs reprises, le Caravage.

<sup>1</sup> *Tempo di Roma*, film de Denys de la Patellière, 1963.

La fin du roman est aussi très révélatrice : on revient au titre *Tempo di Roma*, dont le hasard (la goutte / bulle de savon) a fait le point emblématique de la narration. *Addio Roma*, dit le protagoniste à la fin :

Nous lui manquerons assurément. Personne ne remplira la place petite et mobile, mais singulière, que nos deux silhouettes si souvent réunies vont, en s'évanouissant, laisser vide dans son cœur de pierre. [...] Elle ne nous remplacera jamais. (p. 472)

Curvers, le vidéaste, l'observateur, renverse le regard : c'est la ville qui souffrira de son / leur absence.

Cette phrase évoque, par hasard, deux titres d'œuvres venant d'autres origines, d'autres contextes : *Sophie Calle, m'as-tu vue*<sup>1</sup> (vidéo-maker, artiste, aujourd'hui, à la Biennale de Venise, 10 juin-21 novembre 2007<sup>2</sup>), et *Sono apparso alla Madonna*, 1983, un livre autobiographique de Carmelo Bene<sup>3</sup>. Voir et être vu, comme refus de la contemplation, comme négation d'une vision d'un monde apte seulement à être connu, ou reconnu. Perspective nouvelle et innovatrice, réciprocité entre l'acte d'observer et d'être observé, qui était déjà présente dans l'œuvre de Curvers.

<sup>1</sup> S. Calle, *Sophie Calle, m'as-tu vue*. Paris, Centre Pompidou ; Xavier Barral, 2003, catalogue de l'exposition homonyme.

<sup>2</sup> Eadem, *Prenez soin de vous*. Paris, Actes Sud, 2007.

<sup>3</sup> C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, dans *Opere*. Milano, Bompiani, 2002, pp. 1049-1102.

Nino BERENATO

Institut supérieur économique de Tournai

---

« TEMPO DI ROMA » DANS UNE SECTION  
BACCALaurÉAT EN TOURISME AUJOURD'HUI :  
ESSAI D'EXPLOITATION DANS LE CADRE DU  
COURS DE FRANÇAIS

L'Institut supérieur économique de Tournai (Iset) est monté dans le train du colloque *Tempo di Roma* le mardi 19 décembre après-midi. Une section Tourisme, cela tombait sous le sens, ne pouvait pas ne pas se sentir concernée par le Jimmy d'Alexis Curvers. De plus, heureux hasard, la deuxième baccalauréat en tourisme organisait justement un voyage scolaire à Rome, en avril. Parfait. Encore fallait-il l'annoncer aux étudiants. Ce qui ne se ferait guère avant... février, une fois les examens terminés.

Entre-temps, il nous incombait de régler un autre « problème ». Le roman comportant près de 500 pages, d'aucuns assimilaient sa lecture à une punition. Mais ne donner à lire que des extraits, voire la seule promenade des Zurichois, n'équivalait-il pas à amputer le roman en question ? À se priver d'entrer vraiment dans l'œuvre ? À se condamner à n'y rien comprendre ? J'ai toujours estimé qu'un professeur de français se devait d'encourager la lecture. Aussi, usant de toute ma force de persuasion, ai-je proposé – non imposé – à la classe l'œuvre dans son entier. Les étudiants ont accepté sans trop rechigner, car, de surcroît, acheter un livre pour n'en lire que quelques pages leur semblait plutôt un non-sens. La partie était gagnée !

Toutefois, nous n'étions pas encore au bout de nos peines. Eh oui ! En février, *Tempo di Roma* était... épuisé chez Labor. Un comble ! Les libraires, les bouquinistes et le net ont été sollicités, mais n'ont fourni que quelques exemplaires. Mi-mars, le nouveau tirage était enfin entre nos mains. Un bon mois avant notre voyage à Rome, il était plus que temps de commencer *Tempo di Roma*.

## LA DÉMARCHE

Précisons d'abord qu'en deuxième tourisme, le cours de français est un cours à 1h / semaine. Son programme, en temps normal, est déjà assez chargé. La « manœuvre » a donc été de faire en sorte que notre roman ne vienne pas le surcharger. D'autant que l'étudiant type de la section n'est pas ce que l'on peut appeler un étudiant *littéraire*. Pour lui, lire n'est pas un automatisme.

En outre, comme la seule langue romane étrangère enseignée dans notre institut est l'espagnol, il n'y a guère que le cours d'histoire de l'art qui ose « passer les Alpes » de temps à autre en faisant directement allusion à l'Italie. Un public non littéraire donc, et plutôt hispanophile : le contexte, on l'aura compris, n'était pas des plus favorables pour proposer la lecture du roman de Curvers. Les étudiants ont de suite mordu à l'hameçon et bien joué le jeu. Ils n'en ont donc que davantage de mérite. Certes, des réserves ont été émises quant à l'intrigue, à la langue, au dénouement. Mais chacun était convaincu d'avoir entre les mains un livre initiatique, une sorte de passe, dont il n'aurait qu'à se féliciter une fois dans la Ville éternelle.

Je vais aborder maintenant les diverses consignes qui ont été données pour l'occasion. La lecture de *Tempo di Roma* déboucherait sur la rédaction d'un petit travail ( $\pm 5$  p.) à remettre pour la mi-mai et entrant à raison d'un quart dans l'évaluation (examen de juin). Le sujet était laissé au choix, mais devait être chaque fois différent.

Certains étudiants ont très vite trouvé leur thématique. D'autres ont préféré se concerter avec le professeur. D'autres encore ont changé de titre en cours de semestre. Quelques-uns ont choisi de façon unilatérale. Presque tous les cas de figure ont donc été rencontrés. Pendant les mois de mars et avril, le début du cours de français a de la sorte été consacré aux questions et suggestions des étudiants.

## LES TRAVAUX

La rédaction de ces travaux constitue le résultat le plus tangible de l'exploitation du roman *Tempo di Roma*. Cette classe de deuxième tourisme comptait dix-neuf étudiants. Deux d'entre eux n'ont pas remis de travail<sup>1</sup>. Restent dix-sept contributions<sup>2</sup>, dont l'extension va de trois à treize pages.

<sup>1</sup> Amaryllis était étudiante Erasmus à Séville. Benjamin a abandonné ses études après les examens de juin.

<sup>2</sup> Les voici, précédées uniquement du prénom de leurs auteurs : Abdel : *Le Monument à Victor-Emmanuel II* (5 p.) ; Adèle : *Exode des Italiens pour un avenir meilleur* (6 p.) ; Alexandre : *Le Colisée* (7 p.) ; Amélie : *Les Fontaines* (13 p.) ; Aurélien : *Le Style d'Alexis Curvers*

L'ensemble constitue un corpus de 107 pages. Par ailleurs, je tiens à préciser que ces exploitations personnelles, chaque fois différentes quant à leur titre, le sont également pour ce qui est de leur qualité. En effet, ces travaux ne sont pas tous exploitables. Deux d'entre eux ont dû être écartés, car hors sujet<sup>1</sup>. En ce qui nous concerne, il ne saurait être ici question d'analyser en détail l'ensemble de ces travaux. Il s'agira plutôt d'un rapide voyage à travers les plus significatifs d'entre eux<sup>2</sup>. Ces quinze contributions restées en lice peuvent être regroupées en plusieurs catégories, à l'extension variable.

### 1. Sujets traitant d'un personnage.

Deux travaux composent cette catégorie, qui concerne Jimmy et Pia. Personne, hélas, ne s'est penché sur Sir Craven.

*Jimmy*<sup>3</sup>. Pauline est à Madrid, au second semestre, car elle a obtenu une bourse Erasmus, et n'aura donc pu être du voyage à Rome. C'est pourquoi elle préfère développer un personnage. Se trouvant elle aussi à l'étranger, elle aurait bien voulu, comme Jimmy, rencontrer un Sir Craven à... Madrid. Selon elle, les épreuves à surmonter « nous font non seulement avancer, mais surtout grandir et mûrir ».

### 2. Sujets touristiques.

Il s'agit de la promenade des Zurichois, de la piazza del Popolo, du Vittoriano, du Colisée, du Circo Massimo, des quatre portes et, enfin, des fontaines. Sept travaux au total dans cette catégorie. Rien que de normal pour une section Tourisme.

dans « *Tempo di Roma* » (9 p.) ; Céline : *La Piazza del Popolo* (4 p.) ; Corentin : *Les Grandes Périodes de Rome au travers de « Tempo di Roma »* (4 p.) ; Julie : *La Promenade des Zurichois* (3 p.) ; Laëtitia : *Rome l'ensorceleuse : les attrait de la Ville éternelle* (6 p.) ; Marie I : *Les Quatre Portes : del Popolo, Pinciana, San Sebastiano, Santa (Saint-Pierre)* (13 p.) ; Marie II : « *Le seul véritable voyage n'est pas d'aller vers d'autres paysages, mais d'avoir d'autres yeux* » (6 p.) ; Nicolas : *Les Scènes de repas* (6 p.) ; Nora : *Caractéristiques et traditions italiennes* (5 p.) ; Olivier : *Le Circo Massimo* (5 p.) ; Ophélie : *Pia, archétype de la « mamma » italienne* (5 p.) ; Pauline : *Jimmy* (5 p.) ; Stéphanie : *La Place et la Basilique Saint-Pierre* (5 p.).

<sup>1</sup> Celui de Nora traite plutôt de l'Italie en général, sans faire vraiment allusion à *Tempo di Roma*. Celui de Stéphanie est la copie conforme du travail remis au cours... d'histoire de l'art (et sans référence aucune au roman de Curvers !). Stéphanie a arrêté ses études après la session de juin.

<sup>2</sup> Étant donné leur caractère inégal.

<sup>3</sup> Je laisse de côté le travail consacré à Pia, car peu exploitable (pas d'éclairage personnel ni de mise en perspective). Il en ira de même ci-après pour les travaux que je ne développerai pas.

### 2.1. *Piazza del Popolo.*

Céline n'est pas d'accord avec Sir Craven quand il affirme que « toutes les places de Rome sont de mauvais goût et néanmoins parfaitement belles à condition de n'arrêter son regard sur rien ». Quand on est piazza del Popolo, place Navone, place Saint-Pierre et fontaine de Trevi, cela « vaut quand même la peine d'arrêter notre regard ». En outre, la piazza del Popolo fait « plutôt référence à un peuplier qui aurait poussé sur le mausolée de Néron ».

### 2.2. *Vittoriano.*

Abdel voulait développer un personnage. Puis, il a été charmé par la grandeur de ce monument « spectaculaire et émouvant ». Qui apporte une « touche de modernité dans cette ville millénaire ». Dès lors, la description faite dans le roman n'est pas « objective ».

### 2.3. *Colisée.*

Comme Jimmy, Alexandre a été frappé de « stupeur » à la vue du Colisée. De même partage-t-il la description de l'amphithéâtre la nuit. Par contre, le jour, « en clair, du fond de l'avenue, ce n'est pas une silhouette ébréchée. » Et le Colisée n'est pas un abattoir. En outre, Jimmy a commis l'erreur de balancer ses explications *tout de suite*. Il aurait dû prévoir une plage de silence afin de permettre aux Zurichoïses de mieux s'imprégner du lieu. Il a de la sorte manqué « de professionnalisme et de perspicacité ».

### 2.4. *Les quatre portes.*

Il est question de la porta del Popolo, Pinciana, San Sebastiano et de la Porta Santa (Saint-Pierre). Marie I trouve que « Jimmy explique [...] grâce à de nombreuses comparaisons ou allusions contenant une certaine pointe d'humour, voire un culot désinvolte. Ce qui [lui] a fait découvrir la ville d'une manière originale et agréable. »

### 2.5. *Les fontaines.*

Aurélien passe en revue les quatre fontaines décrites par Jimmy : celle d'Esculape, de Trevi, des Tortues et du cardinal Borromée. Elle ajoute ensuite sa propre sélection : la fontaine des Quatre fleuves, de la Barcaccia, les deux de la place Saint-Pierre et cette autre en forme de bateau dans les jardins du Vatican. D'ailleurs, « la noblesse romaine et la papauté embauchaient, à tour de bras, les meilleurs artistes et récupéraient les obélisques pour se payer des spectacles d'eau sans égal. La Ville éternelle déborde de feux d'artifice, tous en eau. »

### 3. Sujets historiques

#### 3.1. Les grandes périodes de l'histoire de Rome.

Corentin met en parallèle les grandes étapes de l'histoire romaine et les monuments qui leur correspondent. Jimmy « garde un oeil très critique sur certains [monuments], mais [...] il ne peut généralement pas s'empêcher de contempler leur beauté et leur majesté. » Quant au roman, « il reste malgré tout une introduction optimiste à la Ville éternelle ».

#### 3.2. Exode des Italiens.

Selon Adèle, du protocole d'accord entre la Belgique et l'Italie signé à Rome, le 23 juin 1946, à la tragédie du Bois-du-Cazier (8 août 1956), ces Italiens « partis pleins d'espoir, séduits par les promesses des agents recruteurs », ont mis dix ans pour *commencer* à se faire accepter.

### 4. Sujets « sociologiques ».

Je n'en mentionnerai qu'un : *Les Scènes de repas*. Nicolas les passe toutes en revue : de la pomme ratatinée donnée par une marchande à Jimmy au repas des Zurichois, en passant par le restaurant de Plaisance, l'auberge au petit-déjeuner spartiate, le dîner à Acquapendente (« dans une salle de bal du XVIII<sup>e</sup> siècle aménagée dans un baptistère du XV<sup>e</sup> »). Sans oublier Pia, qui cuisine « les raviolis comme personne en récitant tout bas une formule cabalistique ». Il conclut ainsi : « Après avoir passé cinq jours dans la “ville d'eau”, je ne peux que constater les difficultés à concilier alimentation équilibrée, origine du pays et prix démocratique. Mais la magnificence des lieux nous permet d'oublier toutes les contraintes rencontrées. »

Suivent deux travaux qui ne peuvent être rattachés à aucune des catégories antérieures.

### 5. Réflexion sur l'essence du voyage.

Marie II non plus n'a pas pu se rendre à Rome, puisqu'elle était étudiante Erasmus à Madrid. Selon elle, les voyages sont le meilleur moyen d'en apprendre sur soi-même, de se transformer soi-même pour mieux vivre avec les autres. *Tempo di Roma* est donc une belle leçon de vie. De plus, « le seul véritable voyage n'est pas d'aller vers d'autres paysages, mais d'avoir d'autres yeux », ajoute-t-elle en citant Proust. C'est pourquoi « il n'y a pas un endroit universel qui nous permet de nous donner à tous un nouveau regard. Je veux dire que Rome a fonctionné pour Jimmy, mais que chacun possède sa propre Rome. »

## 6. *Le style d'Alexis Curvers.*

Pour Aurélien, « des allusions historiques, notamment présentes dans des comparaisons dignes de l'illustre Homère, aux descriptions rondement composées, ce sentiment de “bien dit” ou de “bien écrit” peut venir à l'esprit de tout lecteur après chaque page tournée... » Et de terminer à propos de Curvers : « D'abord une écriture riche, bourrée d'allusions culturelles de tout âge. Ensuite, une écriture habile, employant toujours la bonne image au bon endroit, ce qui permet au lecteur d'être en phase avec le récit et de se plonger au cœur de l'action, comme s'il y était. Par ailleurs, une écriture fluide, qui coule de source : le lecteur a l'impression que le roman se lit tout seul. »<sup>1</sup>

À la lecture de ce florilège, l'on peut certes deviner la réponse – très pratique – des étudiants de deuxième tourisme à tel exercice particulier demandé par leur professeur de français (et qui s'est transformé imperceptiblement en laboratoire, avec les étudiants comme « chercheurs »). Celui-ci tient surtout à souligner que ces différents travaux vont au-delà du « contrat » passé en classe pour devenir... autant d'échos de l'œuvre curversienne. Oui, notre romancier a aussi un public chez les jeunes. Ainsi, grâce à *Tempo di Roma*, ces étudiants de vingt ans seront-ils devenus un peu plus littéraires et... italophiles. Ce sera ma conclusion.

<sup>1</sup> Ce travail est de loin le plus nuancé et le plus accompli de tous. Voilà pourquoi Aurélien Declercq a été choisi pour la promenade guidée dans Rome (« Sur les traces de Jimmy »), effectuée le deuxième jour du colloque. Et ce à la plus grande satisfaction des participants.

## LE VOYAGE DU DILETTANTE

*Tempo di Roma*<sup>1</sup> marque le lecteur par l'ambivalence foncière de son héros-narrateur, comme le soulignent les communications de Mesdames Soncini et Paque. En effet, Jimmy sait que la force de ses attachements est à la mesure de son détachement. Il nous place donc face à un paradoxe que nous pouvons comprendre à la lumière du modèle littéraire du dilettante, que Curvers ne pouvait manquer d'avoir à l'esprit et au cœur. Quelques éléments de définition : d'abord amateur de musique puis de beaux-arts, le dilettante se distingue de l'artiste et du spécialiste par sa pratique d'amateur. Cette tradition a ses grandes figures, comme celles de Gautier, de Stendhal, de Renan, de Barrès – du temps où il était prince de la jeunesse et avant son retournement identitaire – de Gide, dans *L'Immoraliste*, en particulier. Il s'intéresse par goût à une grande diversité d'arts, d'idées, sans s'y attacher, pour les mieux considérer. D'où les acceptions péjoratives du dilettantisme, assimilé à de la mollesse, à un raffinement extrême. Les pages que Paul Bourget consacre au dilettante dans ses *Essais de psychologie contemporaine* expriment sa méfiance vis-à-vis de ceux qu'il considère comme cosmopolites, maniaques de l'analyse, indifférents à force d'ouverture, décadents. Or face à ce réquisitoire, *Tempo di Roma* propose une vision positive du dilettantisme, nous semble-t-il, du côté de chez Stendhal, amoureux d'une vie italienne, de musique milanaise ici, d'un goût de l'art tel que l'on chercherait à vivre avec art. C'est pourquoi nous pourrions décliner les aspects du dilettantisme, en relisant *Tempo di Roma*. Après avoir vu combien l'art de vivre de Jimmy l'apparente au dilettante, nous nous interrogerons sur les dangers de ce dilettantisme qui apparaissent bien dans le roman. Nous verrons enfin, grâce à la figure de Sir Craven, le sens de la juste distance amoureuse, pratique de dilettante racheté.

<sup>1</sup> Les références au roman renvoient à l'édition Labor, « Espace nord » (Bruxelles, 1991).

Le héros de *Tempo di Roma* aime la vie de bohème. Aux valeurs de l'époque, Jimmy oppose son insouciance et son cosmopolitisme. Certains romantiques, dont Gautier ont prêté ces traits à leurs personnages (Fortunio, les héros de *Mademoiselle de Maupin*) : le goût de la beauté et le détachement élégant, l'opposition désinvolte à ce qui fait l'existence bourgeoise. Ce type d'amour de la beauté implique une culture d'amateur et non de savant, d'autre part, une vocation. Or ce qui est impardonnable, chez le dilettante, est que ce qui devrait relever du loisir devienne un mode d'existence. Jimmy est un « original plus ou moins inoffensif » (p. 402), il est « subversif » et « piqué » (p. 405), surnommé « l'artiste » (p. 90). Il estime enviable la situation des chômeurs, libres de se livrer à l'*otium* qu'il rêve, « désoccupés malgré eux qui ne connaissaient pas leur bonheur » (p. 91). À toutes les valeurs morales modernes (ou d'utilité publique) dont Pia est l'emblème, il oppose une morale de l'esthétique. Sir Craven qui paraît le dilettante par excellence est accusé de « corrompre » les Romains par le « divertissement », « l'insouciance » et la « loufoquerie » (p. 52). Le dilettante ne participe pas à la vie de la cité, mais vit pour se regarder vivre. Jouissant par l'intelligence et les sens, il garde la capacité d'analyser ses passions et ses sensations. « Le dilettante ne considère pas la vie comme un appel à l'action, mais comme un spectacle destiné à satisfaire le regard et l'imagination<sup>1</sup>. » De ce point de vue, l'Italie est présentée de façon stéréotypée et euphorisante, comme un pays dont les habitants unissent un sens de la beauté et un goût parfaitement sûrs à leur misère de tous les jours. Mieux vaut donc se faire détrousser (par Ambrucci) pour découvrir des merveilles et une chère délicieuse que de prendre un train, rapide et sans plaisir. Ce voyage « pour le pur agrément » est « un art d'autant plus difficile et d'autant plus profitable qu'il n'a que le hasard pour guide, un art dont je ne soupçonnais pas alors à quel point bientôt il me serait utile », conclut Jimmy avec humour, ravalant comme il se doit l'utile au second plan (p. 38). C'est en pleine conscience de dilettante qu'il accomplit cet itinéraire, amoureux lucide, d'une passivité épanouie.

Il profite de la vie comme d'un spectacle, d'un jeu. D'où la légèreté apparente de ses décisions, qui semblent des coups de cœur. Il va assister au

<sup>1</sup> Jean-François Hugot, *Le Dilettantisme dans la littérature française d'Ernest Renan à Ernest Psichari*. Paris, Aux amateurs de livres, 1984, p. 7. L'une des premières définitions de cette tendance apparaît sous la plume critique de Paul Bourget, dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (6<sup>e</sup> éd. Paris, Lemerre, 1890, p. 59) : « C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune. »

déploiement de sa destinée. Lors de sa dernière entrevue milanaise avec Lala, dans une sorte de scène d'opérette, il s'offre passivement à la fortune, en laissant son amie fantasque lire un présage dans une bulle de savon. Dilettante, il ne reconnaît pas d'engagement durable, mené par « la passion sans lendemain [...] du plaisir de vivre » (p. 326). D'ailleurs, l'indéfinition de sa destinée est favorisée par la situation d'après-guerre.

Il ne m'échappait pas que les idées trop nettes émoussent l'instinct de conservation et sont une entrave pour la liberté. Mon indécision m'ayant porté bonheur, je cessai de rougir d'elle dès qu'elle eut découvert en Italie ses titres de noblesse en même temps que sa terre promise. La vie est légère en ce pays. (p. 20)

Ce cynisme léger rejoint la définition négative du dilettante comme ouvert à toutes les idées et incapable de choisir. La distance de l'autodérision permet de faire passer le lieu commun de la versatilité italienne. Mais plus précieuse que tout, sa liberté lui permet de goûter sans arrière-pensée aux plaisirs qui s'offrent à lui, d'autant plus que les cauchemars du passé récent sont ensevelis sous des euphémismes. Sans attaches politiques, historiques, morales, il semble irresponsable, comme un personnage d'opérette. Ce n'est pas un hasard si l'aventure commence à Milan, capitale de l'opéra. L'illusion lyrique semble imprégner tout l'épisode de sa vie de mauvais garçon. D'où l'insouciance du voyage qu'il entreprend. Ses actes sont dépourvus de gravité, comme sur une scène où tout n'est que fiction et ne vaut que pour la beauté du geste. Jimmy oppose aux « convenances » bourgeoises un sens exigeant du *decorum*. Comme l'Apollon voltigeur du palais de Milan (p. 21), il se prête à des escroqueries, dans la mesure où elles constituent des comédies. La *furberia* est élevée à la dignité d'un art (p. 25). Jimmy absout donc ses complices, dans la mesure où la victime de leurs agissements s'amuse également, à l'occasion d'« une comédie si bien montée qu'elle l'amusa presque autant que nous » (p. 22). En revanche, le péché consiste en l'inélégance. Faire du mal à un pauvre est sortir de la scène, retrouver la réalité sordide de la misère et de l'affrontement impudique des intérêts : « je ne joue plus » (p. 29). Ainsi le héros-narrateur fait-il jouer entre les faits et la morale attendue la médiation de l'esthétique. C'est celle de la beauté, de l'honneur et du *decorum*.

Car le dilettante n'a d'autre chef-d'œuvre à proposer que la comédie de sa vie. C'est ainsi qu'il prend sa revanche sur l'artiste qu'il n'est pas. Cet art de vivre s'expose peut-être en réalité sur fond de mauvaise conscience : Jimmy se présente lui-même comme un « artiste raté ». Il se voit comme un « parasite » et un « baladin de la beauté ». Ni sa formation d'historien d'art, ni ses velléités d'être un artiste n'ont abouti, le voilà dilettante. Statut esti-

mable pourtant, car il garantit le désintéressement. Des pseudo-savants mondains, il critique le dilettantisme dégradé : « Ceux-là comprenaient à quelles conditions une belle carrière est encore possible sur la lisière des arts. Ils monnaoyaient en invitations, en conférences et en décorations les vestiges dégradés du dilettantisme » (p. 145). Car la pratique du dilettantisme est exigeante.

#### DU DILETTANTISME À L'AMOUR

À vrai dire, le détachement est une discipline et l'attachement une ascèse. Par définition le dilettante s'ouvre à tout ce qui peut combler son désir de beauté, en préservant sa liberté et la conscience de son plaisir. D'où le paradoxe de l'attachement détaché. Cette marge de liberté se traduit, dans les amours de Jimmy, par la médiation esthétique qui toujours s'interpose entre lui et l'objet de sa dilection. Cette médiation peut être celle de la peinture ou du théâtre. Son regard transfigure tout en œuvres d'art : routes et champs métamorphosés en mosaïques, femmes en tableaux. Il se condamne ainsi à jouir dans la distance. C'est ce qui affecte la figure de Geronima-Roma, qui rappelle l'Odette botticellienne de Swann. Cherchant à retrouver le visage énigmatique de Geronima, le narrateur est conscient de ses artifices (p. 105). C'est dans un « éclairage » violent que la jeune fille lui est révélée, à deux reprises, c'est-à-dire dans un cadre qui la sublime et lui donne une aura. Cet amour pour Geronima est paradoxalement fait de détachement. Il se construit du rêve personnel et de désirs insatisfaits à dessein : « Jamais je n'aimai mieux Geronima qu'en cette minute qui me détachait de tout et même d'elle » (p. 364). Se détacher pour se sentir jouir est la quintessence du dilettantisme – qui jouit alors que l'artiste va créer. « Les peuples d'artistes sont formés d'amoureux insatisfaits, entraînés à tromper leurs désirs par des fantasmagories sublimes » (p. 130). Ainsi, l'Italie se fait spectacle pour répondre à ces regards : c'est « la patrie des arts, où tout est spectacle et promesse de spectacle » (p. 129) ; d'où la transformation de la vie réelle et de ses spectateurs (p. 130), qui fait que le regard aussi transforme patiemment la laideur et « provoque le miracle » (*ibid.*). L'amour, dans *Tempo di Roma* ressemble donc à la « cristallisation » stendhalienne. La concomitance entre jouissance et réflexion égotiste, qui permet le processus de cristallisation, est une marque de ce dilettantisme stendhalien. C'est le raffinement de l'analyse où Paul Bourget croit déceler le risque de dilettantisme chez Stendhal<sup>1</sup>. L'indistinction entre Rome et Geronima n'échappe pas à Sir Craven : Jimmy est amoureux d'un rêve. Comme les Italiens, le voilà pris dans le spectacle, « malheureux quand on [le] contraint à l'action réelle » (p. 129). Jimmy porte un re-

<sup>1</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 294.

gard transformant sur ce qui l'entoure, parce qu'il est porteur de désirs auxquels l'Italie semble pouvoir répondre. Plus que beauté, elle est « promesse de beauté ». Or cette lucidité d'analyse tourne effectivement à la complaisance dans l'illusion : « l'objet aimé est la figure visible de la rêverie »<sup>1</sup>. On comprend ainsi le détournement de l'étreinte destinée à Geronima, vers le tombeau de Caecilia Metella : le désir doit demeurer désir. L'envers de ce dilettantisme est alors présent dans *Tempo di Roma*, sous la forme négative du mythe et de l'illusion.

Le décor est planté, tout prêt pour que Sir Craven le déchire. Car le danger d'une telle existence est de ne pas sentir la gravité de ses actes. Jimmy s'aveugle évidemment sur la passion discrète que lui voue Sir Craven. La majeure partie de son récit, omettant de souligner cette passion, en retarde la révélation à dessein. Le dénouement tragique du roman est l'irruption de la réalité sur la scène d'un théâtre. Sur la théâtrale place Saint-Ignace, la mort s'invite, selon ce que l'Américain avait prévu :

[II] nous dit que le décor peut amuser les imbéciles, mais que pour lui la seule chose intéressante était la pièce qu'on y jouait. Cette insolence parut faire mal à Sir Craven, je ne compris pas pourquoi. (p. 179)

Le soir de la fête, les objets trahissent leur statut d'accessoire, l'un des acteurs se perd dans son rôle. La confusion entre la vie et le décor rend leur signification aux gestes et aux paroles. Jimmy s'était laissé prendre aux apparences du Baroque, sans percevoir jusqu'à son enseignement profond. Le théâtre est fait, à Rome, pour révéler une vérité durable, celle de l'amour. La violation catastrophique des règles du jeu et de l'illusion scénique rappelle leur bon droit. L'initiation romaine de Jimmy ne trouve sa vérité qu'avec ce sacrifice : c'est Sir Craven, en définitive, qui enseigne au jeune homme à aimer la Ville. Pour autant, son enseignement est loin de toute lourdeur. Il nous semblerait, au contraire, indiquer la voie d'un dilettantisme racheté.

#### DU DILETTANTE À L'ÉGOTISTE

À ce dilettantisme, Sir Craven a su faire le sacrifice de sa passion. Dilettantisme et passion extrême ne vont pas de pair, et pourtant c'est leur rencontre en Sir Craven que nous voudrions explorer ici. En effet, sa mort est d'emblée évoquée comme suprême élégance et expression ultime de son détachement. L'expression de son amour est discrète, autant qu'elle est authentique. Dès le début de l'aventure romaine, ce personnage remplit un rôle

<sup>1</sup> Michel Crouzet, préface à *De l'Amour* de Stendhal [1822]. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 22, sur la cristallisation, voir les chap. 6 et suiv. et « Le Rameau de Salzbourg » [1853].

de Pygmalion et non seulement d'ami. Au cours du récit, leurs rencontres qui sont apparemment le fait du hasard sont évoquées, semées comme autant d'indices qui éveillent l'attention du lecteur, tandis que le narrateur feint de nouveau l'aveuglement. On pense aux sacrifices passionnés de Carlos Herrera, dans *Splendeurs et misères des courtisanes* – et au silence du narrateur sur Lucien de Rubempré. L'aristocratique mépris des conventions bourgeoises (allié à l'amour stendhalien pour le *popolino* et les palefreniers d'un Caravage moderne), son mode de vie indépendant, pourraient en faire un dandy. D'autant plus que le dandy cache ses émotions et cultive l'ironie. L'auto-dérision réside, entre autres, dans le surnom qu'il consent à porter. Mais contrairement au dandy, Sir Craven exprime des sentiments de tristesse, d'impatience ou d'agacement et ne se montre pas d'une totale froideur. Les signes extérieurs d'un grand tourment apparaissent, sans que le secret ne transparaisse. Ses gestes les plus intéressants ne sont pas ces indices de douleur, mais ceux qui ménagent l'illusion d'une amitié simple avec celui à qui il ne veut pas peser. Or le dilettante ménage entre lui et sa passion un espace de lucidité pour en accroître la jouissance : il se peut bien que la douleur maîtrisée et le silence de Sir Craven soient cet ultime espace de jouissance.

Et l'heure de sortir, c'était l'heure où il s'inventait quelque chance de me rencontrer dehors. Il parcourait alors Rome à ma recherche, supputait mon itinéraire, se postait via Merulana ou via dei Serpenti, me guettait au carrefour et surgissait enfin devant moi d'un air indifférent, comme par hasard.  
(pp. 451-452)

Cette apparente indifférence pour ne pas encombrer l'autre tient en fait de la *sprezzatura*<sup>1</sup>. Il s'agit de cacher l'artifice sous la seconde nature, de bannir l'affectation : aucun des détours compliqués de Sir Craven n'apparaît jamais à Jimmy. L'idéal de Castiglione peut fournir une piste pour comprendre l'attitude de Sir Craven. L'Anglais semble croiser le chemin de Jimmy « sans y [avoir] pensé ». Un autre nom de cette désinvolture apparente serait le « naturel » aristocratique. Et au jeune homme, la rencontre semble « toute naturelle ».

Au terme de l'aventure, Sir Craven est déjà en train de léguer cette épaisseur humaine à Jimmy. Le jeune homme réussit effectivement à conjurer les dangers du dilettantisme (frivolité et indifférence). Souvent les détracteurs du « dilettantisme » ont représenté cette tendance comme un décentre-

<sup>1</sup> « [U]ne certaine désinvolture [*sprezzatura*], qui cache l'art et qui montre que tout ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, I, XXVI. Trad. Alain Pons. Paris Garnier-Flammarion, 1991, p. 54). La proximité avec le naturel, qui tient aussi au juste milieu, est soulignée par Alain Pons, p. XXIII.

ment néfaste, notamment Paul Bourget, juste avant de s'en prendre, avec Barrès, aux risques du « déracinement »<sup>1</sup>.

Depuis longtemps, ma vie errante, ou plutôt la complaisance avec laquelle je m'y prêtais, m'avait si bien détaché de moi-même que je ne savais plus qui j'étais. En gagnant l'univers, j'avais perdu mon âme.

Et, en perdant mon âme, sans doute m'en étais-je formé une autre, plus vibrante et moins pauvre, mais peut-être aussi plus superficielle et moins vraie. J'aurais eu plus de courage, par conséquent plus de profit, à rester moi-même et à rester chez moi. J'en arrivais à me demander si l'Italie existait réellement, en dehors du mythe que je m'en étais forgé avec tant d'amour. Je constatais que l'amour ne suffit pas. (p. 186)

Pourtant, il s'agit ici de convertir l'amour du mythe en amour vrai. Jimmy est donc conscient de la facticité d'un amour sans répondant réel, mais construit à la mesure de son désir : un tel amour « ne suffit pas ». Si les adversaires du dilettantisme y voient la dispersion des valeurs et de la conscience, en réalité, le dilettantisme pratiqué ici par Jimmy est fondé sur la conscience de soi et l'enracinement dans l'amour accueillant. Cet amour vrai ramène l'être à lui-même et à ses insuffisances. L'idéal de soi, proposé dans *Tempo di Roma*, consiste donc en un dilettantisme sauvé : il s'agit de poser un regard amoureux sur une ville où les beautés respirent le don, l'affection, l'Éternité. Ainsi l'« errance » devient-elle « voyage ».

Le savoir permet, dans le « recueillement », de se retrouver soi-même et de ne plus subir ce que l'on voit. Capacité qui est à l'œuvre au cours des pérégrinations de Jimmy dès qu'il s'agit de sortir de lui-même : lorsqu'il présente avec cœur des monuments à ses « petits anges » et chasse les touristes importuns pour que ses protégés puissent contempler en silence. Dès lors, toute la richesse du regard amoureux prêté aux Italiens sur leur spectacle retrouve son intérêt, tout stendhalien :

Le conseil d'aller en Italie ne doit pas se donner à tout le monde. En ce pays, il n'y a pas de jouissance de vanité, chacun doit vivre sur son propre fonds, on ne peut plus s'appuyer sur les autres. Plus la position dans le monde est brillante à Paris, plus vite on doit s'ennuyer en Italie<sup>2</sup>.

Cette jouissance participe de la construction de soi, et ouvre Jimmy à une sage pratique de l'égotisme, en même temps qu'à l'écriture. La contemplation indique alors un autre chemin de jouissance : lorsque Jimmy étudie en vue de son examen, il se rend compte du fruit de l'étude, qui est l'amour.

<sup>1</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, pp. 73-75, voir aussi *Cosmopolis* (Paris, Lemerre, 1894, 1<sup>er</sup> chap.).

<sup>2</sup> Stendhal, *Promenades dans Rome* [Paris, Delaunay, 1829]. Gallimard, « Folio », éd. Victor Del Litto, préface de Michel Crouzet, 1997, p. 397.

C'est « le recueillement, que j'ignorais moi-même être la seule vraie étude » (p. 361). Le juste savoir n'étourdit pas, non plus qu'il n'assomme. Voici l'enseignement qu'il tire du livre du P. de Jerphanion : « la preuve que c'était un ouvrage sérieux, c'est que, j'oserai le dire, il m'amusait » (p. 360). Nous voici à l'opposé des dilettantes ratés : leur science, nous l'avons vu, était taxée de vanité ; à la fin du livre, elle est accusée de « tue[r] instantanément tout ce qu'elle touche » (p. 359). Le procès classique de la science positiviste sert de repoussoir au « voyage » qui enrichit la vie. D'où le parti pris de critique impressionniste : le roman entend nous faire aimer et connaître à la fois.

La juste façon de raconter, sans peser ni poser, est effectivement révélée au héros. Il n'y a pas de passage didactique, mais une critique subjective, le goût des chroniques italiennes, la quête du naturel dont le caractère subjectif fait tout l'intérêt. C'est au détour d'une conversation que le lecteur est convié à réfléchir sur l'histoire de Rome, parfois traversée d'un « hasard [...] badin » (p. 57). « De là peut-être cette pudeur de la passion que les âmes communes oublient d'imiter quand elles jouent la passion<sup>1</sup>. » Le style et le naturel de la conversation (pp. 336-338), qui percent dans tant de pages du récit, sont l'expression de cette personnalité retrouvée du narrateur et de son initiation à la *sprezzatura*. Elle se lit dans l'impression à la fois légère, drôle, naturelle, et mélancolique, que laisse le récit de *Tempo di Roma*. La mémoire sensorielle et affective fait l'unité du moi. On lit donc un roman d'initiation, au sens où l'on devient soi-même par le voyage et l'amour, en trouvant sa forme d'être. De ce point de vue, l'avertissement de Lala constitue un programme pour le voyageur. Les artistes sont toujours sur le départ, dit-elle,

[...] toujours à courir le monde, de république en tyrannie, d'enthousiasme en reniement, de triomphe en exil, sans persévérer jusqu'au bout de rien si ce n'est d'eux-mêmes. Les étrangers nous croient volages, mais au contraire, si nous changeons souvent d'avis, si nous essayons tant de projets l'un après l'autre, c'est parce que notre âme ne change pas. (p. 32)

Voilà un bel éloge du dilettantisme, où l'on peut reconnaître, avec Michel-Ange, Léonard de Vinci, exemple fréquent dans les définitions du dilettantisme<sup>2</sup>. Dans ce sens, l'ouverture, la jouissance, rayonnent à partir de la permanence d'un moi, capable de se donner et de se reprendre. Cette liberté

<sup>1</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 20.

<sup>2</sup> C'est une des figures préférées du jeune André Suarès tenté par le dilettantisme dans les années 1890, aux côtés de Renan (voir Yves-Alain Favre, *La Recherche de la grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*. Paris, Klincksieck, 1978, p. 17).

et cette maturité vont de pair avec un art de vivre que le narrateur trouve à Rome. C'est l'appréciation de la distance entre soi et ce que l'on aime :

[...] [L]es bâtisseurs de Rome [...] ont ménagé, pour l'apaisement du cœur, ces vides, ces intervalles [...], ces plans neutres mais indispensables qui me donnaient à la fois la sensation la plus exacte et le plus exquis sentiment des distances. [...] [J]e percevais avec un égal plaisir cette distance immatérielle qui dans Rome unit autant qu'elle isole, ainsi que les choses, les êtres. Les relations humaines m'y étaient douces, parce que la familiarité même en était tempérée par une sorte de retrait et de respect qui préservait la solitude et l'indépendance de chacun. (pp. 157-158)

La même distance accorde les acteurs du trio, « interstice infranchissable » assurant entre eux « l'aisance et la liberté des échanges » (p. 158). « [F]ière pudeur » (*ibid.*) de la discrétion, qui permet d'aimer librement. Dans cette « distance » s'épanouit finalement la mélancolie. On est frappé, à la lecture d'une histoire si poignante, de l'absence d'effet pathétique<sup>1</sup>. C'est sans doute la mélancolie qui domine, et cela non seulement au dénouement. Le détachement des objets aimés n'a d'autre cause que le sentiment de leur fragilité, de leur perte possible (« *Addio Roma* »), un jour venu au cœur sous les voûtes de Saint-Pierre, où l'architecture du « divertissement [...] enseign[e] à ne se point divertir » (p. 327). Derrière le détachement du dilettante sauvé, se cache donc la « *lontananza* » de la mélancolie (p. 286) que le passé et la mort impriment sur le présent. Les objets et les êtres en tirent leur aura, leur caractère tant insaisissable qu'adorable. Voilà désormais que l'amour est accompagné de sa « vieille tristesse dormante et délicieuse » (p. 364). C'est aussi l'aura du faux tableau de De Chirico, mirage de la Ville Éternelle, désormais elle aussi touchée par un « *tempo* » sournois et destructeur. Car il ne saurait y avoir de temps perdu, pour le dilettante : *Festina lente*, non par ambition, mais avec un amour inquiet de n'être pas éternel.

De même que l'architecture romaine, l'art romanesque de Curvers ménage la distance mélancolique et tendre entre le texte et son lecteur. La *sprezzatura* s'y glisse, puisque l'artifice consisterait à communiquer de « l'insignifiant » (p. 333). Ici encore, Curvers s'accorde avec Stendhal pour dire que le « sentiment de la beauté » reste incommunicable, « intransmissible » (p. 385)<sup>2</sup>, sinon peut-être par la légèreté grave du style.

<sup>1</sup> Le *pathos*, après le XIX<sup>e</sup> siècle, suscite l'ironie, chez « les gens un peu délicats », selon Stendhal (*Promenades dans Rome, op. cit.*, p. 19).

<sup>2</sup> Voir les *Promenades dans Rome, ibid.*



Bernard BERTHOD

Musée d'Art religieux de Fourvière

---

## DE LA LITURGIE ROMAINE ET DES CÉRÉMONIES PAPALES DE L'ANNÉE SAINTE 1950 : LEUR REFLET DANS « TEMPO DI ROMA »

Le roman d'Alexis Curvers<sup>1</sup> est imprégné de l'atmosphère religieuse qui a baigné Rome jusque dans les années suivant le concile Vatican II. Le lecteur trouve presque à chaque page, une connotation en rapport avec la Rome papale. Je me propose d'évoquer la cour pontificale, la liturgie papale et les cérémonies qui ont marqué l'Année sainte 1950, d'en donner le sens et des clefs de compréhension. En effet, cette Année sainte est la dernière célébrée selon l'ancien cérémonial, avant les réformes consécutives au concile. Aujourd'hui, ces cérémonies ancrées dans l'histoire cérémonielle de la Renaissance romaine tout comme les membres de la Cour pontificale et leur costume suranné, peuvent paraître étonnantes, extraordinaires voire burlesques.

### DÉVOTIONS ET CATHOLICISME ROMAIN

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la vie religieuse et la dévotion qui l'accompagne n'ont pas évolué à Rome comme dans le reste de l'Europe catholique. Le catholicisme romain reste très marqué par les pratiques tridentines réactivées à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par saint Alphonse de Liguori et les Rédemptoristes. Ces religieux ont beaucoup insisté sur la pratique de rites dévotionnels entourant la célébration eucharistique et donnant une place toute particulière aux saints, surtout à la Vierge Marie<sup>2</sup>.

La liturgie et les rites dévotionnels se passent en grande partie dans la rue. Le curé de la paroisse est un personnage central de cette vie religieuse. Il célèbre la messe quotidienne, les vêpres, le salut du Saint-Sacrement, il va

<sup>1</sup> Nous renvoyons à l'édition Labor, « Espace nord » (Bruxelles, 1991).

<sup>2</sup> Bernard Berthod et Élisabeth Hardouin-Fugier, *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006.

bénir les maisons, porter le viatique aux mourants, il confesse et fait le catéchisme mais la vie paroissiale est rythmée par l'activité de groupes : confréries professionnelles, confrérie du rosaire qui récite le chapelet quotidiennement, confrérie du Précieux Sang qui organise la Semaine Sainte, de la Bonne Mort qui accompagne les défunts. Ces groupes se distinguent par un rituel qui leur est propre et un costume. Certaines confréries, très anciennes, sont réputées et c'est un honneur que d'y être agréé, comme celle de Sainte-Anne des Palefreniers qui réunis les officiers laïcs de la cour papale et dont les réunions à l'église Santa Catterina della Rota, près du palais Farnèse, sont très courues. Les confréries de métiers fêtent le saint patron à date fixe, avec messe, processions escortées de bannières, repas festif. Le salut du Saint-Sacrement est un rite d'adoration de la sainte hostie qui se développe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; la cérémonie a lieu le soir après la journée de travail : « Si tardive que fût l'heure, les fidèles y étaient nombreux [dans les églises] ; et c'étaient surtout des enfants qui [...] chantaient, après les litanies de la Vierge, le *Tantum ergo* » (p. 124). La part la plus visible de ces dévotions sont les processions. À Rome, celles liées à la vie liturgique paroissiale s'imbriquent avec les processions organisées par les pèlerins qui les mènent sur le chemin des sept églises (*le sette chiese*), aux basiliques majeures, au Colisée, etc. comme le note le romancier « il y avait beaucoup de processions à Rome » (p. 78).

La physionomie particulière de la ville frappe le visiteur, surtout s'il vient du nord de la Loire et plus encore s'il est originaire d'Europe septentrionale. La ville est très cléricalisée, le clergé porte la soutane noire, les séminaristes se distinguent par des soutanes et des ceintures de couleur, dont les plus voyants sont les élèves du collège teutonique, tout de rouge vêtus ; les religieux sont habillés avec le costume de leur ordre, noir, blanc, gris, marron, puce tandis que les congrégations féminines rivalisent d'originalité dans la conception de leurs cornettes et guimpes, coiffées d'organdi et de soie vaporeuse. « Je remarquais aussi des curés, un nombre incroyable de curés tout noirs qui sortaient de terre comme des insectes, virevoltaient dans tous les sens [...]. Ils se sentaient entre eux et chez eux dans cette ville [...] » (p. 77). Alexis Curvers note aussi « un va-et-vient de moines déchaussés » (*ibid.*). Cette physionomie particulière à la ville est encore plus marquée au cours de l'Année sainte.

## L'ANNÉE SAINTE

La pratique du jubilé est d'origine juive ; tous les 50 ans, les juifs bénéficiaient d'une année de grâce et de rémission selon la prescription de Dieu à Moïse. Cette pratique est reprise en 1300 par Boniface VIII qui insti-

tue une année jubilaire avec indulgence plénière pour les fidèles venant à Rome en pèlerinage. Le jubilé, appelé également Année sainte, devait se reproduire chaque siècle, mais Clément VI porte la fréquence à 50 ans en 1350, puis Urbain VI à 33 ans en 1381, enfin Paul II à 25 ans en 1464. Pour gagner l'indulgence, le pèlerin doit faire station dans les quatre basiliques majeures le même jour.

La Porte sainte qui symbolise le passage et la rémission, est ouverte dans chacune des basiliques majeures de Rome, au début de l'Année sainte (vigile de Noël). Ce geste est un rite de purification : le passage de la porte signifie l'abandon du vieil homme et la naissance d'un homme nouveau. Au XIV<sup>e</sup> siècle, la porte est appelée Porte dorée, allusion à la Jérusalem céleste. Le rite d'ouverture est accompli pour la première fois en 1423, par Martin V, à Saint-Jean de Latran. En 1499, Alexandre VI voulut ouvrir lui-même la porte de Saint-Pierre à l'aide d'un marteau. Son cérémoniaire, Burckard établit un rituel pour l'ouverture et la fermeture de la porte à la fin de l'Année sainte 1500 ; ce rituel, maintenu jusqu'en 1950, est modifié successivement en 1975, 1983 et 2000. La Porte sainte des quatre archibasiliques est fermée de l'extérieur par un double mur sur lequel est plaquée, à l'intérieur de l'édifice, une porte de bois ; depuis 1950, une porte en bronze offerte par les diocèses suisses clôt la porte de Saint-Pierre<sup>1</sup>.



Ouverture de la Porte sainte (1949).

L'Année sainte 1950 est particulière. C'est la dernière célébrée selon l'ancien cérémonial mais personne ne le sait. Elle est présidée par Pie XII au sortir de la guerre, c'est un souffle d'espérance pour ce monde qui sort à peine du chaos. Pie XII est alors, pour le monde catholique une figure cha-

<sup>1</sup> Pour tout ce qui concerne les cérémonies papales, voir Bernard Berthod et Pierre Blanchard, *Trésors inconnus du Vatican, cérémonial et liturgie*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001.

rismatique, symbole de paix ; pour les Romains, c'est leur pape, né à moins d'un kilomètre du palais apostolique, dans un antique *palazzo* jouxtant l'Oratoire de saint Philippe Neri et dont la famille de vieille noblesse a toujours servi la papauté. C'est aussi le *defensor civitatis* qui n'a pas craint de tacher sa blanche soutane en se portant au milieu de son peuple lors des bombardements américains du 19 juillet 1943 qui ravagèrent le quartier populaire entourant la basilique Saint-Laurent hors les murs.

Le grand moment de l'Année sainte est l'ouverture de la Porte sainte. Le rituel d'ouverture établi à la Renaissance est hautement symbolique. Le pape lui-même ouvre la Porte sainte de Saint-Pierre et envoie des légats pour les trois autres basiliques. L'ouverture est précédée par une autre cérémonie plus discrète : la *recognitio*, au cours de laquelle le mur de briques est sapé. L'ouverture a lieu au cours de la vigile de Noël, elle se fait à l'aide d'un marteau avec lequel le pape frappe la porte, une machinerie dont la conception est attribuée à Bernin, fait s'effondrer le mur dans une atmosphère théâtrale. Après l'effondrement, le pape s'agenouille sur le seuil puis franchit à pied la porte en s'appuyant sur la croix papale et tenant un cierge à la main. Il est vêtu de la *falda*, longue jupe de soie crème et du *mantum* de soie blanche lamée d'or ; il est coiffé de la mitre précieuse. Deux auditeurs de la Rote soutiennent les pans de la *falda*, tandis que le prince assistant au trône tient la traîne du *mantum*<sup>1</sup>.



Le pape avec la *falda* (Cl. Office des Cérémonies liturgiques du Souverain Pontife).

<sup>1</sup> Lors de l'ouverture de la Porte sainte à Noël 1999, le mur est préalablement démoli, la machinerie est abandonnée ainsi que le marteau, le pape pousse les battants de la Porte et la franchit en silence en tenant un évangélaire ; il répète ce geste dans les trois autres basiliques.

Le cortège papal comprend le sacré collège (une quarantaine de cardinaux en 1950) tous les membres de la cour, ecclésiastiques et laïcs, les évêques assistants au Trône, ceux qui résident à Rome et ceux de passage, nombreux à cette occasion, les corps d'armées, suisses, garde noble, garde palatine et gendarmerie pontificale. Au total plus de trois cents personnes, ce qui est extrêmement impressionnant ! La vision que donne Alexis Curvers du cortège formé par les membres de la cour est très réaliste : « Un moment de gêne, de défaillance ou d'hésitation chez un des personnages qui en composaient la figuration, et tout s'écroulait dans le ridicule. Mais ces personnages marchaient d'un pas sûr, affermis qu'ils étaient par le rigide caparaçon des dignités qui absorbaient presque entièrement leur individualité et la garantissaient de toute faiblesse comme de toute extravagance » (p. 344).

En tête du cortège, marche le porte-croix apostolique, c'est le plus jeune des auditeurs de la Rote qui fait fonction de sous-diacre apostolique ; l'auteur le confond avec un cardinal diacre. L'erreur est pardonnable, en effet, le sous-diacre porte une tunique dont la forme est très proche de la dalmatique que portent les cardinaux diacres.

Dans le corps du roman, le lecteur croise d'autres manifestations. Outre la visite aux quatre basiliques majeures, les pèlerins individuels sont encouragés à visiter d'autres églises, les catacombes, les chambres des saints. Les groupes font des visites par affinité, soit nationale soit socio-professionnelle soit rassemblés par les différentes congrégations religieuses. Tous se rendent à l'audience papale générale dans la basilique Saint-Pierre ou à une audience plus restreinte organisée au palais apostolique : dans la cour Saint-Damasse, la cour du Belvédère, la salle ducale, selon la taille du groupe et la saison. « [D]es groupes de pèlerins qui s'engouffraient [porte Sainte-Anne], bannières déployées, dans la cité inviolable, sans autre formalité qu'une brève déclaration du capucin qui les conduisait » (p. 76). Le lecteur retrouve bannières et capucin, personnage indissociable du pèlerinage des gens du *mezzo giorno*.

Le pèlerinage aux églises est quotidien. Saint-Pierre est certainement la basilique la plus visitée « devant laquelle se formait une petite procession » ; « [U]ne volée de fillettes coiffées de voiles blancs déboucha sur la place et courut prendre rang dans le cortège [...]. Une religieuse fixa sur deux hampes un calicot que les enfants déployèrent au-dessus des têtes. Nous y pûmes lire : *Per gli emigranti italiani, / Madre di tutti i populi, / O.P.N. [Ora pro nobis]* » (pp. 77-78) ; ce sont des enfants de Marie qui escortent « une petite Vierge parée, enrubannée et couverte de pierreries » (p. 78). Un des autres lieux très fréquentés est le Colisée, non pas par souci archéologique mais comme lieu présumé de nombreux martyres. La vaste

ruine a été consacrée comme église par Pie IX, une grande croix et une inscription placées à l'entrée le rappelle : « Seule la vieille dame s'agenouilla un instant au pied de la croix » tandis qu'« un cortège de pèlerins [...] arrivait bannière en tête » (p. 71).

Dominant tout cela, la figure du pape. Figure hiératique rendue encore plus inaccessible par le costume liturgique et le cérémonial qui accompagne ses déplacements. « [L]a rigidité des ornements immaculés où il était engoncé comme dans une étincelante armure » (p. 348). En effet, après avoir franchi la Porte sainte à pied, le pape monte sur la chaise à porteurs, la *sedia gestatoria* et quitte la mitre pour la tiare. Ceux qui la portent, les *sediaris*, sont vêtus de velours de soie d'un rouge profond et gaufré ; autour du trône ambulant s'agitent les *flabelli*, grands éventails en plumes d'autruche, héritiers du cérémonial byzantin qui font toujours grande impression ; ils sont tenus par deux camériers secrets ecclésiastiques.

Le pontife reste cependant humain, et même débonnaire : « le pape, seul dans tout le cortège, souriait d'un sourire naturel » (p. 347). Les Romains l'appellent par son nom de famille « Pacelli » (p. 213). Le romancier ne résiste pas à décrire l'image romaine que de nombreux pèlerins se remémorèrent longtemps après leur séjour, celle du pape donnant sa calotte à « ces dévotes dont il avait accoutumé d'accepter qu'elles lui tendissent au vol une calotte brodée par elles à son intention ; en échange, [...] il leur abandonnait bénévolement son propre couvre-chef, dont il changeait ainsi à plusieurs reprises au cours des offices et que ces femmes conservaient ensuite comme des reliques » (p. 349). Cette coutume remonte à Pie VII. Les calottes, de moire de soie blanche ne sont pas brodées, mais proviennent du magasin du tailleur papal, Gammarelli, qui tient boutique piazza della Minerva, en face de l'hôtel Minerva, bien connu des pèlerins.



Calotte de Léon XIII reçue par un pèlerin, soie moirée, vers 1880. Coll. part.

## LA COUR PAPALE

On désigne par ce terme l'ensemble des ecclésiastiques et des laïcs composant l'entourage du pape, pour son service réel ou honorifique, tant pour son palais, il s'agit alors de la Famille pontificale, que pour les cérémonies qu'il célèbre ou préside, il s'agit alors de la Chapelle papale. Les premiers éléments de la cour se constituent sous Grégoire le Grand, à la fin du VI<sup>e</sup> siècle. Son importance a beaucoup évolué depuis les temps médiévaux telle qu'elle est connue par les *Ordines romani*. Lors du séjour de la papauté en Avignon, les principales charges sont fixées. Aujourd'hui, bien que réduite par le motu proprio *Pontificalis Domus* du 28 mars 1968, elle continue d'exister et de servir le Pontife romain sous le nom de Maison pontificale. La liste des dignitaires qui la compose est notifiée chaque année dans l'*Annuario pontificio*.

Le roman est émaillé de description de membres de la cour. Dans le cortège papal, ce sont d'abord les cardinaux en *cappa magna* avec l'évocation du magnifique costume : « Un cardinal [...] hissa au vent, comme un drapeau, l'un des pans de sa *cappa magna* et, de son bras étendu, en fit ondoyer un instant la pourpre au nez de Lala [...] » (p. 350).

Les grands dignitaires sont représentés par le prince Ruspoli. « On remarqua pourtant, dans le défilé, la reine Élisabeth de Belgique qu'escortait, armé de l'épée, en fraise à tuyaux, le prince Ruspoli, maître du saint Hospice » (p. 346). Il s'agit de don Francesco Ruspoli, grand maître du Saint-Hospice qui escorte la reine Élisabeth (Élisabeth von Wittelsbach, duchesse en Bavière, mère de la reine Marie-José d'Italie et grand-mère de l'actuel roi des Belges). La charge remonte à l'époque avignonnaise ; ce haut personnage accueille les princes souverains et les rois aux marches du palais. Au XX<sup>e</sup> siècle, le prince accueille les têtes couronnées dans la cour Saint-Damasse pour les conduire à la noble antichambre secrète. Comme les autres grands dignitaires et les camériers laïcs, il porte le costume noir à l'espagnole avec la fraise, réintroduite par Pie IX, en 1849, pour rendre le cortège plus authentique<sup>1</sup>. Après la mort du prince en 1952, la charge demeure vacante jusqu'à sa suppression en 1968.

<sup>1</sup> Bernard Berthod, « Le Renouveau de la cour papale laïque aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », dans *On Man, Masculine Dress Code from the Ancient Greeks to Cowboys*. Berlin, Deutsches Historischesmuseum, 2005, pp. 25-30.



Le prince Alessandro Ruspoli donnant le bras à la reine Elena d'Italie, Cité du Vatican, 1929.

Les évêques assistants au trône sont également bien décrits : « C'était si beau tous ces évêques ! Grands ou petits, gras ou secs, pâles ou rubiconds, ils se ressemblaient tous » (p. 345). Ces évêques distingués parmi le collège épiscopal ont le privilège d'assister le pape lors des fonctions papales, l'un tient le livre, un autre la bougie recourbée (car le pape n'utilise pas d'un bougeoir comme les autres évêques). Ceux qui ne font rien suivent le cortège et entourent l'autel vêtu d'un pluvial de soie lamée blanche, c'est pourquoi, ils se ressemblent tous !

Au détour d'une page apparaît le protonotaire. Haut prélat, appartenant au premier degré de la prélature romaine, non revêtu du caractère épiscopal « aussi influent que ces gens-là peuvent encore l'être » (p. 205). Alexis Curvers parle des protonotaires *de numero* qui ont un rôle effectif de notaire à la Curie. Leur charge remonte aux origines paléo-chrétiennes, où les sept notaires régionnaires recueillaient les actes des martyrs. Le collège est réorganisé par Martin V après son arrivée à Rome en 1418.

Enfin une large place est faite au *sampietrini* petit personnel indispensable et partout présent, à l'époque recrutés de père en fils dans le *popolino romano*, sur la recommandation d'un membre de la Curie. On rencontre encore aujourd'hui des familles de ces fidèles employés, *sampietrini*, *sediari*, balayeurs secrets, etc.



Famille de *sampietrini*, *sediari*, *scopatore segreto* (1962). Coll. part.

Employés de la Fabrique de Saint-Pierre, comme leur nom l'indique, ce sont des hommes à tout faire, très courtisés, car ils permettent, entre autres, d'avoir des billets pour les fonctions papales : « [...] Potron-Duplessis jouait un peu le rôle de mentor, mais sans s'abaisser à corrompre des *sampietrini* pour s'assurer de bonnes places » (p. 323). Ces hommes, malgré la modestie de leur fonction mais grâce à leur pratique séculaire du Palais apostolique qu'ils considèrent comme leur maison, étaient souvent de bons introducteurs auprès des membres influents de la Curie. C'est ainsi que Ambrucci « vendit même au pape [des bougies], grâce aux bons offices de l'un des *sampietrini* avec lequel je m'étais lié » (p. 136). Alexis Curvers fait un raccourci, car les dites bougies ont été vendues non au pape mais à la Fabrique de Saint-Pierre. Ce sont également des acrobates, voltigeant pour allumer les cierges avant la complète électrification de la basilique ; « de mains prestes, [...] de jarrets intrépides, de reins souples, de point d'honneur professionnel, de virtuosité séculaire et d'amour d'un métier transmis de père en fils [...] » (p. 341).

#### LA FIGURE DE MGR GUADALCANTE

Le personnage de Mgr Guadalcante campe la figure typique du prélat romain se mouvant avec la même aisance dans le salon de la comtesse Nerelli que dans la prison *Regina Coeli*. C'est un évêque *in partibus infidelium*, c'est-à-dire un évêque sans diocèse ou plus exactement un évêque dont le diocèse n'est plus qu'un souvenir historique, souvent situé autour du bassin

méditerranéen, en terre *infidèle*. Les évêques qui portent cette appellation sont les évêques auxiliaires, coadjuteurs, à la retraite, fonctionnaires de Curie, membres du service diplomatique du Saint-Siège. La lettre apostolique de Léon XIII du 10 juin 1882 abolit l'appellation *in partibus infidelium* pour le titre de titulaire. Il est un peu décevant qu'Alexis Curvers ait inventé le nom de cet évêché titulaire, Omphalopolis, alors qu'il aurait été facile d'en trouver un pittoresque dans la longue liste que propose l'*Annuario pontificio*.

On donne à l'évêque du *Votre Grandeur* (p. 209) titre disparu sous Pie XI (*De titulo excellentiae*, décret du 31 décembre 1930) au profit du *Votre Excellence révérendissime*. L'explication vient : « [Le commandant] disait *Votre Grandeur* à l'ancienne mode, jugeant sans doute aussi impertinente que les autres l'innovation qui, en donnant de l'Excellence aux évêques, les ravale aux rangs des dignitaires laïques » (p. 431). L'homme est très attachant, plein de bonté, il « souriait [...], d'un air bénisseur, en fermant les yeux » (p. 207). Il sublime sa carrière, somme toute assez médiocre, par un humour délicat et typique de l'ancienne société ecclésiastique romaine : « Chastes, les tourterelles ? demanda l'évêque. Dans l'Antiquité, c'étaient les oiseaux de Vénus » (p. 212). Il est cependant soutenu par le petit espoir que nourrissent tous les membres de la Curie, d'accéder à la pourpre ; « il jouerait peut-être à quitte ou double son futur chapeau de cardinal » (p. 214).

## CONCLUSION

La question se pose en conclusion de savoir si Alexis Curvers a été un bon observateur. On peut répondre par l'affirmative, à quelques détails près. De plus, il a très bien perçu ce qui faisait la grandeur de la liturgie romaine.

Les descriptions des cérémonies de l'Année sainte, hautes en couleur, sont souvent, en fait, un amalgame de plusieurs cérémonies dont l'auteur prend ce qu'elles ont de plus pittoresque. En particulier, l'entrée de Pie XII dans la basilique après l'ouverture de la Porte sainte ; l'auteur, placé dans la basilique décrit les cérémonies qui ont lieu dans *l'aula* et que Jimmy ne peut voir. Cependant, le roman respire le réalisme, réalisme de l'atmosphère particulière, de l'ambiance très bien rendue. C'est une belle présentation de la réalité catholique, en particulier dans la perception symbolique du rite de l'ouverture de la Porte sainte : « C'était un symbole immense que ce simulacre par lequel le pape perceur de murailles, avec son marteau d'argent, renouvelait le geste biblique de Josué renversant les obstacles, et le rite romain de l'antique *pontifex* jetant des ponts sur les abîmes ; c'était un signal sacré, faute duquel la vie du monde jusque dans les faubourgs et les usines aurait

été plus obscure, ébranlée, privée d'un espoir, appauvrie d'une rêverie exemplaire et fondamentale » (p. 329).

À la lecture du roman, on sent qu'Alexis Curvers est très attaché à l'expression tridentine de la foi catholique et à la grandeur de la papauté ; aussi n'est-il pas étonnant qu'il n'ait pas apprécié les changements qui ont bouleversé la liturgie et fait disparaître le cérémonial papal après 1969.



## EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE : BACCALAURÉAT EN TOURISME, COURS D'HISTOIRE DE L'ART

C'est à partir de la réflexion d'un étudiant que l'idée de l'organisation d'un voyage à Rome a vu le jour. À l'issue de la première année (et en fonction du contenu du cours de 2<sup>e</sup> Bac Tourisme, de la Renaissance au Baroque, nous procédons à un débat contradictoire et à un vote afin de déterminer le lieu de notre prochain périple. Il s'agit de mettre sur pied un projet fonctionnant un peu comme un phare pour nos futurs étudiants afin qu'ils s'engagent et s'impliquent dans leurs apprentissages. Ce voyage à Rome, à l'égal de celui de Jimmy, fut une véritable découverte initiatique : nos étudiants se sont improvisés guides touristiques dans une ville qu'ils ne connaissaient pas et ont présenté une partie de leur examen d'histoire de l'art à Rome ! L'un d'entre eux, Aurélien Declercq, nous accompagne au colloque.

La lecture de *Tempo di Roma* fut l'occasion de permettre l'appropriation de concepts théoriques en vue d'une compréhension des situations de terrain. Plus qu'à de simples applications, nos étudiants sont confrontés à une problématique ouverte qui donnera plus tard un sens à leur pratique professionnelle : ils mettront en route tout un ensemble de compétences (savoir agir intelligemment) transversales comme la capacité à réaliser une synthèse, un abstract, un résumé d'une communication, et tout cela en relation avec une situation réelle. Nous avons décidé de nous engager sur les traces de Jimmy et de cheminer aux côtés des Zurichoïses pour découvrir la Ville Éternelle : le Vatican indissociable de Rome, le Colisée, la basilique Saint-Pierre, le château Saint-Ange n'eurent bientôt plus de secret pour nous (ou alors si peu !).

L'intérêt de cette démarche est d'une part de permettre un meilleur ancrage des connaissances, et d'autre part d'évaluer le chemin parcouru. L'élément moteur de ce type d'investissement est sans conteste la motivation, c'est-à-dire la possibilité d'être en situation professionnalisante.

Parlons maintenant des obstacles à franchir.

– *L’aspect financier*. Un problème d’envergure car le milieu socio-économique de certains de nos étudiants n’est pas toujours favorable. Cet obstacle fut surmonté par l’organisation de soirées et par la mise en place d’une épargne dès la 1<sup>re</sup> année.

– *L’aspect organisationnel* nécessite la mise en place d’une dynamique de groupe et le dépassement des individualités dans l’intérêt de ce groupe.

– *L’obstacle méthodologique*, c’est-à-dire faire fi de certaines représentations, appui indispensable pour permettre l’apprentissage. En effet, comme le souligne Marie-Émilie Ricker, « une partie importante des représentations se fonde sur le concept d’art qui pose, à la base, des questions essentielles non résolues. En effet, toutes les autres disciplines de l’enseignement peuvent revendiquer de s’appuyer sur une définition officielle et consensuelle de leur champ disciplinaire. À l’inverse, le concept concret d’œuvre d’art repose sur un référent discutable<sup>1</sup>. »

– *L’aspect culturel* : la faiblesse du langage plastique de certains étudiants et leur manque de bagage « culturel » constituent peut-être l’obstacle le plus difficile à aplanir.

– Enfin, l’élaboration de ce voyage dans un laps de temps réduit représente un ultime obstacle.

Nous avons conçu ce projet en 4 phases :

1. l’aspect « scientifique » avec l’observation et l’analyse des données ;
2. l’aspect relationnel avec les échanges, les moyens mis en œuvre et la stratégie ;
3. la pratique proprement dite sur le terrain ;
4. l’évaluation qui permet éventuellement de remédier aux faiblesses des trois points précédents. On veillera particulièrement à ce qu’il y ait des feedback aux différents stades du projet.

Ce qui est primordial pour moi c’est la contextualisation et la mise en place d’un esprit critique qui débouchent sur un savoir d’ordre général transférable à d’autres matières. Dans le cadre du cours, il s’agissait d’amener les étudiants à réaliser une visite, dans un site inconnu, en prenant en charge les condisciples dès la sortie de l’hôtel, tout comme le fait Jimmy lorsqu’il vient prendre en charge les Zurichois à leur hôtel de la via di Ripetta. Il s’agit d’un projet multidisciplinaire, c’est-à-dire, pour reprendre les termes de Patrick Souveryns, de permettre une « juxtaposition sur un même “objet” d’analyses

<sup>1</sup> Evelyn Cramer, Marie-Émilie Ricker et Patrick Souveryns, éd., *S’engager dans l’éducation culturelle. De la formation à la professionnalisation des enseignants-guides d’histoire de l’art et des enseignants de la musique*. Liège, Éditions du 17 mars – A.C.R.P. Liège, 2005, p. 10.

conduites selon plusieurs points de vue, chacune conservant sa spécificité »<sup>1</sup>.

Quels étaient les objectifs à atteindre ?

1. Conjuguer à la fois des données bibliographiques en vue d'un objectif déterminé et des références « romanesques », à savoir le roman d'Alexis Curvers ;
2. sélectionner les informations pertinentes de manière critique ;
3. rédiger correctement un support écrit intégrant une partie bibliographique ;
4. mener à terme un projet concret lié à la pratique de guidage (circuit curversien) ;
5. faire des liens entre le projet, les matières pré-requises et les cours de la section Bac Tourisme ;
6. faire des liens entre théorie et pratique ;
7. apprendre à travailler en groupe ;
8. réaliser un exposé selon les critères préalablement définis ;
9. aider l'étudiant à dépasser ses préjugés socio-culturels et partir de la « culture » de celui-ci pour aboutir à une culture pluraliste et à une socialisation par le dialogue sur la valeur des productions culturelles comme le dit Patrick Souveryns.

Le cheminement pour atteindre ces objectifs m'a conduite à une remise en question personnelle en ce qui concerne l'organisation générale et les difficultés rencontrées dans le parcours de chaque objectif. Cette évaluation de mi-parcours n'a pas complètement répondu à son rôle qui était de fournir des informations aux étudiants sur l'avancée de leur travail. À l'avenir, cette évaluation sera constituée de deux parties : une présentation orale sur l'avancement du projet et un rapport écrit comprenant l'exploitation des ressources bibliographiques ainsi qu'une première ébauche de la visite à réaliser (maximum cinq pages). Une appréciation sera ensuite fournie aux étudiants et sera comptabilisée lors de l'évaluation finale sous la forme suivante : ont-ils tenu compte des remarques formulées à mi-parcours ? Cette évaluation sera à mettre en relation avec le contexte professionnel plutôt que de la laisser dans un cadre « scolaire ». Pour rectifier le tir, il faudra aussi instaurer dès la rentrée un calendrier pour l'organisation de séances de travail spécifiques (en individuel et en groupe) et réaliser également l'évaluation de celles-ci en fonction des critères dont l'implication des étudiants, la répartition équitable du travail, le partage des informations, la présence des

<sup>1</sup> Evelyn Cramer, Maria-Émilie Ricker, Piette Somville et Patrick Souveryns, éd., *Enseigner l'histoire de l'art. Un art et une histoire tournés vers le futur*. Liège, Éditions du 17 mars – A.C.R.P. Liège, 2004, p. 36.

étudiants, le développement de la capacité d'esprit critique et l'utilisation des ressources mises à disposition.

Quant à la multidisciplinarité, il y a véritablement encore du travail à fournir même si mes collègues s'attellent déjà à la tâche. Ce projet ne peut être véritablement viable et considéré comme produit fini (commercialisable) que si nous le mettons nous-mêmes sur les rails du début à la fin. Vu les multiples obstacles rencontrés, j'ai préféré opter pour un « vol sec » (réservation du vol et de l'hôtel, sans l'organisation des visites bien entendu) via une agence de voyages.

Dans l'organisation « technique » de ce voyage, j'ai volontairement délaissé cet aspect des choses pour me concentrer sur l'aspect « culturel » ; or il manquera toujours cette liaison, cette cohérence que je revendiquais plus haut. Mettre sur pied un projet de cette envergure n'était pas sans risque et mettre en branle tous ces étudiants si confortablement installés dans la facilité n'était pas chose aisée, mais le regard émerveillé, l'intérêt des plus rétifs d'entre eux m'a dédommée largement de toutes ces inquiétudes et c'est pourquoi depuis deux ans nous sillonnons l'Italie (Florence, Rome, Naples...). Des ponts ont été lancés, d'autres collègues s'intéressent au projet et j'ai l'espoir de pouvoir mettre sur pied d'ici un an un voyage culturel complètement ficelé par les étudiants.

Pour conclure, imaginez le choc émotionnel ressenti par tous lorsque nous avons reconnu le château Saint-Ange dont « la masse crénelée et cylindrique, imprégnée par les siècles des admirables couleurs du sang séché »<sup>1</sup> s'est imposée à nous. Cette promenade des Zurichois nous a permis d'instaurer un dialogue privilégié avec Rome et cette indispensable rencontre « réelle » avec les nombreux monuments de la Ville Éternelle, en n'oubliant pas l'analyse critique des sources indispensables à l'approche de toute œuvre d'art. Aiguiser l'esprit analytique et le sens esthétique afin de pouvoir communiquer nos émotions, nos sensations, n'est-ce pas un merveilleux présent offert à nos étudiants ? Trop souvent encore l'historien de l'art se place au centre de la situation d'enseignement, mais grâce à ce genre de voyage, les deux parties découvrent, apprennent et échangent des informations. L'apprentissage est non seulement actif mais aussi constructif. Ce qui importe, je me répète, c'est la contextualisation, la mise en place d'un apprentissage de base à la compréhension de l'expressivité artistique permettant d'aborder les œuvres d'art de façon plus autonome, ce qui permet de « sortir » de l'appréciation subjective.

<sup>1</sup> Alexis Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 1991, p. 74.

Dans cette aventure, sans trop de prétention, j'espère avoir été, selon Meirieu, leur « entraîneur », à défaut d'avoir été, comme le fut Sir Craven pour Jimmy, leur « mentor », et avoir pu aider les étudiants dans leur quête pour comprendre et établir des liens entre l'art et le monde.

Une dernière question s'impose : Jimmy est-il un bon guide ? Par bien des aspects, il est semblable à nos étudiants (à la différence près qu'il est historien d'art). Il effectue une visite superficielle (vous vous rappellerez qu'il tend l'oreille aux propos des touristes qui sont occupés à lire une notice éditée par le Touring Club d'Italie) et pour cause, il n'a jamais été à Rome comme il l'avoue à Sir Craven qui répondra d'ailleurs « *non fa niente* » (les étudiants non plus !). Par contre, à la veille de l'examen, il s'éveille, se rend compte de l'importance de l'enjeu et travaille d'arrache-pied (tout comme certains de nos étudiants !). Je dois dire d'ailleurs que certains d'entre eux s'improvisaient guides non pas en feuilletant un Baedeker usé, mais plutôt un guide du Routard à peine écorné ; d'autres ont fait, avec brio, un travail d'une remarquable qualité : preuve en est Aurélien Declercq qui vous fera revivre cette fabuleuse promenade des Zurichois.



Yves CALDOR

Institut supérieur économique de Tournai

---

ESSAI D'ANALYSE D'UN FANTASME :  
LA VILLE OU LE PAYS IMAGINAIRE DANS  
« TEMPO DI ROMA »

Cet article se propose d'analyser une double thématique, une thématique bifide, celle de la perception de la ville – en tant que fantasme, ville imaginaire – vue par un immigré. En effet, si le roman d'Alexis Curvers<sup>1</sup> appartient indubitablement à la « littérature de la ville », il participe également de celle du déracinement et du pays imaginaire, du parcours initiatique en fin de compte. Deux axes complémentaires.

Le pays imaginaire, c'est l'Italie mythique créée loin de la terre natale du narrateur ; c'est aussi, au fur et à mesure de l'exil de Jimmy, la terre natale elle-même (l'Italo-Belgie risquerais-je ?) Le pays, la ville imaginaires sont des constructions familières à nombre de déracinés. Ceux-ci connaissent le poids des pays imaginaires... et en apprécient le rôle d'interface ; interface indispensable pour opérer un nouvel enracinement sans perdre leurs diverses strates : comme tous les déracinés, le narrateur de *Tempo di Roma* est d'ici et de tous ses « là-bas » réels, « reformatés » ou entièrement imaginaires. Andreï Makine, pour citer un autre auteur, en a donné un saisissant exemple, avec son roman *Le Testament français*<sup>2</sup>. Ou encore, Tahar Ben Jelloun, qui avait également, dans *La Réclusion solitaire*, dressé le constat désespéré d'un parcours immigré<sup>3</sup>...

Quant à la littérature de la ville, de la ville en tant qu'œuvre en perpétuel devenir, on sait que nombre d'écrivains l'ont illustrée, qu'il s'agisse par exemple de James Joyce ou de Stendhal ; j'aimerais citer, plus près de nous, Eduardo Mendoza – qui mythifie Barcelone dans *La Ville des prodiges* – ou encore Hoda Barakat célébrant les ruines somptueuses d'un Beyrouth

<sup>1</sup> A. Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 1991, pour les références.

<sup>2</sup> A. Makine, *Le Testament français*. Paris, Mercure de France, 1995.

<sup>3</sup> T. Ben Jelloun, *La Réclusion solitaire*. Paris, Denoël, 1976.

dévasté dans *Le Laboureur des eaux*, sans oublier le roman de Orhan Pamuk, *Le Livre noir*, mettant en scène Istanbul dans une perspective, une stratégie d'enfermement<sup>1</sup>. Dans notre littérature, les exemples abondent également. Je ne me risquerai pas dans une liste lassante ; difficile malgré tout de ne pas citer « notre » Georges Rodenbach, (dont la description de Bruges constitue, Roudaut le note, l'« indice d'une évolution psychologique »<sup>2</sup>) :

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage<sup>3</sup>.

Dans un premier temps, mon analyse concernera donc principalement, dans *Tempo di Roma*, les villes – réelles et imaginaires – qui y jouent un rôle essentiel. Le roman d'Alexis Curvers me séduit par ce jeu entre les diverses images de Rome... Tant le narrateur que nombre d'autres personnages sont déracinés, que ce soit géographiquement ou socialement ; et précisément, le plus étonnant reste pour moi une mise en scène de Rome par les yeux d'un étranger, d'un étranger déraciné et non pas confortablement installé dans un statut de visiteur (de visiteur-tricheur ?) Ville picaresque, ville de tous les possibles, ville-labyrinthe, ville-théâtre, ces expressions me viennent à l'esprit en lisant *Tempo di Roma* – mais aussi : bourgeonnement baroque, ville-coïncidence(s). Ma réflexion, je souhaite donc l'inscrire dans un cadre plus général, celui de la littérature de la ville bien sûr, mais de la ville imaginaire avant tout, et principalement celle issue de l'imaginaire immigré, forcément plus sensible, focalisant davantage d'affect et de complexité. Même imaginaire, la ville exerce cependant une influence indéniable, et joue un rôle complexe dans nos vies. Roudaut note l'omniprésence de la ville en littérature :

La ville a l'avantage d'être un objet complexe : elle n'est pas l'œuvre d'un personnage, mais une création lente et collective ; elle est donc marquée par une histoire dont la durée imaginaire est sans origine<sup>4</sup>.

Non pas simplement décor donc, mais actrice. Actrice et accompagnatrice de notre initiation. En effet, Rome phagocyte Jimmy, au début ravi de cette prise d'otage ; ravi, notons-le, dans les deux sens du terme : il adore se faire exploiter par le patron du garage et par Oreste qui lui pique ses lames

<sup>1</sup> E. Mendoza, *La Ville des prodiges*. Paris, Seuil, 1998 ; H. Barakat, *Le Laboureur des eaux*. Arles, Actes Sud, 2001 ; O. Pamuk, *Le Livre noir*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>2</sup> J. Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française. Les douze portes*. Paris, Hatier, 1990, p. 35.

<sup>3</sup> G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1977 [1892], p. 73.

<sup>4</sup> J. Roudaut, *op. cit.*, p. 11.

de rasoir et à qui il offre même des cigarettes ; il est d'autre part capturé par Rome qui lui enlève son pays natal, sa mère, bref ses origines. Le jeune déraciné ne tarde d'ailleurs pas à expérimenter les troubles intérieurs causés par sa situation de « *petit type* » (comme il se nomme lui-même) qui, captif autant que captivé, ne se sent de nulle part à force de vouloir être de partout. De plus, sa mère, restée « au pays » ne loue-t-elle pas sa chambre... et à qui ? à deux Italiens – ironie des destins-immigrations croisés –, l'excluant encore un peu plus de tout territoire...

#### VALEURS ET DOUBLE APPARTENANCE

Exclu de tout territoire ou appartenant à deux patries ? Jimmy ne le sait plus. Mais la double appartenance n'est pas moins préoccupante que l'exclusion ; elle peut être terrifiante dans ses effets, et Amin Maalouf en a parlé éloquemment dans *Les Identités meurtrières* : difficile de s'y retrouver avec soi-même<sup>1</sup>. Car la question se pose tôt ou tard et ne relève pas que du truisme : d'où est-on ? Et la ville ne fait que brouiller les pistes, car elle nous charme et nous engluie tour à tour : au *bar Notturmo* répond immédiatement le *Cormoran* du pays natal, rassurant fugitivement le protagoniste ; mais lorsque celui-ci veut approfondir sa relation avec Geronima, il s'aperçoit qu'elle réagit en « jolie petite garce du temps de Boniface VIII », et lui, « avec l'instinct d'un tisserand d'Arras » (p. 187).

À l'évidence, la double appartenance leur joue des tours ; c'est que leurs valeurs ne sont pas, ne peuvent précisément pas être les mêmes ; mieux : dans un subtil marivaudage ou plutôt marchandage, ils remontent l'un et l'autre, lors de leurs discussions, dans « leurs passés », en fait dans leurs communautés respectives. Mise en commun, confrontation-affrontement :

Je lui montrai un jour, dans *Le Soir* de Bruxelles, la photographie d'un éléphanteau que nourrissaient au biberon les gardiens d'un jardin zoologique, parce que, disait la légende, les éléphants laissent périr sans soins leurs enfants nés en captivité. Et le spirituel journaliste avait intitulé cette image : *Une mère dénaturée*. Geronima la considéra longtemps d'un visage fermé ; rien ne faisait deviner si les pensées qui émergeaient en elle étaient contemporaines d'Hannibal ou de Marco Polo. Elles l'étaient de François d'Assise et des grands sages de l'Inde, car elle me les livra enfin en ces termes :

— Si j'avais un enfant de toi et qu'il soit condamné à vivre dans une cage, certainement je le tuerais. J'agisrais comme l'éléphante. Regarde son air bon, raisonnable et triste. Les hommes qui enferment les animaux, ceux-là sont les dénaturés. (pp. 188-189)

<sup>1</sup> A. Maalouf, *Les Identités meurtrières*. Le livre de Poche, 1998.

Valeurs divergentes, véhiculées pourtant par des mots identiques : et donc pièges du langage, conséquences linguistiques de la double appartenance. On se souvient de l'analyse de ces pièges par Milan Kundera dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. En scène Franz, brillant intellectuel suisse, à la vie morne, lissée, et Sabrina, réfugiée tchèque :

Franz admire la patrie de Sabrina. Quand elle lui parle d'elle et de ses amis de Bohême, et qu'il entend les mots prisons, persécutions, tanks dans les rues, émigration, tracts, littérature interdite, [...], il éprouve une étrange envie empreinte de nostalgie. [...] Hélas, Sabrina n'aime pas ce drame. Les mots prisons, persécutions, livres interdits, occupation, blindés, sont pour elle de vilains mots dépourvus de tout parfum romantique. Le seul mot qui tinte doucement à son oreille comme le souvenir nostalgique du pays natal, c'est le mot cimetièrre. [...] Les cimetièrres de Bohême ressemblent à des jardins. [...] Le soir, le cimetière est plein de petits cierges allumés, on croirait que les morts donnent un bal enfantin. Oui, un bal enfantin, car les morts sont innocents comme les enfants. [...] Quand elle se sentait triste, elle prenait sa voiture pour aller loin de Prague se promener dans un de ses cimetièrres préférés. [...] Pour Franz, un cimetière n'est qu'une immonde décharge d'ossements et de pierraille<sup>1</sup>.

Bref, Jimmy et Geronima éprouvent les difficultés de « l'utopie interculturelle » comme on jargonne aujourd'hui ; sauf que lui est en position de faiblesse, car *l'étrange étranger*, l'émigré-immigré, pauvre de surcroît, c'est lui. Il est donc contraint de vivre dans la ville imaginaire (puisque la vraie ne lui livre ses codes que parcimonieusement), ou plutôt dans *deux* villes imaginaires : celle du Nord, d'où il vient mais qu'il a quittée voici plusieurs années et qui a déjà changé, sa ville natale dont les contours s'estompent peu à peu, faiblement restitués lorsque surgissent d'anciennes connaissances venues de *son chez lui*, des voyageurs aux ressources financières assez confortables pour se démarquer socialement de lui et qui le lui font bien sentir, à lui le déclassé ! Et puis la ville du Sud, Rome bien sûr, qui ne lui ouvre ses portes que pour l'impressionner et le mettre en position d'infériorité : témoin l'attente initiale, l'appréhension devant la porta del Popolo dans la via Flaminia, sorte de rideau baroque qui lui cache la Ville éternelle tout en le taudant de l'envie d'y pénétrer... À noter que c'est un autre immigré, « de luxe » celui-là, Sir Craven, qui la lui fera découvrir.

Toute la problématique du déracinement et du ré-enracinement – du parcours initiatique – des valeurs que l'on trimballe avec soi et des origines qu'on ne peut oublier tout à fait – et auxquelles il nous faut bien faire ne fût-ce qu'une petite place – toute cette problématique est là, étalée dans ce ro-

<sup>1</sup> M. Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Paris, Gallimard, 1987 et 1989, pp. 150-153.

man si dense... Jimmy revoyant son pays par les yeux des immigrés italiens revenus au pays (c'est donc une double illusion, une illusion « croisée » si l'on préfère), s'exprime ainsi :

Mon accoutumance, bien que plus attentive et plus longue, ne m'avait pas guéri de l'étonnement. Je n'étais de plain-pied avec rien. Je m'étais épris de l'Italie mais elle m'intimidait ; le culte que je lui vouais m'interdisait toute désinvolture et trop de lucidité. Et si, par l'imagination plutôt que par la mémoire, je revoyais mon pays avec les yeux des Aldo et des Fedele qui en grandissaient le caractère à la mesure des souffrances qu'ils y avaient bravées, inversement, par la délectation, plutôt que par l'expérience, j'en étais encore à découvrir chaque jour avec des yeux éperdus de néophyte une Italie surnaturelle, une Italie qui n'était pas celle des Italiens. J'avais oublié mon ancien pays et mon nouveau pays ne m'avait pas assimilé : j'étais étranger à l'un et à l'autre. (pp. 185-186)

Et, sur son effort pour « s'intégrer » à son nouveau pays et sur la transformation psychologique inévitable qui en découle, Jimmy de poursuivre :

Dans tous les milieux que j'avais traversés, c'est en m'identifiant avec mon prochain que je m'étais le plus singularisé. Je m'aliénais les gens à force d'abonder dans leur sens. Au service de ma propre cause, l'assurance me manquait. Je n'étais pas à mon affaire. C'était anormal et suspect. On se méfiait d'une sympathie qui me brouillait la vue et ne trompait que moi ; en cherchant à la soulever comme un masque, c'était ma peau qu'on arrachait. Depuis longtemps ma vie errante, ou plutôt la complaisance avec laquelle je m'y prêtais, m'avait si bien détaché de moi-même que je ne savais plus qui j'étais. En gagnant l'univers, j'avais perdu mon âme.

Et, en perdant mon âme, sans doute m'en étais-je formé une autre, plus vibrante et moins pauvre, mais peut-être aussi plus superficielle et moins vraie. J'aurais eu plus de courage, par conséquent plus de profit, à rester moi-même et à rester chez moi. J'en arrivais à me demander si l'Italie existait réellement, en dehors du mythe que je m'en étais forgé avec tant d'amour. Je constatais que l'amour ne suffit pas. (p. 186)

Le « passage » d'une culture à une autre est analysé avec une lucidité toute particulière par Curvers, qui en retrace les limites, les chausse-trappes qui accompagnent inévitablement ce passage.

« MARGES, INTERLIGNES, MISE EN PAGE »

Mais la ville imaginaire c'est encore plus que cela – sinon il ne s'agirait « que » d'un roman sur l'immigration. Car Rome est encore imaginaire pour les touristes, ces faux immigrés d'un jour ou deux, et parmi ceux-

ci, les nostalgiques, telle cette Madame Müller, qui voudrait revivre une autre vie commune – entièrement romaine, et infidèle ? – avec son mari défunt, et qui pour ce faire revient à Rome dans le seul but de nourrir les chats d’il y a trente ans. Ou pour les amoureux zurichois qui y admirent « indifféremment jusqu’aux plus médiocres détails d’une ville qui n’était pour eux que le décor passager de leur union parfaite » (p. 120).

Ville imaginaire – encore et surtout – pour nombre de Romains eux-mêmes, ces contemplatifs qui ne cessent de regarder, suscitant ainsi la beauté de Rome ; imaginaire pour le demiurge-auteur-narrateur qui y voit une femme couchée, et pour nous qui en décryptons la feinte soumission et l’esquive permanente au fil des pages... Topographie sensitive, « féminine ». Rythme(s) de Rome. Mais aussi de Florence, de Venise...

Pleins et déliés, mise en page, écriture. Lecture donc. Et là, nous entrons dans la poétique de la Ville imaginaire<sup>1</sup>. Et ce par le biais de la notion de « distance » : distance géographique, mais aussi distance immatérielle : ainsi de Florence, où « il faut quelque patience pour y sentir naître, de la dissymétrie, l’inquiétude, et de l’inquiétude la plus rare impression d’harmonie » (p. 155).

Ainsi de Venise, où l’élément liquide semble le seul élément stable, le seul « élément solide dont n’émerge dans l’air vibrant qu’un reflet de ville engloutie ; [...] où les palais sont des nénuphars et les jardins des cryptes [...] » (p. 156), où le monde construit est évanescant et fragile, même le Campanile, pourtant unique « *geste vertical* » précise Curvers qui note encore à son sujet, comme le ferait plastiquement un tableau de Turner, que : « Sa hauteur même n’est qu’une incertitude de plus » (p. 157). Comment ne pas évoquer *La Mort de Venise* de Maurice Barrès, qui remarque, au rebours de Curvers :

Le mouvement des ondes va sur Venise, comme l’ondulation perpétuelle de l’eau, sans heurts et sans fatigue. Les sons jamais ne nous donnent de chocs. [...] Pour les yeux non plus, rien n’est incertain ou confus dans Venise. Nous y recueillons sans trêve des images distinctes, qui jamais ne se heurtent, et, de quelque point qu’on les embrasse, elles se disposent merveilleusement<sup>2</sup>.

Ainsi de Rome enfin, où le bonheur naît d’une alternance entre la verticalité et l’horizontalité, ce que le narrateur nomme « *marges, interlignes, mise en page* » ; et Jimmy d’observer : « Tout se compose et s’organise selon le vœu de la nature sincère. Rome ne m’a pas désespéré comme l’ont fait

<sup>1</sup> P. Sansot, *Poétique de la ville*. Paris, Payot et Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2004.

<sup>2</sup> M. Barrès, *La Mort de Venise*. Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1990, p. 32.

à quelque moment toutes les autres villes » (p. 157). Rome qui s'ouvre à lui, le déraciné,

[...] comme un livre intelligible, dont je n'avais qu'à tourner les pages pour que se dissipât ma détresse. [...] Jamais imprimeur n'a plus sûrement calculé marges et interlignes pour le repos des yeux que les bâtisseurs de Rome n'ont ménagé, pour l'apaisement du cœur, ces vides, ces intervalles dont j'ai parlé, ces plans neutres mais indispensables qui me donnaient à la fois la sensation la plus exacte et le plus exquis sentiment des distances. (p. 157)

Distance géographique et distance immatérielle disions-nous ; c'est-à-dire ville réelle et ville imaginaire. Les deux se répondent avec harmonie, créant cette poétique de Rome déjà évoquée ; la distance immatérielle protège chacun de la promiscuité, là où la distance géographique protège de la fatigue physique :

Les relations humaines m'y étaient douces, parce que la familiarité même en était tempérée par une sorte de retrait et de respect qui préservait la solitude et l'indépendance de chacun. [...] [U]ne discrétion polie, le souci des formes et un art consommé de l'esquive m'épargnaient toujours le pire, c'est-à-dire le déballage des arrière-pensées [...]. (p. 158)

Et Jimmy d'englober ce savoir-vivre dans une esthétique plus vaste qui le mène jusqu'à Geronima et à Sir Craven : « un interstice infranchissable continuait d'assurer entre eux et moi l'aisance et la liberté des échanges » (*ibid.*), et jusqu'au « Caravage, le plus romain des peintres », dans les toiles de qui cette même distance idéale « favorise la communication et l'amitié sans permettre l'empiétement ni l'irrévérence, et dont le principe secret, gardé à Rome comme un étalon d'or, me semblait y régir encore, avec les monuments de la beauté, tous les mouvements de la vie » (p. 159).

Réflexion quasi-existentielle sur le rythme de Rome, et qui nous renvoie au titre même de l'ouvrage. Cette distance-évanescence, cette solidité trompeuse me semble en faire partie, de cette poétique de Rome, et l'avidité avec laquelle Jimmy la goûte et s'en désespère à la fois m'apparaît comme le chemin de croix de l'étranger, du « *petit type* » qui assiste à la mise en scène de la ville et de son amie Geronima : le Colisée transmué par la lumière, très différent de celui, terrible, du matin, et qui « avait maintenant la douceur d'un poème, de ce poème qu'il nous récitait avec la rêveuse emphase d'un visage inspiré » (p. 101), ce Colisée qui finalement, est peut-être bien, à cette heure tardive et enchantée, la création de Néron et non plus sa victime, comme le prétend le patron de Jimmy. Geronima elle-même, évanescence, comme cette Rome dont elle est l'une des filles : le nom (Roma) est

d'ailleurs contenu dans le prénom (Geronima) ; Geronima que Jimmy englobe dans le même amour, cet amour dont on ne sait jamais très bien à quel point il est incarné ou à l'état quasi platonique :

Cette bouche, ces joues au dessin changeant, ce teint pâle mais chaud, ces yeux tantôt voilés et tantôt lumineux, il me resta toujours difficile, à peine m'en étais-je éloigné, d'évoquer exactement dans mon esprit la physionomie réelle qu'ils composaient et recomposaient sans cesse, et que le moindre mouvement de l'âme éclairait d'une expression nouvelle et fugace. (p. 121)

Sans doute Sir Craven, mystérieux et merveilleux mentor de notre Télémaque curversien, a-t-il trouvé la correspondance mentale dont est prisonnier le narrateur, lorsqu'il lui assène : « Mais vous n'êtes pas amoureux de Geronima [...]. Vous êtes amoureux de Rome » (p. 122).

#### VILLE IMAGINAIRE ET FANTASME

*Tempo di Roma* me semble cependant davantage le roman de l'instant fugitif de la vie d'un homme que celui de l'intemporalité de Rome, vieux cliché assez indigne du talent d'Alexis Curvers. C'est pourquoi j'aimerais, en dernière analyse, reconsidérer l'épopée de Jimmy dans l'optique du fantasme et de l'angoisse. Et du lien presque contractuel qui unit l'un et l'autre, l'angoisse et le fantasme. Angoisse qui nous étreint lorsque, ballottés par un destin changeant, nous sommes acculés à des fantasmes pour nous rassurer. Impossible d'y échapper : arrivé à Rome, ou plutôt dans ses faubourgs immédiats, Jimmy marque une pause de quelques jours devant la porta del Popolo, dont il n'ose d'abord, on l'a déjà dit, franchir l'imposant rideau de pierre. Iconostase, gardienne du secret et du sacré. Jimmy ne s'y trompe pas : il doit se donner le temps d'édifier son fantasme. Celui-ci devra être à la hauteur de son angoisse et de Rome, celle qui se dévoilera ensuite. De même, dans une démarche similaire, le narrateur d'Andreï Makine, écrivain venu de l'Est, recrée-t-il patiemment l'appartement de sa grand-mère qu'il espère faire revenir de Russie en France, cette Russie qu'il a quittée, cette France qu'il découvre... Là encore on peut observer ce mécanisme : l'angoisse désamorcée par le fantasme. Hoda Barakat dans *Le Laboureur des eaux* et Amin Maalouf dans *Les Identités meurtrières*, tous deux nés au Liban, situent leurs romans et essais dans cette même perspective. Lorsque Jimmy quitte la Belgique, il enclenche – sans le savoir ni le vouloir, d'où l'angoisse – un processus fantasmagorique (fantasmagorique ?) : il va s'éloigner d'un lieu, et se rapprocher d'un autre. Il ne s'agit pas tellement de géographie, ou alors accessoirement : Jimmy va désapprendre « là-bas » pour apprendre « ici ». Mais entre les deux, que fait-il ? Dans cet hinterland,

l'angoisse s'installe et ne se délogera plus. Car quelque chose s'est profondément modifié, et pour équilibrer sa personnalité, pour contrebalancer l'angoisse, il a besoin de son imaginaire, il doit – de façon urgente – fantasmer. S'il y déroge, le déséquilibre l'envahira. Jimmy diabolise donc son pays natal pour pouvoir le quitter sans nostalgie, pour arriver à vivre ailleurs, du mieux qu'il le peut. Il l'idéalise ensuite, pour pouvoir envisager un retour, une réconciliation, une fois installé durablement dans son nouveau terreau. L'angoisse provoque le fantasme et se nourrit de lui. Jimmy est devant ce paradoxe, lui qui attend dans la via Flaminia la levée du rideau enchanté pour commencer son odyssée joycienne. Mais quelle merveilleuse candeur en lui, celle qui lui permet de créer ce que les autres – les « professeurs », comme lui et Geronima les nomment – ne font que répertorier ! Vraiment, ces étrangers ! *Sono strani ! Sono piu furbi che noi !*



## À LA RECHERCHE DU MUSSOLINI PERDU DANS « TEMPO DI ROMA »

Au début du roman, Jimmy, protagoniste et narrateur, regrette d'avoir quitté Milan, et même sa Belgique (frites, bière, ciel gris et laideur) pour Rome, car son cœur y a été mordu affreusement. À trois pages de la fin il est sur le train qui va quitter Rome, la non-jugeable, « vierge chrétienne, reine sanguinaire et magnifique, lumière du monde et vieille putain » (p. 467)<sup>1</sup>. Sur le quai de la gare Termini, le commissaire qui lui a fait subir une longue enquête, et qui vient de le libérer, attend le départ du train, qui a deux ou trois heures de retard.

— Comme d'habitude depuis la fin du fascisme, a grommelé le commandant très mécontent.

Il était attendu à la prison et se résignait mal à me livrer à moi-même avant le coup de sifflet. Pour le tranquilliser, je me suis assis dans le coin d'un compartiment dont les occupants, désirant se rendre au buffet, m'ont confié la garde de leurs bagages, signe que je suis dans un bon jour ; il en est d'autres où les gens se méfient, où j'ai une sale tête. J'ai soulevé la tablette, ouvert ce carnet et recommencé d'écrire. Alors le commandant resté sur le quai m'a tendu la main à travers la fenêtre, m'a souhaité bonne chance, m'a dit que Sir Craven, mes amis et moi n'étions au fond pas méchants, que nous n'étions que des anarchistes conservateurs et qu'avec l'âge je deviendrais moins anarchiste et plus conservateur, ce qui serait mon salut. (pp. 467-468)

Il est facile d'y voir la mise en scène du rapport entre le lecteur-juge et l'image de l'auteur contradictoire, angélique et sale tête, difficile à juger, comme la ville qu'il quitte, parce qu'il est racheté par l'écriture et défini enfin de façon apparemment contradictoire « anarchiste conservateur ». Mais l'expression, au-delà des limites très étroites d'une culture wallonne, est très précise et elle jouit encore aujourd'hui d'une fortune remarquable, comme

<sup>1</sup> A. Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 1991.

l'on peut facilement constater en cherchant sur *Google* l'expression, entre guillemets, en italien et en français. Le témoignage le plus éclatant est celui de Giuseppe Prezzolini, qui s'est défini lui-même « anarchico conservatore ». En Italie, on définit de la même façon, entre autres, Giovanni Guareschi, le Giovanni Guareschi de *Don Camillo*, tandis que pour Leo Longanesi c'est plutôt « anarchico » et « conformista » qui sont utilisés avec un sens toutefois très proche, qui peut rappeler le *Conformista* de Moravia.

En France, la définition est assumée directement par l'extraordinaire Gustave Thibon et par Léo Malet ; elle rebondit sur Roger Nimier à travers son goût pour Arsène Lupin, et il y en a même qui se plaignent que la mode soit à l'anarchisme conservateur.

Ailleurs, au hasard, on découvre que cette définition est attribuée à Paul Goodman<sup>1</sup> écrivain et cofondateur, avec un livre de 1951, de la *Gestalt Therapie*, à Stanley Kubrick, à la victime de l'intégrisme musulman Pim Fortuyn, et même à Bertolt Brecht. Aux États-Unis quelques-uns considèrent que l'anarchisme conservateur fait partie de l'américanisme typique.

Quelques glissements à gauche mis à part, être anarchiste conservateur signifierait détester l'autorité et le pouvoir, sans croire non plus au progrès des hommes. On voit très bien qu'on est assez proche de l'anarchisme de droite, auquel un article est dédié sur Wikipédia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> G. Woodcock, « Paul Goodman, l'anarchico conservatore », dans *A. Rivista anarchica*, n° 212, 1994.

<sup>2</sup> « Au fondement de l'anarchisme de droite, on trouve en premier lieu une critique assez violente contre le pouvoir des intellectuels. Critique qui porte à la fois sur l'inutilité et l'inefficacité de ce pouvoir, et sur sa dangerosité. En effet, la plupart des anarchistes de droite sont d'accord sur le fait que les intellectuels, soumis à l'idéologie dominante des démocraties, ne font que renforcer le conformisme intellectuel qui est inhérent à ce type de gouvernement. Ce faisant, ils deviennent alors les principaux artisans de ces démocraties. Car les démocraties parlementaires fondent leur autorité sur l'oppression d'une majorité qui impose, relayée par un cortège d'intellectuels bien-pensants, ses opinions et ses manières de voir à des minorités opprimées. Là est selon les anarchistes de droite le fondement du pouvoir politique et, par extension, de la tyrannie politique. Les anarchistes de droite prennent donc pour point de départ une idée qui peut paraître dérangeante à bien des égards. Contrairement à un préjugé bien ancré dans les esprits, les intellectuels ne sont pas une force de résistance contre le pouvoir politique, au mieux, ils n'ont aucun impact sur lui, au pire, ils ne font que le renforcer. / Cependant, la critique des anarchistes de droite ne s'arrête pas à cet aspect politique et idéologique. Elle a une portée plus large. Ils s'attaquent également à ce qu'ils considèrent comme l'une des autres sources majeures du pouvoir démocratique : le conformisme des foules. Ce pouvoir du peuple, cette ferveur de la foule, ils la rejettent avec véhémence. Ils veulent lui substituer une révolte individuelle, constitutive et permanente, qu'ils dirigeront inlassablement contre toute autorité institutionnelle et intellectuelle. Ainsi en est-il de Louis-Ferdinand Céline qui nous raconte dans *Voyage au bout de la nuit* comment, n'ayant aucune envie de partir au front durant la guerre de 14-18, il se heurte aux remontrances et aux sarcasmes de ses contemporains qui lui reprochent son manque de ferveur et son absence de patriotisme. C'est cette rébellion

Selon François Richard (qui a publié un « Que sais-je ? » sur le sujet), ce sont des écrivains comme Léon Bloy, Édouard Drumont, Barbey d'Aurevilly, Georges Darien, Paul Léautaud, Louis Pauwels, Louis-Ferdinand Céline, Lucien Rebatet, Jacques Perret, Roger Nimier, Marcel Aymé, Michel-Georges Michberth qui ont donné force à ce courant qui plonge ses racines dans la pensée baroque et libertine<sup>1</sup>.

On peut se pousser aussi jusqu'à l'anarchisme réactionnaire, qui est évoqué pour Jean Anouilh<sup>2</sup> et qui est attribué, avec la limitation de « pseudo », à Friedrich August von Hayek.

Quelle étonnement que les âmes simples ou tordues puissent en avoir, on remonte, avec la définition d'anarchisme conservateur, jusqu'à Pierre-Joseph Proudhon vu par la gauche marxiste et on traverse ainsi la formation anarchiste<sup>3</sup> de Benito Mussolini<sup>4</sup>, l'homme qui mettait les trains à l'heure, et qu'Alexis Curvers admirait de toute évidence. Il était d'ailleurs en bonne compagnie. Pour ne pas aller vers les péans hyperboliques de plusieurs contemporains, ou vers les illusions sur la défense de la latinité contre le nazisme de Maurras<sup>5</sup>, on peut s'arrêter à Jung, qui le définissait, dans sa *Traumanalyse. Nach Aufzeichnungen der Seminare 1928-1930*, sorcier, prestidigitateur habile, génie de la finance, un Mussolini, pour tout dire.

L'apparent paradoxe de l'anarchisme conservateur en rencontre d'ailleurs un autre, qui lui fournit une amplification contextuelle, celui de la révolution conservatrice, idéal proposé par Hugo von Hoffmannstahl en 1927 et mouvement intellectuel décrit par Armin Mohler dans son très beau livre de 1950 ; mouvement dont les idéaux de retour à la tradition, avec une forte attention à la romanité catholique, au moins dans l'une de ses composantes, correspondent de toute évidence à l'idéologie leemansienne du roman *Tempo*

individuelle, toujours présente et profondément ancrée chez les anarchistes de droite, qui leur confère leur principale force. C'est elle qui les conduit à prôner le Moi, dans sa complexité et dans son intégrité, comme valeur suprême. C'est également elle qui les pousse à défendre avec acharnement l'individu contre le groupe et donc, la personne, unique et complète, contre l'oppression de la majorité et contre le déterminisme social » ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarchisme\\_de\\_droite](http://fr.wikipedia.org/wiki/Anarchisme_de_droite)).

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> A. Rombout, *La Pureté dans le théâtre de Jean Anouilh – amour et bonheur, ou l'anarchisme réactionnaire*. Amsterdam, Holland Universiteits Pers, 1975.

<sup>3</sup> On peut lire aussi des monographies sur l'argument : par exemple S.B. Whitaker, *The Anarchist-Individualist Origins of Italian Fascism*. New York, Peter Lang, 2002.

<sup>4</sup> G. Vené, « Mussolini anarchico », dans *E' Zoch*, 21, 2006, pp. 14-16.

<sup>5</sup> Dans une lettre à Jean Schlumberger, Curvers confesse : « je vous jure qu'il y aurait eu un tout petit peu de quoi devenir maurassien à l'ancienne mode » (lettre citée par C. Gravet, Introduction, dans A. Curvers, *Le Ruban chinois* suivi de *La vérité vous délivrera*. Textes présentés et édités par Catherine Gravet. Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire, 2005, p. 10).

*di Roma*<sup>1</sup>. On revient aussi facilement de la révolution conservatrice à l'anarchisme conservateur à travers Ernst Jünger et ses affinités avec Julius Evola<sup>2</sup>, sur un ton idéologique qui n'est pas en contraste avec celui du roman.

<sup>1</sup> A. Mohler, *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. Stuttgart, Friedrich Vorwerk. 1950 (*La Révolution conservatrice en Allemagne (1918-1932)*, Puisseaux, Pardès, 1996). Le grand philosophe italien Julius Evola avait attiré l'attention sur ce livre dès 1953, dans les premières pages de *Gli uomini e le rovine* (Roma, G. Volpe, 1967). On peut ajouter que « La Révolution Conservatrice n'est pas seulement une continuation de la *Deutsche Ideologie* de romantique mémoire ou une réactualisation des prises de positions antichrétiennes et hellénisantes de Hegel (années 1790-99) ou une extension du prussianisme laïc et militaire, mais a également son volet catholique romain. Dans les cercles catholiques, chez un Carl Schmitt par exemple, ainsi que chez ses disciples flamands chapeautés par la personnalité de Victor Leemans, une variante de la Révolution Conservatrice s'incruste dans la pensée catholique, comme le souligne justement un catholique de gauche original et vraiment non-conformiste, le Prof. Richard Faber de Berlin. Pour Faber, les variantes catholiques de la Révolution Conservatrice renouent non pas avec un Hegel hellénisant ou une prussité soldatesque et militaire, mais avec l'idéal de Novalis, exprimé dans *Europa oder die Christenheit* : cet idéal est celui de l'organon médiéval, où, pensent les catholiques, un véritable écoumène européen s'est constitué, formait une communauté organique, soudée par la religion. [...] Dans un tel contexte, le fascisme italien, pourtant issu de l'extrême-gauche interventionniste italienne, des milieux socialistes hostiles à l'Autriche conservatrice et catholique, apparaît comme une réaction musclée de la romanité catholique contre le défi que lance le communisme à l'Est. Le fascisme de Mussolini, *a fortiori* après les accords du Latran, récapitule, aux yeux de ces Catholiques autrichiens, les valeurs latines, virgiliennes, catholiques et romaines, mais en les adaptant aux impératifs de la modernité » (R. Steuckers, *Révolution Conservatrice, forme catholique et ordo æternus romain* : <http://www.centrostudilaruna.it/ordoaeternus.html>).

Encore plus loin dans le temps, on rencontre une origine russe. « Les auteurs d'Europe occidentale qui étudient la Révolution Conservatrice allemande (ou la RC tout court) [...] mettent toujours l'accent sur le rôle de la Russie dans la gestation de ce corpus doctrinal et relèvent que ce terme est né en Russie au départ. Youri Samarine parlait effectivement en 1875 de "Révolution conservatrice" et titrait ainsi une de ses brochures programmatiques » (A. Douguine, *Panorama de la « Révolution Conservatrice » en Russie* : [http://www.voxnr.com/cc/d\\_douguine/EpkyVVklkybyyeqrXZ.shtml](http://www.voxnr.com/cc/d_douguine/EpkyVVklkybyyeqrXZ.shtml)).

<sup>2</sup> « Pour commencer, nous avons soit l'Anarque, soit celui qui entre dans la forêt, deux figures de Jünger qui possèdent plusieurs traits communs avec l'apolitieia évolienne. Cette apolitieia ne signifie pas se retirer de la politique, mais y participer sans en être contaminé et sans devenir sot. Il faut donc rester intimement libre comme celui qui se retire dans une "cellule monacale" ou dans la "forêt" intérieure et symbolique. Il faut rester intimement libre, ne rien concéder au nouveau Léviathan étatique, tout en assumant une position active, en résistant intellectuellement, culturellement. "La forêt est partout" disait Jünger, "même dans les faubourgs d'une métropole". Il est ainsi sur la même longueur d'onde qu'Evola, qui écrivait, dans *Chevaucher le Tigre* que l'on pouvait se retirer du monde même dans les endroits les plus bruyants et les plus aliénants de la vie moderne » (G. De Turrís, *L'Aristocrate et le Baron : parallèles entre Jünger et Evola* : <http://www.centrostudilaruna.it/evolajuengerfr.html>). Voir aussi <http://askesis.hautetfort.com/archive/2006/05/03/revol-conserv.html>

Après avoir recouvré, tant soit peu, le sens très fort de la définition d'anarchiste conservateur, on peut remarquer que, comme la définition si prégnante lancée en bilan à la fin du roman traverse le personnage de Mussolini, ainsi Mussolini traverse tout le roman *Tempo di Roma*. On peut donc revenir de la conclusion au début.

Le roman donne un jugement très net sur Mussolini, en condamnant totalement la guerre du Duce, qu'il met d'ailleurs sur le même plan de son exécution. « Aussi moche que quand vous déclarez la guerre à la France, ou quand vous assassinez Mussolini » (p. 29). Ces mots sont prononcés dans les adieux à l'ami criminel Enrico, avant de quitter Milan, et sont accompagnés d'une vision théâtrale de l'antifascisme, car « Enrico était, comme tout le monde, un ancien fasciste doublé d'un antifasciste de la vieille roche » (*ibid.*).

À Milan, l'idéologie de l'anarchisme conservateur est entièrement en jeu, avec le picaresque de la pègre et le pessimisme total sur l'éducation des âmes et sur le progrès humain. La seule valeur fondamentale, au-delà de l'éthique, à laquelle Jimmy n'arrive pas à renoncer tout à fait, est le goût, la « sureté du goût italien » (*ibid.*) que le criminel Enrico manifeste. On pourrait penser qu'en quittant Milan, Jimmy quitte absolument ce fascisme picaresque et le fascisme en général. Au début d'un roman, le voyage à Rome pourrait répondre à cette stratégie. Mais il s'agit plutôt d'une stratégie opposée, car le destinataire symbolique du voyage est Mussolini, par l'intermédiaire de la marquise Lala Mandriolino, « marxiste à l'époque » (p. 31), sur le modèle d'Enrico, qui, en société avec Jimmy, avait fait du marché noir avec elle, et avant de s'adonner, à Rome, à la fondation d'un « ordre religieux » (p. 213) qu'elle aurait voulu appuyé par Eugène, son cousin, le pape Pacelli. La marquise marxiste n'a pas de doute :

— Naples ! Non, mon enfant. Naples, c'est trop fort pour toi. Ton meilleur ami t'y volera ta chemise. Je te conseille de t'arrêter à Rome. Ce ne sera déjà pas mal. Plus j'y pense, plus je suis sûre que Rome fait ton affaire... Oh ! et puis la goutte de savon n'est-elle pas tombée sur le Chirico ? Ce tableau s'intitule : *Tempo di Roma*. Et c'est à Rome, oui, mon cher, qu'il l'a décroché du mur pour me le donner. Il se traînait à mes pieds comme une bête fauve. Jimmy, le destin t'a répondu : Rome. (p. 33)

K. Weissmann, *Y a-t-il eu une « révolution conservatrice » ? à propos des nouvelles thèses de Stefan Breuer*, <http://foster.20megsfree.com/289.htm>.

Le fait qu'on soit obligé de passer par la droite démontre la stupidité qu'on trouve à gauche. Il y a des exceptions remarquables, bien sûr, comme Massimo Cacciari, [http://infounime.unime.it/uni/rstampa\\_04/giornali/la\\_repubblica/gen\\_04/mer\\_28/inchiesta.htm](http://infounime.unime.it/uni/rstampa_04/giornali/la_repubblica/gen_04/mer_28/inchiesta.htm)

La chaîne métonymique est très solide. C'est Mussolini, un Mussolini « bête fauve » rendue picaresque comme Aristote dans son *Lai*, qui a donné le tableau à la Marquise. Dans le palais Mandriolino, à Milan, ce De Chirico est le seul trésor qui subsiste. L'un des chiens adorés par la marquise, qu'elle est en train de savonner, l'une des « sales bêtes » (p. 34) qui remplacent l'amant que la marquise n'a plus, car elle déclare vouloir les tuer si elle en reprend un, s'ébroue trop et envoie un flocon de mousse sur le tableau *Tempo di Roma* que Jimmy est en train de regarder. C'est le destin dont parle Lala. Jimmy, en partant, porte à bon terme le désir sexuel de Mussolini et embrasse la marquise « très longuement sur la bouche » (p. 35). Le tableau suivra la marquise à Rome, où il sera en vente : il « ne vaut rien », mais il « a été offert par Benito » (p. 219). Dans ce cas aussi, l'idéologie affichée par le roman produit le texte. Aucun des objets impliqués dans ce rite de passage à Rome n'est doué de grandeur, rien n'est objet d'une passion absolue, mais, en même temps, la projection de Jimmy sur Mussolini est très nette. Ce Mussolini qui, par « l'un des plus audacieux escamotages de l'histoire », « n'était pas seulement mort, il n'avait jamais existé » (p. 70), tandis que, pour le délicieux Sir Craven, « [d]ans peu d'années on reparlera de Mussolini » (p. 57). Entretemps, c'est *Tempo di Roma* de Curvers qui offre une recherche du Mussolini perdu.

Dans ce cas aussi, la recherche n'est pas la recherche d'une gloire passée, car le pouvoir, pour l'anarchiste conservateur, est toujours entiché de ridicule. La quête commence en effet, avec des amants qui cherchent inutilement un coin tranquille. C'est la faute à Mussolini, et « on s'était beaucoup moqué de Mussolini quand il avait supprimé les bancs dans les jardins publics », mais « la république pudibonde ne les avait pas remplacés, du moins ici » (p. 60). Il y a évidemment une cohérence entre l'anarchisme conservateur et le picaresque. Le picaresque se réinstalle dans le roman sous forme de la pure « italianité » des bancs supprimés. C'était la marquise qui avait opéré le transfert en englobant Jimmy :

Bravo ! s'écria-t-elle. Tu deviens tout à fait italien. Tu as le feu au derrière. Comme Michel-Ange, Rossini et les autres : toujours à courir le monde, de république en tyrannie, d'enthousiasme en reniement, de triomphe en exil, sans persévérer jusqu'au bout de rien si ce n'est d'eux-mêmes. Les étrangers nous croient volages, mais au contraire, si nous changeons souvent d'avis, si nous essayons tant de projets l'un après l'autre, c'est parce que notre âme ne change pas. (p. 32)

Au moment de l'écriture de *Tempo di Roma*, le picaresque renaissant avait déjà son modèle très pertinent en Céline. Je ne propose pourtant pas

une définition de ce picaresque<sup>1</sup> qui soit la mienne, car je la trouve inutile face aux paroles très claires de Crystel Poinçonat de l'Université de Paris VII, sur l'actualité du picaresque et sur ses connotations, dans le *Dictionnaire international des termes littéraires*, sur internet<sup>2</sup>. Je souscris l'idée du picaresque comme mode fondamental de la fiction, car les formes ne naissent jamais tout à fait et ne meurent complètement, si ce n'est pour les simplifications des historicistes qui passent les périodes à la guillotine et qui n'ont pas lu *Angelus novus*.

Même si de nombreux critiques s'accordent à reconnaître le caractère plastique et malléable du picaresque, certains limitent sa pertinence dans le temps. Selon Maurice Molho, par exemple, *Molls Flanders*, « seul roman picaresque authentique qui se soit écrit hors d'Espagne, clôt le cycle qui s'était ouvert avec la *Vie de Lazare* ». Cette perspective rejoint quelque peu celle de Didier Souiller, pour lequel le récit picaresque, en s'implantant hors d'Espagne, s'est rapidement vu supplanté par le roman réaliste et le roman de mœurs.

Face à ces tenants d'une délimitation historique du genre, dans les années 1960-1970 un courant critique a parlé de « renaissance picaresque », utilisant souvent la notion de façon floue et posant, par là-même, un réel problème de définition. Dans la *Revue de Paris*, en 1969, R. M. Albérès défend l'idée que le roman picaresque a succédé, dans les années 1960, au *roman de la condition humaine* qui s'intéressait au « sentiment tragique de la vie » et à l'« inquiétude humaine ». Selon lui, l'histoire et le monde moderne se réduisent désormais à des contes bouffons, *Le Tambour* de Günter Grass présentant, par exemple, une chronique burlesque de la vie allemande de 1930 aux années 1960, scandée et hachée par le roulement du tambour fou.

Dépasant ces oppositions, Claudio Guillén (*Towards a Definition of the Picaresque*, 1971) et Ulrich Wicks (*The Nature of Picaresque Narrative*, 1974) proposent une approche ahistorique du genre pour le considérer comme **un mode fondamental de la fiction**. Dans cette perspective, par exemple, si l'on prend trois romans comme *Le Voyage au bout de la nuit* de L.F. Céline, *Invisible Man* de R. Ellison et *Die Blechtrommel* de G. Grass qui présentent des caractéristiques incontestablement picaresques (un gueux – ayant fréquenté les marges délictueuses de la société – narrateur et person-

<sup>1</sup> Les dictionnaires, avec leurs citations, pourraient peut-être suffire. *Le Robert* : « Calamiteux commercialement (et assez picaresque pour disparaître en fin de compte après avoir empoché l'argent d'une commande qu'il ne livra pas) Archibald Leahy était doté, professionnellement, d'une sorte de génie (Michel Leiris, *Frêle bruit*, p. 294) » (*Version électronique du Grand Robert de la langue française*. Paris, Le Robert – SEJER, 2005). *Le Trésor de la langue française informatisé* (Paris, CNRS, 2004) : « Prétendre ne pas tenir compte de la qualité morale des actes ni de leur retentissement intime... Voilà qui nous conduit tout droit au picaresque (Gide, *Journal*, 1910, p. 299) ».

<sup>2</sup> <http://www.ditl.info/art/index.php>.

nage, un texte – de structure lâche épisodique – se donnant comme une pseudo-confession, un parcours jalonné de rencontres avec de multiples maîtres, une description critique du monde social) pour interroger le recours à cette forme au XX<sup>e</sup> siècle.

C'est le picaresque qui permet à Jimmy cette recherche du Mussolini perdu sans devenir complice des atrocités de l'histoire, dont la guerre est la plus terrible, car Néron a le mérite de n'en avoir pas fait.

Évidemment, quand on y pense, ses fantaisies n'on pas été drôles pour tout le monde. Mais depuis, nous en avons vu d'autres, les fours crématoires et les bombes au phosphore. Et du moins Néron n'a-t-il pas fait de guerres. (p. 102)

Mais la guerre, en même temps, fait partie de la sortie de l'ennui, contre l'ordre petit bourgeois qui règne, par exemple, à Zurich.

À Zurich, il n'y a pas de guerres, pas de chats abandonnés, et les hommes dans les rues ne savent pas regarder les femmes. (p. 111)

Jimmy, trop normalisé, en arrivera à « regretter les années de guerre et [s]a vie de Milan » (p. 134). Pour le moment, il peut donc commencer par montrer aux touristes auxquels il sert de guide le « balcon historique » (p. 68), écrasé par le monument à Victor-Emmanuel II, vrai responsable du malheur de Mussolini.

Nous étions arrêtés devant le monument de Victor-Emmanuel II. Lui aussi me parut historique, au point que j'en étais accablé : il n'était vraiment rien d'autre, au lieu que le palais de Venise, qu'il écrasait, respirait une austérité délicate. Le monument écrasait tout, telle au milieu d'une table royale une pièce inattendue et vulgaire de pâtisserie pétrifiée. J'ignorais encore que les Romains l'ont surnommé la *machine à écrire* et ne sont pas sans regretter que Mussolini soit mort trop tôt pour le démolir : il en avait seul la hardiesse et le pouvoir, et c'eût été là sa plus belle action. Tout espoir est perdu. Mussolini est allé tirer sa poudre aux moineaux en Abyssinie et ailleurs. Le monument reste là, fermant irrémédiablement la perspective du Forum et du Capitole que je ne soupçonnais pas si proches, et durera peut-être autant que le Colisée dont j'apercevais avec stupeur, au bout d'une immense avenue latérale, la silhouette ébréchée, intemporelle, parfaite. Je suis persuadé que c'est la machine à écrire qui a porté malheur à Mussolini et l'a couvert de ridicule sur le petit balcon rose d'où il avait à l'affronter. Cinquante ans plus tôt, il aurait vu de son bureau l'Aracoeli et Marc Aurèle parmi les lauriers-roses, peut-être les débris enchantés du Forum, le temple de la Concorde, et ceux-ci l'auraient sagement conseillé. (pp. 68-69)

On offre ainsi un exemple extraordinaire du hasard de l'histoire figé dans le corps des villes, selon l'idée exprimée par Sir Craven face à « piazza

del Popolo » (p. 56). Cette idée représente l'opposition radicale à la philosophie de l'histoire, qui hante le siècle depuis ses origines, par une série de contrastes repris par Max Nordau, dans son *Der Sinn der Geschichte*, de 1909. Si l'on n'avait pas construit le monument, ou bien si Mussolini était venu quelques années auparavant, toute l'histoire aurait changé. En d'autres termes, c'est la monarchie qui a empêché Mussolini – ce Mussolini mort trop tôt et après lequel il n'y a plus d'espoir – de garder un rapport étroit avec la tradition romaine, rapport qui l'aurait sauvé. Mais, en même temps, sans la machine à écrire monarchique Mussolini aurait perdu le caractère picaresque qui lui vient de ses ridicules, et qui permet au roman de Curvers d'en faire un idéal sans en faire un héros, pari très difficile, que Curvers réussit avec une grande maîtrise, d'autant plus qu'il met en jeu une déformation du monument qui est tout à fait provisoire, car il sera bientôt rendu à la beauté de Rome, qui le *dévolgarise* (p. 97).

Mais il n'y a pas de tradition romaine sans l'Église et sans la foi catholique, incompréhensible, par la stupidité moderne, tout autant que le souvenir de Mussolini. Les auditeurs suisses que Jimmy guide à Saint-Pierre,

[...] comprenaient n'importe quoi, si l'on peut appeler cela comprendre. La seule chose que j'étais incapable de leur traduire était justement la seule qui aurait eu quelque valeur et qui était mon émotion soudaine. Ils n'auraient pas admis que je tombasse à genoux sur la place Saint-Pierre pour couvrir de larmes et de baisers les mains invisibles qui s'y tendaient malgré tout vers moi, pour me bénir. (p. 75)

Les bras des deux mères, la mère lointaine et la mère Église. Et l'accord entre la mère Église et Mussolini, le père symbolique selon Wilhelm Reich dans *Massenpsychologie des Faschismus*, est établi encore une fois sur le mode picaresque, ce picaresque qui est le sceau de l'authentique et qui condamne ceux qui n'en sont pas marqués, est établi, dis-je, par l'épous-touflante réponse de Paolino à l'attaque provisoirement rationaliste de Jimmy.

- Combien as-tu d'enfants, toi ? demandai-je à Paolino.
- Cinq, me répondit-il. L'aîné va se marier.
- A-t-il du travail ?
- Non. Il parle de s'expatrier, lui aussi.
- *Peccato*, dis-je. Pourquoi avez-vous tant d'enfants ?
- Mussolini le voulait ainsi, répondit-il, et le pape le veut aussi. Mussolini les aurait casés dans les colonies, *in Africa*.
- Il les a d'abord envoyés à la guerre.
- Maintenant, on les envoie à l'étranger.

— Comme des mulets, dis-je. Et, quand ils sont partis, le pape ordonne en leur honneur une petite procession. Tout cela est bien organisé.

— Cela aide à passer le temps, conclut Paolino. Plus il y a d'hommes sur la terre, moins on risque de s'ennuyer. (p. 79)

Le refus de l'éthique est absolu, la beauté et le plaisir sont la seule valeur, et l'ennui la seule faute inamendable. Cette raison de l'anti-malthusianisme, si extraordinaire, est aussi la raison de l'aspect plaisant du fascisme, dans *Tempo di Roma*. Le fascisme est absolument l'« italianité », et c'est seulement en renonçant à l'« italianité » qu'il perd sa force. Sa force est dans l'imaginaire, et l'absence d'imaginaire est la misère des nouvelles démocraties.

L'erreur de Mussolini, d'après Sir Craven, était d'avoir voulu changer le spectacle en réalité, d'avoir agi, par conséquent, dans un style non italien. Or ce qui, à la réflexion, me frappait, c'est qu'Oreste au bord du trottoir où ne passait plus un chat ne s'ennuyait pas comme quelqu'un qui attend. Il regardait. Un événement se produisait, un cortège invisible défilait devant ses yeux un peu exorbités. Il inventait le spectacle, il le fabriquait, il y jouait son rôle modeste et indispensable. Et ce même regard si actif et dont l'objet nous échappe (ce qui fait dire aux observateurs superficiels que les Italiens ont le regard fuyant), je l'avais remarqué chez Geronima parmi les lumières ternies du marché de San Giovanni, chez Paolino penché sur la fosse de la colonne Trajane, chez tous ceux qui rôdaient ou stationnaient sans but apparent, des journées entières, dans les jardins, autour de l'Esedra ou de la place du Panthéon, au pied des ruines et des fontaines, esclaves fugitifs et patriciens confondus, tous fixant dans le vide quelque chose que moi ni Sir Craven n'apercevions jamais. (p. 129)

Les Italiens, modèles du fascisme dans sa gloire, ne sont pas victimes de l'« éthique du monde moderne »,

[...] qui a retiré aux artistes les fonctions de l'esprit pour en attribuer la prérogative aux savants, lesquels s'en servent pour instaurer l'empire du néant. Car le néant ne gêne personne, tandis que toute création contrevient à l'égalité et cause un scandale permanent. (pp. 143-144)

Ce néant est organisé par l'Unesco et en profitent des intellectuels angélistes qui ne sont pas « des vrais artistes, des vrais professeurs, des vrais hommes » (p. 145). La distinction entre vrais hommes et faux hommes nous renvoie évidemment à une idéologie de droite opposée à l'angélisme de gauche. Dans cette idéologie, le jugement sur l'homosexualité devient évidemment stratégique. Le roman se prépare à lui faire jouer son rôle par une page entière, assez tolérante, mais dans laquelle reste « quelque pitié » (p. 147). En effet, c'est plutôt ce qui a été produit par le fascisme qui est bon, et beau.

Oui, le fascisme est mieux que « l'actuelle variété démocratique des nouveaux messieurs » (p. 145), qui déclament « sans arrêt sur l'unité de l'Europe, le progrès démocratique et la fraternité des peuples » (p. 166), et c'est la sale politique qui nie ses bontés, pense Gino, sollicité per les questions tactiques et complaisantes de Jimmy. Parmi les choses perdues dans l'oubli de la censure, il y a le « stade », le *Stadio dei cipressi* dans le *Foro Mussolini*, devenu *Foro italico* après la guerre.

— Ce stade est donc récent ?

— Comme tout ce qu'il y a de bien en Italie, répondit Gino d'un ton neutre.

— Et comment l'appelle-t-on ?

— Comme tout ce qu'il y a de bien en Italie, on n'ose plus l'appeler par son nom. Tout cela est sorti de terre tout seul. Mais il est permis de préciser que c'était pendant les années trente... Au diable la politique ! (p. 95)

Oui, le fascisme est artiste. Paolino prend la relève devant un quartier neuf dont l'agencement urbain est « le comble de l'art ». Un Suisse prend la place de Jimmy dans la question qui provoque l'affirmation désirée :

— Qui donc a bâti ce quartier neuf ? demanda l'un des Zurichois.

— Il date des années trente, répondit Paolino du même ton diplomatique qu'avait eu Gino à propos du stade Mussolini. (p. 99)

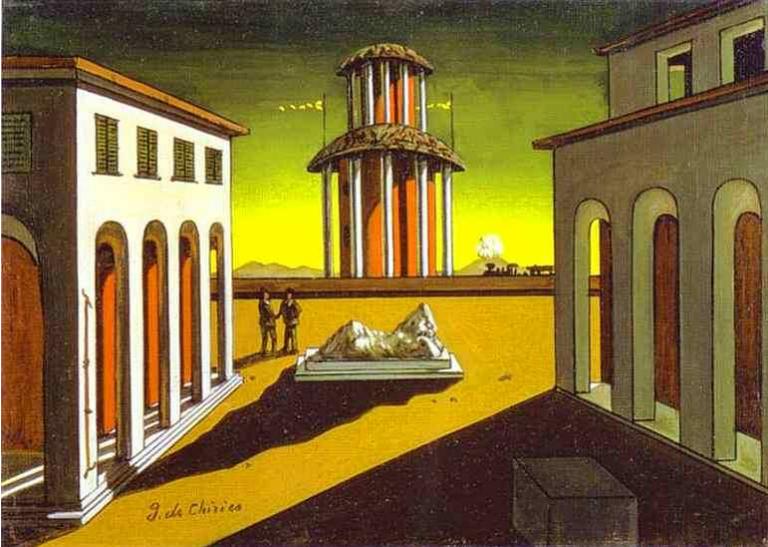
Le stade Mussolini. À la suite d'un savant procédé rhétorique, le roman arrive enfin à faire ressortir encore une fois le nom oublié, le nom de Mussolini, ce « nom [qui] était devenu imprononçable comme celui d'un général chinois » (p. 174). Et l'investissement sur l'esthétique fasciste est confirmé par une position très nette sur le scandale de via della Conciliazione. On sait, et on trouve sur le site de Roma segreta, comme elle était avant les travaux voulus par Benito Mussolini, pour obtenir un accès au plus grand temple de la chrétienté qui fût digne de « l'Urbe », à la place de l'accès minable des bourgs.



On connaît aussi le résultat obtenu à la suite d'un massacre de bâtiments très consistant.



On sait enfin que le choix correspond à une esthétique qui est prise en charge par Giorgio De Chirico<sup>1</sup>.



Mais il faut ajouter que l'esthétique architecturale et urbanistique du fascisme à Rome, avec sa conciliation de l'ancien et du moderne, représente un résultat qu'il est difficile de dépasser. Dans une histoire récente de l'architecture italienne moderne, on fait la remarque suivante :

The force of Roman traditions drew many architects uncomfortably close to the problematic issue of continuity with prewar projects. Although the new democratic administration immediately halted all building when the Fascist regime fell, most projects were eventually taken up again and completed after the war, albeit with new names and altered intentions. The Palazzo del Littorio, the Fascist party headquarters at the Foro Mussolini, was finished in 1955 as the Italian Republic's foreign ministry. Many buildings of the E42, now referred to as EUR, were finally completed, each by the same architects originally commissioned in the 1930s. Armando Brasini continued even his most megalomaniacal projects, like his monumental Via Flaminia bridge now, ostensibly, to welcome 1950 Holy Year pilgrims. Even Marcello Piacentini returned after a brief period, cleared of all accusations against him for politicizing his work as an architect. Although he never detached his

<sup>1</sup> G. De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913 (Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada). On dit de lui qu'il s'inscrit au parti fasciste en 1933 et que l'urbanisme fasciste s'inspire de sa métaphysique picturale.

name from the regime, he continued to design at the university, at EUR, and at the Via della Conciliazione, and he even proposed an auditorium for the Via dell'Impero site, by then renamed Via dei Fori Imperiali.

Under the facile name changes and symbol stripping, continuities with former Fascist ways were still everywhere evident, particularly in academic institutions<sup>1</sup>.

Or, la complicité idéologique et esthétique du narrateur de *Tempo di Roma* est hors de doute.

Je savais pourtant que cette via della Conciliazione, toute moderne et plate qu'elle était, entrerait bientôt dans le paysage et deviendrait peut-être même une des plus belles artères de Rome, parce que l'unité de mesure et le style particulier de la ville y étaient respectés. (p.152)

C'est l'« italianité » qui, sous le signe de Mussolini, reconstruit la ville natale de Jimmy dans le phantasme du retour au même.

À travers ces menus propos, je voyais au contraire avec un plaisir extrême s'édifier dans mon esprit, sur les souvenirs à demi effacés de ma ville natale, une ville italienne aussi neuve, aussi éclatante que celles que Mussolini avait érigées parmi les brouillards des marais Pontins [...]. (p. 317)

Et le sens de cette approbation n'est pas seulement esthétique, il est aussi politique, ou au moins idéologique, parce qu'il est lié à une esthétique autre par rapport au modernisme, qui se réfère au passé et qui ose « goûter Canova » (p. 338). Toute cette orientation de l'imaginaire est d'autre part soutenue par des déclarations extrêmes, comme celle qui concerne les bienfaits des dictatures.

À observer les neuf dixièmes des gens, je me demandais ce qu'ils avaient à se plaindre des dictatures et ce qu'ils y auraient perdu. (pp. 339-340)

Mais le personnage qui fait le plus revivre Mussolini par un lien métonymique très étroit, et en même temps ironique et paradoxal, est Sir Craven. Non seulement l'adorable Sir Craven intervient, pour dire son « italianité » surréelle, en imaginant pour les Italiens un jeu fondé sur le principe de qui perd gagne, parce que l'Italie « a perdu la guerre afin d'être ruinée » ; que « la défaite et la misère accroissent le resplendissement spirituel à quoi elle tient infiniment plus » (p. 171), et que c'est en peuplant le monde à cause de sa misère que l'Italie perpétue l'Empire Romain. Sir Craven se trouve aussi être, vers la fin du roman, le représentant direct du destinataire

<sup>1</sup> T. Kyrk, *The Architecture of Modern Italy*. Vol. 2 : *Visions of Utopia, 1900 – Present*. New York, Princeton Architectural Press, 2005, p. 149.

de la quête. C'est en passant pour la première fois par la via Giulia<sup>1</sup> (dont on trouve aujourd'hui les images dans un site qui en fait l'objet d'un hommage spécial) que Jimmy redécouvre le tableau *Tempo di Roma*, la poésie, et qu'il devrait découvrir l'amour de Sir Craven.



Via Giulia : la fontana del Mascherone, les camerini Farnesiani, l'arco Farnese et la façade de l'église de S. Maria dell'Orazione e Morte.

J'étais stupéfait. Il me semblait reconnaître cette rue que j'étais sûr de parcourir pour la première fois. Et soudain, en effet, je l'identifiai : elle ressemblait à *Tempo di Roma*, le paysage de Chirico que Lala possédait à Milan et qui avait si curieusement agi sur ma destinée. [...] Il [Sir Craven] s'était arrêté pour examiner de tout près une petite fleur blanche [...] symbole de la liberté opprimée qui reflurit toujours [...]. C'est pourquoi demain matin un voyou pissera sur elle. (p. 370)

On sait que, parmi les libertés, le roman prime la liberté d'être italien, avec tout ce que l'« italianité » phantasmée comporte. Mais ce qui lie la mort de Sir Craven à Mussolini et à la mort de Mussolini aussi, pendu tête en bas à Piazzale Loreto, c'est sa propre mort tragicomique, la version picaresque

<sup>1</sup> Il est difficile d'oublier la via Giulia, sinon comme un objet refoulé ou poussé en avant pour l'économie du roman : son dessin a été conçu par Bramante à la demande du pape Jules II aux débuts du XVI<sup>e</sup> siècle, et elle est une sorte de modèle de la via della Conciliazione, car elle a été la première rue qui traversait en ligne droite des ruelles du Moyen Âge.

de la tragédie<sup>1</sup>. En « justaucorps, en escarpin et culotte de cour » (p. 393), suspendu à une échelle de corde, à soixante centimètres du sol, il est écrasé par une vespa avec deux manifestants et une jeep de police qui les poursuit. Il entre dans le coma « dans son costume d'opérette » (p. 396), sans que Jimmy puisse voir quelque chose de la mort de l'homme qui l'aime d'un profond amour homosexuel, car il est même « sur le point d'applaudir » (p. 395) la scène qu'il croit théâtrale. C'est l'ami américain qui fait clairement de cet homme, mort suspendu dans le ridicule, l'avatar de Mussolini.

C'est une honte ! Jamais on n'aurait vu cela du temps de Mussolini. Je regrette d'avoir combattu contre lui. Pleurez-le, stupides Italiens ! Vous n'aurez bientôt plus assez de marbre à Carrare pour lui élever des statues.

(*Ibid.*)

Sur quoi Jimmy entre en prison, sans que l'on sache vraiment pourquoi et sans que la prison soit une vraie prison. Il entre en effet dans une prison initiatique, qui lui permet de se purifier de sa jeunesse et de payer la faute absolue de n'avoir pas compris l'amour de Sir Craven. C'est la prison qui lui permet de sortir de l'« italianité », qui est l'« italianité » d'un état enfantin.

C'est peut-être l'Italie qui m'a maintenu trop longtemps dans l'enfance, en m'excitant à agir surtout par l'imagination. (p. 423)

[J]e me sens devenir enfin un homme, un vrai, un sérieux, soumis d'avance à toutes les absurdes règles de cette gymnastique qu'on appelle la vie et qui n'est qu'une série d'exercices d'assouplissement pour nous préparer à la mort. (p. 427)

On dirait que la jeunesse dont il sort est la jeunesse mythique du fascisme, qu'on peut lire sur internet, dans la version de Salvator Gotta, qui en 1939 avait transporté dans l'hymne national fasciste la longue tradition qui partait des Goliards, en passant par la version des Arditi, qui est sans doute la mieux réussie :

Giovinezza, giovinezza  
primavera di bellezza,  
della vita nell'asprezza  
il tuo canto squilla e va !  
Dell'Italia nei confini  
son rifatti gli Italiani  
li ha rifatti Mussolini  
per la guerra di domani.

<sup>1</sup> Il suffit de relire le *Gil Blas* de Lesage pour se rendre compte de l'identité picaresque structurellement homologue des personnages de *Tempo di Roma*.

Mais c'est pour accepter une autre mort, une mort morne, qui ne le sépare pas pourtant de Sir Craven, dont il devient « légataire universel » (p. 439), mais héritier déchu de l'amour qu'il n'avait pas compris. Déchu de l'amour à la démocratie, que Sir Craven, dans un dernier feuillet jeté à la corbeille, définit « le néant » (p. 451) et à laquelle Jimmy, sans « constance » (*Ibid.*) est prêt à passer, en passant sous les férules de sa femme Geronima<sup>1</sup> et surtout de sa belle-mère Pia. Le père, viril ou homosexuel, est perdu, tout aussi bien que le pin parasol qui protégeait la vie de Jimmy et de ses amours<sup>2</sup>. Un univers entier a sombré dans le passé. Alexis Curvers a su magistralement en écrire le droit à la nostalgie, en libérant cet univers de ses aspects horribles, donc avec une stratégie différente de celle d'un autre roman qui raconte aussi une sortie de la catastrophe de l'Europe, mais qui la présente non pas comme sortie de la jeunesse amoralisée (ce qui est vraiment extraordinaire dans *Tempo di Roma*) mais comme sortie de la perversion : *Hécate et ses chiens* de Paul Morand.

À ma connaissance, *Tempo di Roma* est le seul roman qui, d'un sourire picaresque, ait eu le courage et l'habileté de représenter la nostalgie profonde du monde de Mussolini, avant et sans les horreurs de la guerre. Il n'est pas facile de trouver des attitudes tellement honnêtes du point de vue intellectuel et si heureusement impolies politiquement. D'un côté comme de l'autre on trouve plus facilement des misérables qui refoulent les vérités qu'ils sont payés, plutôt bien que mal d'ailleurs, pour les censurer<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Y aurait-il eu une tyrannie de Marie Delcourt ?

<sup>2</sup> « Tard dans la soirée, avant de les quitter dans la cour où elles nous raccompagnaient, je ne manquais jamais d'adresser un dernier salut au grand pin parasol qui resterait la toute la nuit, sentinelle géante et silencieuse de mon amour, à protéger leur sommeil. Une fois, mes regards perdus dans son feuillage où pépiaient encore des milliers d'oiseaux furent ramenés vers la terre par un petit gémississement de Pia. Elle était pâle. Je venais de murmurer machinalement *Addio, Roma* » (p. 320).

<sup>3</sup> Dans une note manuscrite, citée par Catherine Gravet, est écrit : « J'ai été pacifiste jusqu'au jour où j'ai compris que le pacifisme n'est pas au service de la paix, mais au service du vainqueur présumé, c'est-à-dire du vainqueur que l'on souhaite. Tout pacifisme, en dernière analyse, n'est que le respect de la force. Encore faut-il que la force lui semble être du bon côté, c'est-à-dire aux mains d'un ennemi qu'il préfère à son propre pays. Si la force change de mains [...] le pacifiste redevient instantanément belliqueux. Nos gens de gauche ont été antimilitaristes dans les années 20, militaristes dans les années 30, antimilitaristes en 39, militaristes en 1941 et antimilitaristes depuis 1945. Nos gens de droite ont suivi exactement les mêmes évolutions en sens contraire. La seule différence, c'est que la droite a régulièrement échoué en vertu de ses principes, tandis que la gauche ne cesse de réussir au mépris des siens. Car les hommes de droite se font un honneur de mourir pour une patrie de gauche, et les hommes de gauche se font un devoir de ne pas mourir pour une patrie de droite ». Texte repris dans A. Curvers, *Le Ruban chinois* suivi de *La vérité vous délivrera*, op. cit., pp. 10-11.



# Andrée DE BUEGER

---

## ALEXIS CURVERS ET PAUL DRESSE

### DEUX VIRGULES VAINES

Dans le copieux menu qui nous est offert, mon intervention, j'en ai bien conscience, tiendra lieu d'entremet. Ce sera le sorbet que l'on prend en fin de repas, je vous le livre sans tarder, parodiant Trissotin : *Sonnet moustachophe*. L'auteur, Paul Dresse, ajoute en note : « pour restituer, dans leur pureté première, les traits de l'auteur de *Tempo di Roma*. »

À peine ton profil cesse d'être romain,  
Alexis, on te voit triompher grâce à Rome :  
Puisqu'aux pieds de la Louve un sacre se consomme,  
Accède au Capitole une palme à la main !

Te recevront là-haut les graves Antonins,  
Marc-Aurèle et Trajan, demi-dieux ou surhommes,  
Auxquels même Néron se joindra, digne en somme  
D'accueillir, citharède, un chanteur transalpin.

Vois, ils sont tous barbus ou glabres ! Leurs statues  
Ne te montrent jamais de faces moustachues :  
Le ciseau n'admet point ces douteux ornements.

Donc, si tu veux siéger parmi la gent romaine,  
Fais-lui, grammairien, pour ton avènement,  
L'offrande sans douleur de deux virgules vaines !

Un sonnet régulier : Paul Dresse autant qu'Alexis Curvers sont adeptes de classicisme, amis de Vincent Muselli et disciples de l'école romane.

Ce texte a été écrit en septembre 1957, lors d'un voyage – ou juste après son retour – que Paul Dresse fit en Italie avec sa femme Germaine Sneyers et votre servante. Il fut soumis aux Curvers pour imprimatur (lettre du 2 décembre 1957) : « Marie a donné une adhésion aussi souriante que la

mienne (mais non pas sur le fond) à ton joli poème anti-moustaches ! » Les moustaches sont d'ailleurs un baromètre de santé psychique pour Marie Delcourt : « J'ai du reste l'impression que le dit profil a eu le temps de se relever et la moustache de devenir fringante », écrit-elle le 29 décembre 1956, après l'acceptation du roman par Robert Laffont.

Ce sonnet sera publié en 1961, dans un recueil, paru aux Éditions des Artistes et intitulé *Seravalle* (du nom d'un des poèmes sur les tours du village de ce nom, près de Montecatini, en réalité Serravalle) avec d'autres poèmes italiens, dont certains avaient paru dans *La Flûte enchantée* en 1957 (cahier n° 9) et *La Mort d'Euphorion* qui avait failli y être publié (voir correspondance suivie à ce sujet en 1956-1957). S'y trouvent aussi un long poème sur la tragédie de Marcinelle, précédé d'un *Souvenir de Franz Ansel*, amoureux de l'Italie, et un quatrain intitulé *À Alexis Curvers*, qui met en lumière leurs affinités poétiques :

Tu aimes Muselli comme j'aimais Maurras !  
Mon Curvers, c'est au mu que se marquent les maîtres :  
Par Maurras, par Mistral et le pur Moréas,  
La Muse triplement nous l'a fait reconnaître !

#### « TEMPO DI ROMA » DANS LA CORRESPONDANCE DE CURVERS À DRESSE

Les allusions au roman sont rares, étonnamment rares (nous verrons pourquoi), alors que l'échange épistolaire entre les deux amis est fréquent, parfois quotidien<sup>1</sup>. Paul Dresse, né en 1901, était l'aîné de cinq ans. S'ils fréquentèrent le même collègue Saint-Servais et furent même marqués par l'empreinte des Pères jésuites, ils ne se rencontrèrent qu'aux *Cahiers mosains*, puis *mosans*, dont ils furent tous deux l'épine dorsale. Paul Dresse, très vite, devint l'oreille privilégiée pour les affres de l'esprit et du cœur.

Quelques allusions cependant à la genèse du livre :

En 1949, mention d'un voyage en Italie, le déclic de l'écriture :

Le séjour à Rome pour merveilleux qu'il ait été fut comme le rêve d'un adolescent à qui l'on verse un vin trop riche. Je me suis évanoui deux fois dans la rue. Trop d'images de bonheur ne m'ont laissé que le sentiment de ma désolation intime. [...] Mais j'ai adoré les pins parasols de Rome.

En 1951, si le titre du roman n'est pas cité, l'allusion est trop évidente pour que je résiste à l'envie de lire cette lettre émouvante dans sa totalité :

<sup>1</sup> Les réponses de Paul Dresse n'ont pas été conservées.

Tilff, le 9 octobre 1951.

Mon cher Paul,

Le petit Italien dont je t'avais parlé est mort.

Nous l'avons conduit la semaine passée à Robermont, par une matinée où la lumière était presque aussi belle que celle de Venise, sa patrie, au milieu d'une assistance peu nombreuse mais fort émue et digne. Le cher Puraye était là, ainsi qu'un prêtre italien et un envoyé du consulat, plus quelques délégations des colonies italiennes de la région : un Sicilien de la rue Pierreuse, un Padouan de Flémalle, et même un Romain de Borgoumont. Ces pauvres entre les pauvres apportaient des fleurs et de petites sommes d'argent qu'ils avaient collectées parmi leurs camarades. Je n'ai pas besoin de te dire l'effet miraculeux qu'a produit ton obole ajoutée à ces humbles offrandes : elle avait servi déjà à adoucir les derniers jours du défunt, elle a embelli ses funérailles et m'a permis encore d'arrondir sensiblement le viatique qu'on a remis à sa jeune sœur et qu'elle a reporté à la famille.

Non moins que le secours matériel, on a unanimement apprécié comme une réconfortante marque de gentillesse ce geste d'un signore Belga, amico dell'Italia. Je suis chargé de t'exprimer les très chaleureux remerciements de tous ceux dont tu as par là touché le cœur, et j'en profite, mon cher Paul, pour te renouveler les miens propres.

Tu m'as fourni une nouvelle occasion, une nouvelle raison de te sentir mon frère et rien ne pourrait m'être plus précieux. Puisse Valentino Tosatto, de la paix où il repose maintenant, te bénir. Il y avait en lui une grâce assez forte pour reflleurir encore, sous quelque forme différente dans la vie de ceux qui l'ont aimé et aidé. Je m'efforce, pour ma part, d'en donner quelque chose dans cette histoire que j'écris à la gloire de l'Italie, lieu d'élection et symbole des choses que nous aimons.

Au revoir, mon cher Paul. Partage avec Germaine les meilleures pensées de Marie et les miennes. Je t'embrasse.

Alexis

Le 29 avril 1952, Curvers annonce son prochain départ pour l'Italie. Le 28 mai 1952, une carte de Ravenne est adressée au couple Dresse. *Tempo di Roma* est cité cette fois :

Voudrais-tu, pour mon prochain retour, me rendre le grand service de me trouver parmi les vers de Franz Ansel (que tu connais bien, je crois) une épigraphe possible pour mon *Tempo di Roma* ? Ce poète a aimé comme nous l'Italie, et j'aimerais joindre son nom à ceux des autres auteurs que je cite : Théophile, Browning, Paul Morand. Je travaille très bien ici à finir ce récit baroque. Merci, bien affectueusement A.

À part un clin d'œil à l'Italie en 1955, un remerciement : « mille grazie », les lettres pourtant très nombreuses (19 lettres conservées) ne font aucune mention de l'écriture en cours.

C'est à Marie Delcourt que nous devons une allusion au roman, dans une lettre du 29 décembre 1956 :

Je suis arrivée ici (à Colpach) dès que j'ai su le livre d'Alexis accepté par Laffont. Et depuis lors je récupère. Car un auteur (en note : sans parler de sa femme) qui est aussi un éditeur cumule agréablement et accumule les souffrances que causent les éditeurs aux auteurs, les auteurs aux éditeurs. Gallimard et Yourcenar riment agréablement et l'un et l'autre avec cauchemar.

La lettre de Laffont, poursuit-elle, a tout sauvé, et elle a quitté son conjoint sans remords dès qu'elle l'a su heureux.

Une seule allusion directe, mais très brève, à *Tempo di Roma* est à trouver dans une lettre datée de mai 1956 et envoyée de Coblenz : « *Tempo di Roma* à peine terminé, vais-je m'attaquer à quelque *Tempo di Berlino* ? » La lettre est importante à bien d'autres égards. Outre des phrases très élogieuses pour la ville et ses habitants, « une humanité en laquelle il est impossible de retrouver quelque parenté que ce soit avec les Allemands tels que nous les voyons pendant les guerres » et « son catholicisme bien plus sérieux qu'en Italie et même que chez nous », il lève un voile sur le livre qu'il est en train d'écrire : « un étrange récit, ce sera le quatrième ouvrage où je verserai le sang de mon cœur encore blessé. » Celui-ci ne verra jamais le jour.

Avant d'aborder le troisième volet, la raison pour laquelle la correspondance si amicale, si intime échangée à cette époque évoque si peu *Tempo di Roma*, il me faut, pour être exhaustive, citer encore une lettre de septembre 1957 où, sans nommer son ouvrage, Curvers demande à Paul Dresse une adresse :

Par une sorte de fatalité, j'ai encore égaré l'adresse de notre ami le portier italien. Si tu retrouves sa trace en Italie (ce qui situe bien le voyage à Rome et l'origine de notre sonnet) aie l'obligeance de m'en faire part et je lui enverrai aussitôt mon livre. Qu'il soit assuré d'ailleurs de mon souvenir le plus amical.

En 1962, il se plaindra amèrement de l'adaptation cinématographique du roman.

#### LA TENEUR DE LA CORRESPONDANCE DES ANNÉES 1955-1957

Alors que, bien souvent, leurs productions littéraires sont soumises de part et d'autre à la critique de l'ami : commentaires, corrections, propositions, il n'y a aucune trace de ce que le manuscrit de *Tempo di Roma* ait été soumis à une lecture critique. De même, lorsque le succès vient, on ne trouve aucune allusion à la joie d'être publié à Paris et reconnu par la critique, non plus que couronné par un prix littéraire. « Je pars grippé, mort de fatigue et

d'angoisse », écrit-il le 2 février 1957. Pourtant, les lettres sont très nombreuses en ces années qui nous occupent. Quels en sont les sujets récurrents ?

Il y a d'abord l'affaire Yourcenar, « la Gorgone d'Amérique », qui a, selon la thèse de Catherine Gravet, tué *La Flûte enchantée*, le cauchemar qui le tient éveillé. Comme c'est chez les Dresse, en 1954, que le couple Curvers a rencontré Marguerite Yourcenar, Paul Dresse est l'interlocuteur privilégié pour entendre et partager l'amertume de l'éditeur des *Charités d'Alcippe*. Une correspondance suivie est échangée à ce sujet, souvent en triangle, Paul Dresse essayant de concilier les parties.

Il y a surtout le drame intérieur causé par l'amour d'Alexis pour Arille, ce tourment quotidien : « Je traverse depuis des mois une épreuve de sang et de feu ! une passion dévorante – elle me dévore en effet – s'est allumée en moi » confie-t-il dans une lettre pathétique, le 29 janvier 1955. Il ajoute, dans la même lettre, « Marie a trouvé ce matin ce vers de Rotrou : Apprenons l'art, mon cœur, d'aimer sans espérance ».

J'en reviens à cette lettre de Coblenz, datée de mai 1956, qui imaginait un Tempo di Berlino et dans laquelle il évoquait son cœur encore blessé.

Je pleurais ce matin en écoutant le Tantum Ergo (c'était le jour de la Fête-Dieu), j'offrais mes larmes à Dieu, en sentant qu'elles m'étaient arrachées au fond par Aphrodite.

À cette époque Paul Dresse connaît les mêmes tourments. La mort de celui qui fut son amour de jeunesse, flamme qui, je le pense, ne fut jamais déclarée, en tout cas aucunement partagée, lui a inspiré les poèmes qui font partie du même recueil que le sonnet cité ci-dessus, sous le titre *La Mort d'Euphorion*, mais surtout il y a les poèmes d'inspiration homosexuelle qu'il publiera sous le boisseau en 1955 et qu'il enverra à Alexis Curvers. Ce dernier, tout en faisant allusion à ceux de Paul Dresse : « je relis les tiens qui sont fort beaux », lui envoie en retour des poèmes qu'il soumet à sa complicité critique. Plus tard, en 1979, Paul Dresse lui demandera des nouvelles de ses beaux sonnets à Arille. Alexis Curvers lui affirme avoir l'intention de les publier, sous son nom. Ce sera chose faite après sa mort.

Je regardais s'éloigner ton feu rouge  
Dans cette nuit que cerne notre amour  
Et ta présence, à chaque tour de roue,  
À l'infini m'échapper sur la route<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vers joints à la lettre du 29 janvier 1955.

Il y a donc à cette époque un échange de poèmes confidentiels qui ne sont sans doute pas sans lien avec les personnages du roman.

#### CONCLUSION

Je m'en suis tenue à la correspondance Curvers-Dresse, mais il eût été intéressant d'examiner aussi celle échangée entre Alexis Curvers et Marcel Thiry. Les lettres de Thiry à Dresse ne font aucune allusion à *Tempo di Roma*, mais les affres d'Alexis et le courage de Marie qui les supporte suscitent chez Thiry une bienveillante sollicitude : « Notre Alexis ne passe-t-il pas encore une fois par une mauvaise crise ? Il m'a écrit il y a quelques semaines une lettre très douloureuse » (lettre de mars 1958). Le succès du roman n'a donc pas estompé les incertitudes du cœur et les symptômes de la dépression.

## UNE CHEVAUCHÉE FANTASTIQUE : RÉALISME ET ONIRISME DANS « TEMPO DI ROMA »

Ni réalisme, ni onirisme dans *Tempo di Roma*<sup>1</sup>. Du moins au sens où ces deux notions sont le plus couramment utilisées dans nos disciplines. Mais en littérature, les concepts les plus généraux ne prennent forme qu'en se particularisant et leurs actualisations les plus significatives peuvent se rencontrer aux limites de leur extension.

Si le réalisme littéraire a partie liée avec le vraisemblable, voire avec le vrai, quoi de moins vrai, de moins vraisemblable qu'un vagabond du Nord devienne à Rome, par la grâce de six mots d'allemand, le guide fondateur de l'agence Flaminia ? Le titre du roman couvre une durée plutôt qu'un rythme, mais celui-ci se précipite pour Jimmy, de l'arrivée à l'expulsion, comme dans l'enchaînement des fêtes, Année sainte y compris, et dans les résurgences romaines des comparses milanais. De même, qu'un sans logis controversé et quelque peu concurremment drogué par les bienfaits de l'amitié y réussisse un examen, fût-il appuyé d'en haut, en passant de la prostration la plus noire à la surexcitation logorrhétique, relève de la cravache, plutôt que du possible. Et l'on a souvent dit ce que devaient aux stéréotypes, pour fondés qu'ils soient à l'occasion, la faconde des gens du cru, l'aptitude au retard qu'ils partagent avec leurs trains et, pour quelques-uns, leur réputation de détrousseurs, voire de « fourbi ».

Mais il y a sans doute un réalisme de fond dans l'intérêt du narrateur pour un phénomène d'époque parfois sordide : l'émigration italienne d'après-guerre. La paix revenue, la « bataille du charbon » eut en Belgique comme ailleurs ses morts et ses infirmes. Définies conjointement par les gouvernements des deux pays, les conditions dans lesquelles des ouvriers

<sup>1</sup> Nous renvoyons à l'édition Labor, « Espace nord » (Bruxelles, 1991).

pauvres, certains simples paysans ou tailleurs de pierre, quittèrent une Italie ruinée, attirés par les promesses de la Fédération charbonnière de mon pays<sup>1</sup>, pour y revenir dans les pires des cas, invalides ou silicosés, voire sans pension d'aucune sorte<sup>2</sup>, étaient loin d'être connus de tous. Tout esthète qu'il fut, et dédaigneux par fierté des questions d'argent dont il avait parfois souffert, le Liégeois Alexis Curvers n'ignora pas cette réalité.

C'est à travers la correspondance de Jimmy et de sa mère que cet arrière-fond sociologique se manifeste<sup>3</sup>. Les deux mineurs italiens qu'elle a sauvés du phalanstère, sans pouvoir empêcher que l'un ne meure, en sont à Liège les modestes représentants. Jimmy, de son côté, assiste à Rome au retour de Fedele, aujourd'hui infirme, accompagné de celle qui l'a elle aussi « sauvé » à sa manière (p. 165), lui évitant d'être reconduit à la frontière pour incapacité de travail en l'hébergeant dans son boudoir avant de devenir sa femme. S'il n'est dit à aucun moment que cette infirmité est la suite d'un accident de la mine, l'intervention surtout verbale de « l'Assistance sociale » (p. 166) le laisse entendre, et surtout son refus de considérer que la décalcification qui s'ensuit puisse être une maladie professionnelle, conformément au raisonnement qu'on appliqua pendant plusieurs années aux ravages de la silicose<sup>4</sup>. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que Fedele ne recevra pas d'indemnité et que « les règlements du travail », en cela « soutenus par les syndicats » – « prolétaires de tous les pays, unissez-vous » – se sont opposés à ce qu'il exerçât un autre métier, comme « par exemple » celui de tailleur (p. 165) – résurgence tronquée de la profession de tailleur de pierre notée par l'historien.

<sup>1</sup> Voir « L'affiche rose » répandue en Italie en 1946 ou les pages éloquentes d'une brochure d'accueil de 1957 – « Siate il benvenuto », « Siate fiero di essere minatore ! » –, reproduites respectivement pp. 75 et 11 de « *Siamo tutti neri* ». *Des hommes contre du charbon. Études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie*. Seraing, Institut d'Histoire ouvrière, économique et sociale, 1998.

<sup>2</sup> Voir Jacques Lemaître, « 1946-1996. Compagnons de route du PCI à la Louvière », dans « *Siamo tutti neri* », *op. cit.*, p. 139-140 : « L'arrêté royal du 25 février 1947 ne définissait que les conditions d'octroi d'une pension d'invalidité pour des ouvriers mineurs incapables de travailler [...] avec un délai de deux ans à partir de l'arrêt du travail et une durée suffisante de service minier compte tenu de l'âge (au moins 10 ans à 40 ans... au moins 20 ans à plus de 55 ans) sauf si l'intéressé n'a travaillé que dans une entreprise minière ». Voir aussi Armando d'Ortono, p. 126 et Daniele Rossini, p. 115.

<sup>3</sup> Il sera fugitivement rappelé par l'un ou l'autre détail du récit, comme p. 78, la quête des religieuses « *per li emigranti italiani* » ou p. 79, la conversation de Jimmy avec un prêtre hollandais.

<sup>4</sup> Laquelle silicose devra attendre la loi Leburton (24 décembre 1963 ; entrée en vigueur en juin 1964) pour être reconnue comme telle (Daniele Rossini, « *Solicosi : l'Italia paga per la malattia contratta in Belgio* », dans « *Siamo tutti neri* », *op. cit.* p. 115).

De quoi émouvoir un bon garçon comme Jimmy. Mais sa narration privilégie le coup de théâtre : l'identification immédiate, par la belle-mère, de la nature de l'épousée – « *Dio mio, una puttana !* » (p. 164). Du coup, la compassion bascule dans l'effet burlesque, lequel en retour la teinte d'ironie : la compagne de l'infirmes n'a-t-elle pas été pour lui « toute la douceur de l'exil, son illusion, sa conquête » (p. 165) ? Un autre biaisement du réalisme conventionnel se mesure aux accommodements qui suivent, la belle-mère acceptant à demeure l'ingénue libertine, dont l'époux, nous dit-on, ne se débarrassera pas tout de suite, « pas maintenant » (*ibid.*), elle-même, aussi bien, étant promise par la phtisie à une mort pas trop éloignée. Au surplus, la déformation véritablement professionnelle qui la dispose un soir à assouvir, debout dans la ruelle, les désirs que Jimmy n'a pu apaiser avec Geronima, ne sera pas surprise par le mari rentrant à la maison chanson aux lèvres – c'est lui, l'ingénu. Il n'est pas jusqu'au caractère prétendument liégeois de cette fugitive copulation qui ne contribue à ranger l'épisode dans les regrets et les facilités du pays natal.

La scène du retour à Rome manifeste néanmoins cette attention à l'objet dont on a fait souvent un des traits du réalisme littéraire, l'inventaire des *impedimenta* du couple pouvant apparaître à nouveau dérisoire et pitoyable. Si nous ne voyons surtout de Fedele, le bien nommé, que la béquille et la canne, et les « deux gaines de plâtre » qui enserrant ses cuisses (p. 164), un des énormes ballots déposés sur le trottoir et présentés d'abord comme les « attributs obligés et symboliques des Italiens rapatriés » crève opportunément pour « vers[er] sur le sol tout un assortiment d'[...]articles de bazar, couvercles de casseroles, cendriers artistiques et jusqu'à un bouquet de fleurs en celluloid, fort sales quoique lavables » : la « dot » (*ibid.*).

Propre à *Tempo di Roma*, cette combinaison narrative de l'information historique et de la fantaisie, du tragique et de la drôlerie, de la compassion et du sarcasme, ne permet pas au réalisme de se durcir. Mais elle n'empêche pas, légère et fugace, la dénonciation des petits côtés de la fête italienne, comme l'escroquerie dont est victime à Milan, au début du roman, cet autre émigré revenu en congé et aussitôt délesté de ses économies par les agissements de l'ami Enrico ; ou le silence fait communément sur le nom de Mussolini, surtout par ceux qui le regrettent ; ou l'écart irrémédiable, en dépit de leur fréquentation, entre une aristocratie déclassée et la débrouillardise des petits types ; ou encore la dénaturation de l'identité italienne par tel riche Américain qui s'approprie luxueusement son goût du spectacle. Que cette touche de lucidité propre à Curvers puisse être à l'occasion prémonitoire, on le voit dans la diatribe de Jimmy contre ces poules en batterie dont la musi-

que « favorise la ponte » (p. 182) et qui ont fait la fortune de l'organisateur de la fête.

Car dans *Tempo di Roma*, la compassion pour les victimes s'étend aussi aux bêtes. Á nouveau non sans paradoxe, puisqu'il revient à la troublante Lala, pour peu qu'elle prenne un nouvel amant, d'exécuter toutes les siennes, perroquet excepté, mais de se lancer aussitôt dans une œuvre de protection des animaux. Que le juron récurrent de l'unique survivant – « *Madonna!* » – ait joué son rôle dans l'opération sanctificatrice, c'est ce qui transparaît dans la justification qu'elle en donne : « Cet oiseau [...] est plus digne que bien des gens d'invoquer la Madone » (p. 208). Nul doute qu'Alexis Curvers ne partage, à l'égard des animaux et de la cruauté qu'on exerce sur eux, une sensibilité toute yourcenarienne. Mais la compassion à l'égard des êtres, à plus forte raison sa compromission dans la fantaisie ou le burlesque, n'est pas un ingrédient traditionnel du réalisme. Du moins fait-elle rupture avec la froide objectivité qui couramment le caractérise. Qu'il revienne à la pétulante marquise, dans la scène à laquelle nous allons venir, d'achever elle-même un cheval blessé scelle dans l'ambiguïté le rôle de l'amie des bêtes.

La scène annoncée, remarquable au premier chef par son ampleur dramatique, nous est offerte par le surgissement des chevaux d'Albano dans la fête de la via Appia. Qu'il s'agisse, dans la succession volontiers théâtrale et douloureusement festive du roman, d'une intrusion de réalité, qui le contesterait ? C'est aux « abattoirs » que ces bêtes sont conduites, « bientôt pesées et livrées au bourreau » (p. 258), où le narrateur distingue « les unes jeunes et sans méfiance, les autres habituées à tout, vieilles et efflanquées, sur le pelage usé desquelles luisait la trace des harnais enfin et à jamais déliés » (p. 257). Dans l'évocation, cette fois, c'est la pitié indignée qui domine<sup>1</sup>. Pourtant, l'épisode mérite à nos yeux d'être rattaché à ce qui nous paraît être dans notre roman la principale concurrente du réalisme : la filière de l'imaginaire et du rêve.

*Tempo di Roma* n'est pas avare d'imaginaire. Il n'est pas jusqu'à la ville elle-même, dans la ferme évidence de ses ruines et de ses monuments, qui ne soit présentée comme mythique, fût-ce en affirmant contradictoirement à son propos que « [n]ul mirage n'y tremble autour des pierres » (p. 157) mais aussi que « l'air de Rome », « vin trop capiteux », dispense

<sup>1</sup> Voir aussi les paroles de l'attaché hindou : « la souffrance des bêtes étend sur le monde un voile d'horreur » qui aveugle les hommes, au point qu'ils en viennent à « s'égorger entre eux » (p. 301).

d'irrésistibles « illusions » (p. 117)<sup>1</sup>. Le culte que Jimmy voue à l'Italie lui interdit « trop de lucidité » (p. 185), l'« excitant à agir surtout par l'imagination » (p. 423). Il en arrive à se demander « si l'Italie existait vraiment, en dehors du mythe qu'il s'était forgé » (p. 186). Sur cette voie, la mythologie de toujours retrouve une vie lyrique, propre à ranimer ses rêves de pierre comme à transfigurer les réalités les plus humbles : au sommet de tel monument, « les chevaux ailés des Dioscures » hennissent « leur cantate sidérale » (pp. 123-124) ; dans les rues en travail, les ouvriers au torse nu paraissent d'« herculéennes cariatides » (p. 152). Lala elle-même, pour cet Orféo, son amant qui pourrait « d'un seul regard » la renvoyer « aux enfers » (p. 272), se découvre une Eurydice plus vigilante que lui et l'équipe embarquée dans l'aventure par ce nouveau Jason fait figure d'Argonautes en quête d'une Colchide qui ne soit encore qu'un « songe informe » (p. 271). L'importance, dans l'intrigue et ses images, du hasard et de la référence à l'art participent de cette fonction, comme d'ailleurs la place accordée au spectacle : ce n'est pas pour rien qu'un faux tableau de De Chirico et le flocon qui s'y pose décident du départ pour Rome, ni que la piazza San' Ignazio apparaisse à tous comme un décor de théâtre et soit utilisée comme telle ; ni que le tombeau de Cecilia Metella soit vu dans le soir comme un tableau d'Hubert Robert<sup>2</sup>.

Peut-on pour autant parler d'onirisme ? Si l'on rêve beaucoup dans notre roman, c'est presque exclusivement en plein jour : rêverie plutôt que rêve. Un voyage pétaradant dont la dernière nuit se passe « dans un demi-rêve » (p. 45), des cochers en attente « patients et rêveurs » (p. 243), une Lala protégeant autour de son amant « les rêves où se dépensait le pouvoir » de cet agité (p. 272), et pour Jimmy une sortie de prison qui revient à s'en échapper « comme d'un rêve inconsistant » (p. 426), sans compter « la rêveuse emphase » du Colisée (p. 101) et les « rêveries moroses » (p. 341) des touristes du Vatican devant la « rêverie exemplaire et fondamentale » qu'offre au monde l'ouverture de la *Porta sancta* (p. 329), font ressortir par leur abondance débridée l'absence de tout onirisme véritable. Pour ce « noctambule irrésolu » qu'est Jimmy, il faut la barre de cuivre commune au roman *bar notturno* et au café du *Cormoran* liégeois de jadis pour que, « maintenant comme alors », les rêves de son « demi-sommeil » s'enroulent « tels des serpents fascinés » (p. 285) : seuls les souvenirs sont des « belles-de-nuit sur leurs tiges entremêlées » (p. 287). Quant à Geronima, femme pra-

<sup>1</sup> Ce pouvoir ambigu n'est pas réservé à Rome : Venise elle aussi induit à « la découverte du réel par la voie de l'illusion » (p. 155).

<sup>2</sup> Fût-ce par un compare quelque peu ridicule : Potron-Duplessis (p. 253).

tique, elle n'a pas besoin de fermer les yeux pour rêver de l'irréaliste retour du père, disparu au front russe – « *Non tornerà mai* » (p. 177).

La scène des chevaux conduits à l'abattoir – « cavalcades funèbres » (p. 257) – n'en participe pas moins d'un onirisme latent, servi pas cette morbidité qu'on retrouve çà et là dans le roman, appliquée à ses *realia* comme à ses personnages. Tels, dès le début, ces habitants de Carpi « réels [...] comme des ombres » dont Jimmy supporte mal de se séparer à jamais : « Il m'arrive de m'éveiller la nuit en pleurant, pour avoir rencontré en rêve » tels visages évanouis « me suppliant de ne pas les oublier » (p. 40). Même le circuit touristique des Zurichoïses, que le chauffeur a consigne de ne pas ramener trop tôt sous les yeux soupçonneux de la concurrence, longeant « un interminable mur d'enceinte [...] à proximité des grottes Ardéatines, des catacombes et des tombeaux de la voie Appienne », prend des allures de « trajet funèbre » : « Presque toujours déserte, la route était, ce soir-là, hantée de furtifs fantômes d'entre chien et loup » (p. 98). *Addio, Roma*, la formule prémonitrice que le père de Geronima appelé sous les drapeaux a prononcée avant de disparaître pour jamais, et que Jimmy applique bien malgré elle à Geronima elle-même, sonnante comme un avant-goût de la fatalité qui attend tôt ou tard leurs amours autant que son séjour romain, est à cet égard emblématique<sup>1</sup>. Que dire de Sir Craven, dont le *coming out* se borne, pour parler comme Bossuet, à « sortir du théâtre », sa mort interrompant le spectacle et ne lui permettant de révélation que testamentaire, lui qui rêvait d'assumer pour Jimmy ce rôle d'amant que la comédie ne lui aura permis dérisoirement qu'auprès d'une femme.

Mais concentrons-nous sur la scène des chevaux condamnés et d'abord sur sa préparation. Elle a commencé pour Jimmy par un abus de gin qui le laisse « assommé », discernant mal les invités de la fête « dans le brouillard qui flottait devant [s]es yeux » (p. 237). Il s'agit, pour les invités de l'Américain richissime, dans ce « décor de rêve que le matin dissiperait » (p. 241) et qui jouxte le tombeau de Cecilia Metella, de « s'amuser dans un cimetière », selon le mot de sir Craven (p. 238). C'est dans l'obscurité du tombeau que, fuyant la fête, Jimmy retrouve Genonima<sup>2</sup> et la serre de près, associant inconsciemment l'amour et la mort dans ce rêve du désir, tôt inter-

<sup>1</sup> Nous permet-on une hypothèse ? Nous pensons que la morbidité, dans *Tempo di Roma*, n'est pas sans lien avec ce que Sir Craven a pu représenter pour Alexis Curvers : une homosexualité délicate et douloureuse, qui en fait une figure de l'auteur.

<sup>2</sup> Réfugiée là « comme une enfant perdue va se reposer sur la seule pierre dont elle n'a pas oublié le chemin, et qui est celle du tombeau de sa famille » (p. 244).

rompu<sup>1</sup>. Car les phares indiscrets d'une voiture révèlent le couple, comme ils vont contribuer à l'affolement des chevaux qui gênent sa manœuvre. Joint à l'éblouissement du feu d'artifice et de ses fusées dont les « éclairs jailli[ss]ent » (p. 244), les contrastes de l'obscurité et de la lumière malmènent le réalisme de la scène, métamorphosant « la haute forme courbe et crénelée » du tombeau (p. 243), au point que « [l]es dentelures aiguës qui en couronnent le pourtour » se mettent à ressembler « en plein ciel à un cercle d'oiseaux nocturnes surpris par l'orage [...] mystérieux et fixes comme des hiéroglyphes, sentinelles d'une enceinte qui n'ouvrirait que sur la mort » (p. 245)<sup>2</sup>.

Quand on revient vers la fête, l'embarras provoqué par les chevaux est à son comble : « affolé » (p. 259), le chauffeur de la voiture qui manœuvre, « un nègre énorme » nous dit-on (p. 258) – les chevaux seront plus énormes encore – aperçoit « de tout près dans son rétroviseur les naseaux irrités, les poitrails portant au vent, le flot houleux des centaures » (p. 259). Des chevaux bousculés hennissent. « À cette clameur », les chevaux des fiacres répondent<sup>3</sup>. S'étonnera-t-on qu'un de ces chevaux soit blessé, qu'il faille l'abattre, que Sir Craven, Dieu sait comment, en sorte avec sur la joue « une tache de sang » prémonitoire (p. 264) ? et surtout que le dénouement s'emballe : au cri du cavalier de tête – « *Avanti !* » –, « toute la troupe » des chevaux condamnés « se rua vers le tombeau, s'engouffra dans son ombre » (p. 263), mais pour reparaître aussitôt, « charge héroïque » comparable à « une invasion des barbares » (*ibid.*), ravageant « la zone lumineuse aménagée pour la fête. À la lueur des torches échevelées se mêlèrent les éclats de l'électricité qui s'éteignit presque aussitôt » (*ibid.*). De sorte que « rien ne fut épargné » (*ibid.*). Quittant la scène à travers la « décoration dévastée », Jimmy et ses amis prennent conscience qu'à la faveur de l'incident « le génie romain [...] avait ordonné aux cavaliers d'Albano de rétablir le vide » qui les

<sup>1</sup> Se relevant d'un bon au moment de céder, Jimmy s'arrache à Geronima, « la laissant inerte sur le sol », se retournant vers le tombeau pour « offri[r] à la morte le sacrifice » de ses désirs (p. 246).

<sup>2</sup> À noter que le réalisme propre à l'érudition s'est emparé préventivement de l'image, comme pour l'appriivoiser : « Ces créneaux, que l'italien appelle en effet des *merles*, sont assez pareils aux ornements qui surmontent la Porte du Peuple » (*ibid.*). Mais c'est pour rappeler que Jimmy arrivant à Rome par la via Flaminia avait « ardemment consulté le céleste présage » que ces ornements lui semblaient constituer pour lui (*ibid.*).

<sup>3</sup> L'image qui suit immédiatement atteste à cet endroit le déchaînement de l'imaginaire, un tantinet burlesque cette fois : les chevaux des fiacres sont dits répondre, en effet, « tels les cygnes des jardins au temps de l'équinoxe, quand d'aventure une bande de leurs frères migrants survole les étangs et les parcs » (p. 259).

enveloppe maintenant, les accueillant « plus doucement que le faste éphémère dont on l'avait masqué » (p. 266).

On avait plaisir à piétiner le décor [...], dans un emportement plus silencieux mais aussi vif que celui des chevaux d'Albano. Il semblait que leur fureur joyeuse eût donné le branle à tous les instincts des mortels, et pourtant, comme Lala m'en fit la remarque, c'était vers la mort qu'ils s'étaient ainsi précipités. (*Ibid.*)

Alexis Curvers connaissait-il ce texte de Marguerite Yourcenar, intitulé « Les chevaux sauvages », qu'elle avait publié dans un recueil de ses rêves en 1938<sup>1</sup> ? C'est elle, en tout cas, qui m'éclaire ou m'égare sur les virtualités oniriques de l'épisode. Ses « chevaux sauvages » sont des « chevaux sans cavaliers », ou « montés par de vagues personnages anonymes », qui « semblaient n'être sortis des confins d'un horizon que pour foncer dans un autre, et la charge anxieuse [...] n'avait pour eux que la durée d'un éclair »<sup>2</sup>, ils ont « rompu les digues » qui les retenaient sur la route ; « ils se cabrent ; ils bondissent, ils se répandent en désordre sur la lande, renversant du poitrail les pavillons des marchandes d'orangeade »<sup>3</sup>. Et elle conclut : « je comprends vaguement que ce troupeau sauvage de bêtes folles se précipite inéluctablement vers un gouffre [...] où ils rouleront jusqu'au fond »<sup>4</sup>. Alexis et Marguerite correspondent depuis au moins janvier 1954<sup>5</sup>. Lui et Marie lui font visite à Fayence, dans le Var, vers la fin de son séjour (mars 1955)<sup>6</sup>. Alexis a lu *Feux*, qui date lui aussi des années trente, et lui en parle<sup>7</sup>. Des confidences s'échangent. Octobre 1956, c'est la brouille, définitive. Des *Songes*, il n'aura pas été question. Tout rêve a son secret.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*. Paris, Bernard Grasset, 1938, pp. 133-142. Repris dans *Essais et mémoires*. Paris, Gallimard, 1991, pp. 1575-1577. Nous citons l'originale.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 137-138.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 139-140.

<sup>5</sup> *Eadem*, *D'Hadrien à Zénon*. Correspondance 1951-1956. Paris, Gallimard, 2004 (indiqué désormais par le sigle *HZ*), reproduit 14 lettres à Alexis Curvers (trois d'entre elles adressées aussi à son épouse, l'helléniste et latiniste Marie Delcourt).

<sup>6</sup> Voir la lettre du 18 mai 1955, *HZ*, p. 471.

<sup>7</sup> *Feux*. Paris, Bernard Grasset, 1936, que Plon va rééditer en 1957. Voir *HZ*, p. 472 (lettre du 18 mai 1955) et p. 482 (lettre du 15 août). Elle-même lit, de Curvers, *Printemps chez les ombres*, « avec délices » et *Bourg-le-Rond*, « moins réussi » (*HZ*, pp. 479 et 480; lettre du 15 août) et aussi *Entre deux anges*, les « chroniques » qu'il vient de publier à Bruxelles (*HZ*, p. 561, lettre du 17 juillet 1956).

## GÉNIE, ROMA : GERONIMA ALLÉGORIQUE DANS « TEMPO DI ROMA »

Dans *Tempo di Roma*<sup>1</sup>, Jimmy tombe amoureux de Geronima et de Rome en même temps, et dès le premier soir. Il s'enivre au même degré de la femme et de la ville. Je voudrais explorer dans le roman la tension qui oppose un personnage humain, individu par définition unique, et cet autre personnage, la ville de Rome personnifiée.

Comme le temps nous est compté et que les spécialistes apparemment divergent, j'aurai pour définition l'étymologie donnée par le *Dictionnaire international des termes littéraires* : « du latin *allegoria*, calqué sur le grec *allegoria*, lui-même formé sur *allos*, "autre" et *agoreuiein*, "parler" et, plus précisément : "parler en public" »<sup>2</sup>. Partant de cette étymologie, le DITL donne trois définitions, la première usuelle – « représentation d'une abstraction ou d'une notion morale par une figure humaine dotée d'attributs symboliques » –, la deuxième stylistique – « métaphore continuée, puis métaphore qui se développe en narration et permet une double lecture » –, la troisième enfin littéraire – par extension, genre littéraire où l'allégorie est utilisée.

Je me suis posé essentiellement trois questions. Y a-t-il une tension allégorique de la femme et de la ville dans *Tempo di Roma* ? Si oui, comment fonctionne-t-elle ? Enfin, quel sens apporte-t-elle au roman ?

Il faut biaiser ici avec la définition de l'allégorie, tout en restant fidèle à son étymologie : même si on se demande en permanence qui est l'allégorie de l'autre, il s'agit bien, en évoquant Geronima, de « parler autrement » de Rome, et vice-versa. Ainsi, Rome est dite « ensorcelant[e] », elle « séduit » (p. 84) ; elle « ressemble tout entière à une femme couchée dans une vasque de marbre » (p. 113) ; plus tard, elle se penche vers Jimmy « comme une

<sup>1</sup> Nous renvoyons à l'édition Laffont (Paris, 1957).

<sup>2</sup> <http://www.ditl.info/arttest/art678.php>. URL signalée comme provisoire. Dernière consultation : 7 juin 2008.

vieille amie », mais à qui il dit qu'il n'aurait plus rien à dire (p. 334) ; enfin, dans les dernières pages du roman, le narrateur fait encore un parallèle féminin :

Je n'ai pas cessé d'aimer Rome, ni elle de me paraître adorable. Mais elle me tournait un peu sur le cœur, [...] comme le parfum d'une femme avec qui on a demeuré longtemps. Les secrets impénétrés de Rome ont lassé mon amour, sa propre inconstance me gagne. Nous avons le choix entre le divorce et l'habitude. Ainsi finissent toutes choses en ce monde. (p. 353)

De son côté, Geronima personnifie la ville ; « les gestes de Geronima étaient à mes yeux les gestes mêmes de Rome » : « Rome est une déesse qui n'a pas besoin d'emblèmes, comme Geronima avait touché mon cœur sans aucun artifice. Je les avais élues ensemble, entre toutes les villes et entre tous les êtres » (p. 113). Il n'est jusqu'à l'esprit et la culture de la jeune Romaine, « cette âme nombreuse que lui composaient les siècles », qui n'évoque les strates historiques de la ville : « Je ne prévoyais jamais comment elle trancherait le problème le plus élémentaire, parce que je ne savais pas à quelle profondeur, à quelle époque d'elle-même elle irait y chercher réponse » (p. 138).

Mais toute allégorie ne fonctionne qu'au prix de la pleine conscience et même de la complicité du lecteur. S'il ne saisit pas le rapprochement, chacun en est pour ses frais. C'est pourquoi Jimmy, dans la narration, ajourne sa véritable entrée dans Rome jusqu'à la première visite avec les Zurichoïses, et ne rencontre Geronima qu'à la fin de ce premier jour<sup>1</sup>. Aussitôt, il associe constamment la jeune fille et la ville : « Ainsi cette première journée où Rome s'était révélée à moi avait également découvert à mes yeux ignorants maintes images de l'amour [...] et à la fin ce petit visage devant lequel mon cœur à son tour avait commencé de battre » (p. 88). Sir Craven le premier, et pour cause, perçoit cette association enivrante que fait Jimmy, et tâche de lui remettre les pieds sur terre mais, ce faisant, il renforce l'analogie allégorique : « Vous n'êtes pas amoureux de Geronima [...]. Vous êtes amoureux de Rome » (p. 89). Et Jimmy de préciser aussitôt pour lui seul : « Il ne savait pas que Rome, pour moi, c'était Geronima » (*ibid.*). À tel point qu'il lui donne le nom même de la ville : « quand je voulais lui donner un petit nom tendre, le seul qui me vînt aux lèvres était : *Roma* » (*ibid.*). Geronima en rit

<sup>1</sup> Remarquons tout de même que Sir Craven lui propose « pour la nuit un fauteuil dans son minuscule appartement de la via delle Carrozze » (p. 37), qui est à proximité de la Piazza di Spagna c'est-à-dire en plein centre historique de Rome. Mais le récit ne dit pas si Jimmy accepte la proposition (il dit à la fin du roman qu'il n'y a jamais mis les pieds, p. 334) et c'est plus loin (p. 41) qu'on apprend que le gardien de nuit du garage, Oreste, accepte de le laisser dormir dans une voiture.

« comme d'une inadvertance un peu sacrilège » (*ibid.*) : mais il est frappant que le prénom même de la jeune fille ait pour étymologie « nom sacré » (*hieros onoma*). Quant à Pia, en entendant un jour Jimmy murmurer machinalement « Addio, Roma », au moment de prendre congé de la jeune fille, elle pense immédiatement à son mari dont Geronima porte le prénom au féminin, et dont ce furent les dernières paroles lorsqu'il prit le train vers le front russe pour ne jamais en revenir (p. 101). Elle ne peut y voir, plus encore qu'un sacrilège, que le présage d'un « nouveau malheur » (*ibid.*). C'est à nouveau machinalement que Jimmy redira « Addio, Roma » en regardant par la fenêtre du grenier de la maison de Geronima le pin parasol qui le surplombe (p. 272). Et le lecteur fera de lui-même le lien lorsque le jeune homme quittera vraiment Rome, où il est désormais interdit de séjour (p. 349), en prenant le train comme le père de la jeune fille et en disant à nouveau, cette fois tout à fait délibérément : « Addio, Roma » (p. 355). Bien entendu, l'incertitude que fait planer cet augure sert à fausser la fin banale que préparent au moment même et fébrilement Pia, Paolino et Geronima en transformant la maison de Sir Craven près de Florence en fade auberge du bonheur.

L'allégorisation de Geronima amène Jimmy, ici faussement candide, à ne jamais envisager la dame de ses pensées que sous l'aspect d'une métaphore filée qui le dépasse et qui la dépasse elle-même, ce qui permet au jeune homme d'affecter au même moment de comprendre la belle Italienne et de ne pas la comprendre et, toujours par le truchement du parallèle avec la ville, à la fois de la réduire à une muette ingénue et de l'exalter jusqu'à en faire une sombre pythie de l'Urbs. Ce rapprochement trouve une sorte de sommet le soir de la fête chez l'Américain. Cette fois, un troisième terme se surimpose à la tension allégorique, et c'est le tombeau de Cecilia Metella qui devient l'emblème à la fois de Rome et de Geronima. Cecilia Metella (dont il n'est dit nulle part qu'elle est la belle-fille du fameux Crassus du triumvirat et donc une figure importante de l'histoire de Rome), devient la « sœur tutélaire » de la jeune Romaine qu'elle accueille sur le « seuil écroulé du mausolée ». Geronima s'assimile au tombeau au pied duquel elle gît « comme écrasée » (p. 181). Le monument lui-même rappelle Rome par les frises qui évoquent pour Jimmy celles de la porta del Popolo devant laquelle il piétinait « en ces jours de détresse où [...] je ne me décidais pas à pénétrer dans la Ville » (*ibid.*). Lorsqu'il appelle la jeune fille étendue, c'est donc logiquement par le nom tendre qu'il lui donne : « Roma ! dis-je doucement » (p. 182). La jeune fille s'offre alors précisément à lui, mais, tout comme il a hésité à pénétrer dans la ville, il résiste à la tentation de faire l'amour avec elle, se dégageant de son étreinte et « offr[ant] à la morte [Cecilia Metella] le

sacrifice des désirs que j'eusse été coupable d'assouvir avec la vivante » (*ibid.*). Heureusement : les deux amoureux sont surpris un peu plus tard par d'autres invités à la fête. Mais, une fois encore, c'est pour que l'un d'eux renforce le jeu allégorique :

— Je vous recommande, madame l'ambassadrice, ce galopin qui n'est pas moins habile à expliquer les beautés de Rome qu'à apprécier celles de sa jolie fiancée. Il est tellement épris de l'une et de l'autre... (p. 190)

Celle qui participe malgré elle à une contamination dont on a vu combien elle la réprouvait superstitieusement, c'est la mère, Pia, brusquement alarmée (on vient de le voir, non sans raison) à l'idée que Geronima aurait pu se méconduire alors que c'est elle-même qui vient de céder au brave Pao-lino. Lorsqu'elle vient rechercher sa fille en pleine fête et l'appelle de loin, on ne perçoit, répétées longuement, que les deuxième et quatrième syllabes de son prénom : « ... Ro... ma ! » (p. 203). La jeune fille appelée par le nom même de la ville ajoute à cette équation une autre surreprésentation humaine de Rome, puisque les première et troisième syllabes de son prénom inscrivent en creux une nouvelle appellation de la jeune fille : « Ge... ni... ». Dans la religion romaine, le génie est une personnification de la capacité d'action d'un individu ; il est indissociable de la vie même de celui-ci et disparaît à sa mort. Or, Rome est la Ville Éternelle. Une fois encore, la métaphore est filée : Pia est qualifiée de « sybille » ; son appel est comparé à « l'accent de Cecilia Metella sortant de son tombeau à minuit », et c'est bien « la ville somnolente et dégénérée » que la morte millénaire et qui vient d'être déclarée « tutélaire » pourrait « apostropher » (p. 203), cette Rome séduisante du début du roman mais aussi cette jeune fille qui vient de s'offrir, au pied même du tombeau, à un narrateur au sang-froid plutôt incompréhensible. En effet, c'est ce même narrateur qui, quelques minutes plus tard, entreprendra sans équivoque son amie la marquise Lala, dont ce sera le tour de le repousser « parce qu'à Rome il y a Geronima » (p. 198). C'est encore lui qui, l'occasion faisant à nouveau le larron, finira par se contenter d'une étreinte vulgaire avec la femme de Fedele surnommée la *puttana*, contre le mur d'une impasse – une *impasse*, bien entendu (pp. 216-218)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Jimmy ne dit pas son âge mais il dit de sa jeunesse qu'elle « a coïncidé avec les années de guerre et d'après guerre » (p. 320). Quoi qu'il en soit, il a suivi « jusqu'au bout ces cours d'histoire de l'art » (p. 14) que, vu la discipline, on ne peut supposer qu'universitaires. Or, en Belgique, l'âge normal pour l'entrée à l'université est de 18 ans et la licence à l'époque dure quatre ans. Il n'a donc pu qu'ensuite vivre la guerre, qui l'a « promené presque par toute l'Europe » (p. 12) et l'emprisonnement au camp de Stettin (Szczecin, en Pologne, dont il parle pp. 66, 87 et 250). Il échoue ensuite à Milan où il ne peut arriver qu'après la fin du printemps 1945 (libération du camp) mais encore à temps pour participer au commerce avec les soldats

Les deux protagonistes, l'un délégué par l'auteur en tant que narrateur, Adam explorateur et jubilatoire – même s'il est par moments tragique, comme je l'ai montré ailleurs<sup>1</sup> –, l'autre venue en second et façonnée à partir du décor du roman, sorte d'Ève romaine, sont ainsi les deux jouets humains d'un auteur démiurge dont le registre est tantôt gai, tantôt grave. Geronima est une de ces fontaines romaines auxquelles, si belles, immémoriales ou prestigieuses, on finit par hésiter à demander de l'eau. Le narrateur, et le lecteur avec lui, tourneraient donc en rond dans le roman si l'auteur ne se déléguait également dans le personnage ambigu de Sir Craven, « posté [...] comme un dieu terme », par « le hasard » au café nocturne de la via Flaminia, aux portes de la ville (p. 36).

Sir Craven va introduire une triangulation dans la relation de Jimmy et de Geronima et dans la relation de Jimmy et de Rome ce qui, encore une fois, revient à dire que l'une, c'est l'autre. Jimmy semble percevoir le côté salubre de cette « distance » :

Si avancé que je fusse dans l'intimité de Geronima et de Sir Craven, un interstice infranchissable continuait d'assurer entre eux et moi l'aisance et la liberté des échanges. Au plus fort de nos embrassades et de nos confidences, nous restions pareils à des princes qui, se rencontrant pour la première et dernière fois, sont attentifs à l'impression qu'ils produisent l'un sur l'autre.

(pp. 116-117)

Bien mieux que le gentil voyou menacé de devenir une franche canaille, Sir Craven connaît Rome dont il parle lui-même comme d'une femme. Ainsi, lorsqu'il dit à Jimmy : « Ce qu'il y a de beau à Rome, et qui dépasse tout, c'est Rome même » (p. 40), il évoque un amant tellement conquis qu'il n'arrive pas à définir le charme ultime de celle qu'il aime. Pourtant, Craven, qui est un peu le côté Hyde d'un Curvers dont Jimmy serait le côté Jekyll, est cynique au point d'affecter de n'être pas dupe : « Tou-

américains (donc dans les premiers mois d'après-guerre), et arrive ensuite à Rome quelques mois avant l'année sainte (1950). Donc, à supposer qu'il ait terminé ses études au milieu de la guerre, vers 1942 ou même 1943, il doit être né peu après 1920 et doit avoir au moins 28 ans lorsqu'il arrive à Rome, et on ne comprend pas comment cet âge ne le rend pas encore plus suspect aux yeux de Pia, Geronima elle-même n'ayant que 16 ans (p. 70). Ainsi Jimmy a une bonne dizaine d'années de plus que la jeune fille, ce qui explique qu'il l'appelle parfois « l'enfant » : par exemple p. 91, en évoquant « les égards que m'imposait [son] innocence ». Son respect comporte une pointe d'invraisemblance, car il pourrait facilement se prévaloir de ce qu'ils sont fiancés. De même, le fait que Sir Craven l'appelle un « garçon » dans son journal intime (p. 330), ou que Jimmy lui-même accepte, fût-ce avec réticence, d'être pour Sir Craven ce « jeune homme idéal » (p. 331).

<sup>1</sup> « L'Optimisme tragique d'Alexis Curvers dans *Tempo di Roma* (1957) », dans *Revue générale*, n° 10, octobre 2006, pp. 23-32.

tes les places de Rome sont pleines de mauvais goût et néanmoins parfaitement belles » (*ibid.*), « n'oubliez pas que cette ville adorable, qui sent l'encens et le vin, est bâtie sur du sang et de la merde » (pp. 40-41), etc. Il a toujours le chic pour prendre à revers les enthousiasmes de Jimmy, que ceux-ci soient esthétiques ou religieux (p. 91), ce qui revient peut-être au même, tant la religion, dans *Tempo di Roma*, a partie liée avec l'art, sans doute d'ailleurs bien davantage l'art du spectacle que l'art pictural. Sur le plan professionnel, il le presse de réussir son examen de guide, multiplie les démarches et l'admoneste vigoureusement s'il ne le trouve pas en train d'étudier (p. 274), alors qu'il semble lui-même l'illustration du dandy éloigné de toute réalisation professionnelle ; mais il doute de son succès et même de l'utilité de cet examen (p. 172), et Jimmy lui-même convient que son ami le stimule paradoxalement « avec ses idées noires » (p. 243). Sur le plan amoureux, on l'a vu, Sir Craven prétend que c'est de la ville et non de la femme que Jimmy est épris. Précisément, entre Sir Craven et Geronima, les rapports sont moins explicites, parce que le narrateur n'en tient guère compte jusqu'à ce qu'il soit forcé de s'interroger à leur sujet vers la fin du roman. Il les décrit alors comme une espèce de pas de trois :

Quoique retenus par une certaine froideur, elle et lui s'entendaient bien ; j'en étais naïvement fier. Ils formaient contre moi une étrange alliance, s'animant ensemble à me tancer, à me chicaner sur des riens. J'en riais d'abord et me pavanais comme un enfant sous leurs reproches. Puis cela m'agaçait. Geronima à ce moment glissait son bras sous le mien et ne disait plus mot. Sir Craven continuait à discourir mollement tout seul, jusqu'à ce que Geronima prononçât une petite phrase innocente qui signifiait qu'elle était avec moi, qu'elle en avait assez, elle aussi, d'écouter le sermonneur. Alors seulement, à son tour, il se taisait. Il baissait la tête. Il s'écartait de nous. (p. 339)

Sur fond de souvenirs de promenades ou de conversations qui remontent un par un à la mémoire de Jimmy, et sous un jour tout neuf, ce premier passage ouvre une discussion approfondie et décisive des rapports des trois personnages. On en retiendra que le plus subtil piment de la relation des fiancés pourrait bien être, précisément, l'existence de Sir Craven. Malgré les faux-fuyants de Jimmy<sup>1</sup>, le portrait final qui se dégage du dandy anglais est triple. Le premier aspect et le plus évident est le rôle de pygmalion que,

<sup>1</sup> Ainsi, Jimmy reconnaît que lorsqu'ils évoquent l'amour de Sir Craven pour lui, même ses amis les plus irréprochables, un évêque et une vieille comtesse, « ne recourent pas aux euphémismes de l'affection ou de l'amitié ; en présence du gardien qui surveille le parloir, ils disent : l'amour » (p. 342). Mais lorsqu'il se risque à évoquer cet amour avec Geronima, il emploie lui-même l'euphémisme « affection » (p. 348).

conformément à son statut d'éraste indubitablement plus âgé, Sir Craven joue consciencieusement par rapport à l'éromène qu'est le « jeune homme » :

Je lui dois tout. Je lui dois Rome. Il m'a ouvert les portes de la ville et celles de la vie. Il m'a appris à manger, à me vêtir, à me tenir, à négocier, à juger, à discerner l'exquis, à me préserver du vulgaire. Il rêvait de sculpter dans mon argile une statue de prix, et il m'a communiqué ce rêve. (pp. 342-343)

Il s'agit toujours d'une triangulation mais sociale cette fois ; n'oublions pas que c'est Sir Craven qui introduit Jimmy dans Rome et le mène ainsi, sans le vouloir il est vrai, à Geronima. Justement – c'est le deuxième aspect du portrait –, Sir Craven détourne alors la relation allégorique Rome-Geronima pour se l'approprier en quelque sorte. Si Jimmy lui doit Rome et que Rome c'est Geronima, alors une simple équation permettrait de conclure. Mais ce n'est pas l'effet prévu qui s'exerce : on dirait plutôt que Sir Craven se substitue à la jeune femme, puisqu'il devient Rome, paradoxalement au moment même de son effacement :

C'est pourquoi je ne m'inquiète pas lorsque, fermant les yeux, il m'arrive de ne plus retrouver dans ma mémoire le visage effacé de Sir Craven. C'est Rome, effacée elle-même, qui prendra soin de lui comme elle prend soin de tout. (p. 354)

Enfin, la plus mystérieuse évocation de Sir Craven est celle d'une es-pèce d'Hermès psychopompe qui emmène avec lui les ombres des deux amis errant dans Rome : « Personne ne remplira la place petite et mobile, mais singulière, que nos deux silhouettes si souvent réunies vont, en s'évanouissant, laisser vide dans son cœur de pierre » (*ibid.*). Dans ces pages finales, l'Anglais est très souvent qualifié d'ombre, et précisément d'une ombre qui restera à jamais entre Jimmy et Geronima :

Et de même que parmi tant de souvenirs et de fantômes je distinguerai toujours à volonté le point où rencontrer Sir Craven surgissant par hasard ou exact à notre rendez-vous, de même c'est aussi par là, dans cet interstice à jamais vacant, que nous resterons malgré tout, lui et moi, présents à la mémoire de Rome. Elle ne nous remplacera jamais. Elle ne se sentira jamais plus habitée et contemplée comme elle l'était par nous deux. (pp. 354-355)

C'est bien en cela que Sir Craven disparu devient « dangereux » (p. 348), quoi que puisse en penser Geronima ; c'est bien en cela que, comme l'écrit Jimmy, « le plan sur lequel j'ai tout de même été obscurément uni à Sir Craven lui demeure, à elle, inaccessible » (p. 348). Remarquons qu'au moment où Jimmy fait ces réflexions, il est encore à Rome avec le souvenir de son ami, alors que Geronima est déjà à Florence où elle l'attend pour prendre possession de lui comme un « ange propriétaire » : « elle

exerce ses droits sur moi avec tranquillité. Elle me soigne, me ménage, me choie et me tient en réserve comme une volaille » (p. 347). C'est loin d'être la seule apparence de rébellion du fiancé pressé de se marier par tout le monde, sauf Enrico, son ancien complice en filouterie qui, Sir Craven disparu, représente le dernier bastion du monde viril individualiste illustré aussi par Ambrucci et le caporal Moreuil du camp de Stettin, « cette société d'hommes qui était depuis longtemps la mienne, si dure, si bourrue, avec ses familiarités illusoires, ses amitiés sans lendemain, ses joies violentes mais vaines, ses pudeurs glaciales et calculatrices » (p. 87), à laquelle le jeune homme, au début du roman, se disait soulagé d'échapper lorsqu'il rencontre Geronima. À la fin du roman, Jimmy tente au contraire explicitement de poser l'avenir comme ouvert :

[J]e me marie ou je ne me marie pas, sur-le-champ ou plus tard, je me fixe à Florence ou je retourne chez ma mère, je liquide mon héritage ou je m'y cramponne, je dilapide ou je travaille, je me range ou je cherche ailleurs, je jette Pia par-dessus bord ou je l'utilise, je dévore ou je suis dévoré ou les deux, j'enlève Geronima ou je me sépare d'elle pour un temps, etc. (p. 352)

Mais la fin du passage évoque des errances de plus en plus grandes, jusqu'à envisager un départ pour la Cappadoce ou pour la lune, ce qui jette un discrédit plutôt piteux sur les velléités du narrateur. Ces pensées rétives de Jimmy représenteraient le dernier effort un peu mou qu'il fait pour se persuader qu'il peut encore décider quelque chose, complice en cela de l'auteur qui tient, comme je l'ai remarqué plus haut, à ne pas faire s'enliser la narration dans une fade *happy end*. D'ailleurs, dans une dernière ouverture, au moment même où le train s'ébranle, Jimmy remarque sa voisine de compartiment et évoque au même moment Lala, sa marquise milanaise, bouclant pour ainsi dire la boucle romaine. Quant à Geronima, elle a perdu toute sa puissance allégorique au moment où elle est partie pour Florence, laissant en quelque sorte Sir Craven maître du champ de bataille symbolique : Sir Craven *in aeternum* dans la Ville Éternelle.

## L'ŒUVRE ÉVANOUÏE D'ALEXIS CURVERS

L'œuvre écrite d'Alexis Curvers est mince. Quatre ou cinq livres, une demi-douzaine de plaquettes disparates, des articles de journaux et des contributions plus ou moins substantielles à des mélanges ou à des revues, la liste des publications est bientôt dressée. Quant aux inédits, M<sup>me</sup> Catherine Gravet qui les étudie avec diligence depuis plusieurs années nous apprend qu'à côté de quelques fragments assez étendus et d'un intérêt considérable ce sont surtout des projets, des esquisses, voire de simples notes griffonnées sur des bouts de papier. À la vérité, Alexis Curvers n'a jamais écrit la part la plus importante de son œuvre, il l'a répandue dans sa conversation. J'ai bénéficié de celle-ci pendant quarante-cinq ans. De toutes les productions de l'auteur, je puis en témoigner, ce fut la plus accomplie, la plus originale et la plus riche de contenu. C'est aussi, hélas ! la plus fugace.

Présenter la conversation d'un écrivain comme son œuvre majeure relève aujourd'hui du paradoxe. Vingt-six siècles d'habitude et le vocabulaire même dont nous usons nous engagent à ne reconnaître la qualité d'œuvre qu'à des textes écrits. Nous oublions volontiers que les arts du langage – parler de littérature serait ici prématuré – ont été inaugurés par deux chefs-d'œuvre composés sans autre support que la mémoire et qui, ensuite, ont été récités et chantés pendant deux cents ans au moins avant d'être consignés par écrit. Au reste, dans un endroit fameux du *Phèdre*, Platon a soutenu la supériorité du discours parlé sur le discours écrit par une démonstration irréfutable – et dénuée d'efficace.

Les arguments de Platon sont oubliés depuis belle lurette. L'idée d'une distinction naturelle entre langue parlée et langue écrite s'est en revanche accréditée, une variété de cette dernière, la langue littéraire, étant censée posséder le double privilège du sens et de la beauté. C'est désormais par ce qu'il écrit et non par ce qu'il dit qu'un auteur marque son excellence. On se rappelle, dans *À la recherche du temps perdu*, la déconvenue du narrateur

rencontrant, à un dîner chez Swann, Bergotte, l'écrivain dont il admirait les livres au-dessus de tout : Anatole France, le premier modèle de Bergotte, était connu pour ne proférer que de bafouillantes banalités. Les meilleurs écrivains français des deux derniers siècles furent notoirement des causeurs médiocres, sinon assommants. Je ne connais que trois exceptions : Arthur de Gobineau, homme du monde et diplomate ; Marcel Proust, génie absolu ; et surtout Paul Léautaud de qui la conversation était une incomparable merveille de netteté, d'invention et de drôlerie.

Paul Léautaud eut le talent d'écrire comme il parlait. Alexis Curvers, au rebours, parlait comme il écrivait. Dans la conversation, fût-elle familière ou triviale, il usait de la langue de ses livres, une langue très élaborée, marquée par une délicate exactitude lexicale et la religion de la grammaire, *La Grammaire des grammaires* bien entendu. Tout au long de sa vie, il s'est réglé sur l'immortel chef-d'œuvre de Girault-Duvivier, et semblable au cardinal Bembo refusant de lire son bréviaire par crainte de gâter son latin, il fuyait comme la peste les douteux grammairiens de son siècle et leurs maximes relâchées. Dans ses moments de bonne humeur, Dieu sait qu'ils étaient fréquents en présence d'un ami, il s'élevait sans peine au-dessus de la seule correction sourcilleuse. C'était alors le recours aux ingrédients les plus éprouvés de l'art, le style périodique, le jeu des antithèses, des chiasmes et des hyperbates, chaque phrase achevée par une irréprochable clausule ou, à l'occasion, ultime fusée du feu d'artifice, par la plus déconcertante anacoluthie. Les propos de l'écrivain passaient alors en lustre ses meilleures pages.

La conversation d'Alexis Curvers, avec l'éclat singulier que je viens d'évoquer, n'allait pas sans étonner beaucoup de ses interlocuteurs. Liège n'est pas l'Athènes du nord, quoique puissent proclamer les Trissotins locaux. Le ton de l'écrivain était jugé affecté, voire prétentieux, et, comme cette opinion continue d'avoir cours, il faut en faire justice.

Liège est sans doute une des cités de la Belgique romane où l'on parle généralement le français le moins correct. Jusqu'au milieu du dernier siècle et depuis des temps immémoriaux, la ville n'a pas cessé d'attirer en grand nombre des immigrants originaires de la Campine et de la Basse Meuse. Le propre père d'Alexis Curvers provenait de Maastricht. Ces Liégeois d'adoption accédaient d'autant plus difficilement à la connaissance du français normal que le dialecte wallon, sous une forme plus ou moins pure, continuait à régner dans les quartiers populaires où la plupart s'établissaient. Alexis Curvers m'a confié n'avoir découvert « le français véritable » – c'étaient ses propres termes – que le jour où, pour la première fois, il avait franchi la porte du collège Saint-Servais, le vieux collège des jésuites où il fit ses humanités entre 1917 et 1923. Il était alors âgé de 12 ans.

L'enseignement du français véritable, pour reprendre la formule, comptait parmi les premières préoccupations des jésuites. Leur pédagogie, aussi simple qu'efficace n'avait guère varié quand, vingt années après Alexis, j'eus la chance d'en bénéficier à mon tour, et je peux la décrire brièvement sans risque d'erreur.

Tout commençait par une chasse impitoyable aux solécismes, aux mauvaises pratiques locales en particulier : le R.P. de Harveng, l'auteur jadis fameux des six ou sept volumes du *Corrigeons-nous !* avait été professeur au collège. Venait ensuite la traduction, fidèle mais en style soutenu, des grands écrivains grecs et latins ; puis l'explication progressive du *Manuel de littérature* du R.P. Jules Verest, publié pour la première fois en 1912 et réédité jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale : c'était un exposé sans concession des dogmes et des préceptes classiques. « Le P. Verest est notre Quintilien », proclamait avec fierté notre vieux professeur de quatrième ; et enfin, couronnant le tout, la lecture commentée – avec force louanges – des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle. « En littérature, ne rien lire qui ait été écrit après la mort de Louis XIV », les jésuites adoptaient pour l'usage de leurs élèves la recommandation de Joubert au jeune Chateaubriand.

C'est sous cette discipline un peu austère qu'Alexis Curvers fit l'apprentissage du « français véritable », un français idéal et intemporel qu'il finit par maîtriser jusqu'à dépasser ses professeurs. Il s'éprit violemment de ce français magnifique au point de répudier à jamais le modeste idiome de son enfance, et il ne voulut plus connaître d'autre langue. Les efforts que lui avait coûté l'apprentissage de celle-ci ajoutaient à son prix. Même il semblait craindre d'en être destitué. À le croire, en effet, il se sentait foncièrement et irrémédiablement étranger à cette langue qu'il paraissait pourtant posséder en perfection, et ce sentiment – lancinant, je puis en témoigner – l'affligeait et le plongeait dans l'anxiété. Tout au long de sa vie, je l'ai vu trembler devant l'ombre d'une faute ou d'une simple incorrection. L'avilissement général du français contemporain non moins que la laideur spécifique du parler ambiant exaltaient son zèle pour les normes et l'esthétique de notre langue classique. On pouvait censurer son affectation supposée ou le moquer sur son attachement à une cause apparemment perdue. Ses amis admiraient qu'il restât fidèle aux canons sacro-saints promulgués par Vaugelas, Boileau et le R. P. Bouhours.

Les propos d'Alexis Curvers n'étaient pas moins remarquables par l'objet que par la forme. La pluie, le beau temps, les commérages, les cours de bourse non plus que les petites choses de la vie quotidienne ne les alimentaient. C'est au moins ce qui m'est apparu pendant le temps où j'ai fréquenté l'écrivain. À la vérité, je n'ai fait la connaissance de celui-ci qu'en décembre

1946, alors qu'il avait passé la quarantaine et pratiquait de longue date l'art de la conversation !

La rencontre eut lieu dans un salon littéraire – Liège avait conservé quelques traits du XIX<sup>e</sup> siècle – un salon que tenait André Grandjean, élégant célibataire, ami des belles lettres et des jolies femmes. « Le petit Alexis Curvers nous lira le *Thésée* de Gide, m'avait-il annoncé en m'invitant, Alexis Curvers, vous savez, le mari de Marie Delcourt. » À cette époque, Alexis n'existait encore que par l'illustration de sa femme. « Marie viendra aussi, bien sûr ». Les gens avertis étaient informés que Gide avait puisé l'inspiration de son *Thésée* dans un récent livre de celle-ci, *Légendes et cultes de héros en Grèce* (Paris, 1942).

De cette première entrevue avec Alexis Curvers, j'ai surtout gardé le souvenir de quelques déclarations passablement précieuses. « Il pleut ici des vérités premières », avait-il prononcé tout à coup, et un peu plus tard, s'adressant à l'égérie de notre hôte : « Chère Amie, vous comblez gaillardement les abîmes. » Je devais aussi entendre ce jour-là dans la bouche d'Alexis Curvers une plainte éloquente que j'ai dû entendre à nouveau bien des fois, la dernière quelques semaines avant qu'il ne se tût à jamais : il déplorait avec force arguments le malheur d'être né à Liège et le malheur beaucoup pire d'y vivre. « Mon rêve, expliquait-il, serait d'habiter à Anvers, ville énergique et magnifique, patrie d'Anna Bijns et de Pierre-Paul Rubens, ou à Gand, cité vouée aux choses de l'esprit. » Plus tard, devenu son ami et enhardi par les années, je lui objectais que la tranquillité d'une ville obscure peut être propice au travail intellectuel. Et d'alléguer l'exemple de mon vieil ami Ernst Jünger produisant à ce même moment une œuvre monumentale dans une bourgade infime de la Haute Souabe, à quelque 150 kilomètres de tout grand centre.

L'amour du grec me porta bientôt à entrer dans un commerce affectueux mais déferent avec Marie Delcourt, qui était la plus séduisante des femmes savantes. L'amitié admirative qui nous liait tous deux au peintre Edgar Scauflaire ne contribua pas peu à nous rapprocher. L'étincelle de la sympathie avec Alexis Curvers ne jaillit en revanche que plus tard, en novembre 1956 très exactement, juste après sa rupture avec Marguerite Yourcenar. Le hasard m'avait fait assister à un échange de propos très rudes entre les deux écrivains. Alexis, vaguement amoureux de sa consœur, me l'avait décrite comme une femme du monde délicieuse, collectionnant les grâces, habitée de surcroît par un génie goethéen. Ce soir-là j'entendis glapir une poissarde. Quand nous nous revîmes quelques jours plus tard, par accord tacite, nous ne reparlâmes pas de la scène, et, du reste, nous n'en reparlâmes presque jamais. L'écrasement récent de la révolte hongroise par l'armée so-

viétique fit le texte d'un long entretien à cœur ouvert. Alexis, bouleversé, commenta les événements *more theologico*. Les entreprises du communisme ne visant à rien de moins qu'à subvertir radicalement la nature humaine, disait-il, portaient la marque diabolique. Je constatai alors qu'il était revenu à la foi de son enfance avec une ferveur aussi méditée que son apostasie, trente années plus tôt, avait été brutale et inconsidérée. Sans qu'il s'en rendît compte, je crois, *Tempo di Roma* qu'il venait d'achever avait clos pour lui l'ère du divertissement : il découvrait le fond tragique de l'existence.

Les articles et, mieux encore, les « Pages de journal » publiés par Alexis Curvers dans la revue française *Itinéraires* à partir de 1964 reflètent assez fidèlement les thèmes habituels de ses conversations même s'ils ne reproduisent l'éclat de celles-ci que de façon bien affaiblie. Soit dit en passant, les lecteurs avertis tiennent quelques unes de ces « Pages de journal » pour les meilleures de l'écrivain, celles qui portent le plus certainement sa marque propre. Le rassemblement de ces textes et leur réédition en volume seraient bien venus.

Certains auteurs ne créent que reclus. Alexis Curvers en revanche, semblait stimulé par la présence d'un interlocuteur – j'allais dire avec une touche d'irrévérence : d'un auditeur – sur lequel il essayait librement ses idées et ses formules, bien longtemps parfois avant de les consigner par écrit.

Divers sujets d'érudition ont fait la matière de ses entretiens. Le carré magique, autrement dit le *Sator*, fut l'un de ceux-ci. Pour rappel, les spécialistes de l'archéologie romaine donnent ce nom à un texte énigmatique que l'on a trouvé gravé sur de menues plaques de métal ou charbonné sur des murailles. Il est constitué de cinq mots de cinq lettres, disposés en colonne, susceptibles d'être lus de gauche à droite, de droite à gauche, de haut en bas, de bas en haut – et du reste également dénués de signification quel que soit le sens de la lecture. En mobilisant son ingéniosité, son savoir et les recherches officieuses d'un ami antiquaire, Alexis Curvers avait montré que ce cryptogramme, composé avec les lettres des mots *Pater noster* employées deux fois, contenait dans sa partie centrale la même croix potencée que l'on retrouve sur des mosaïques paléochrétiennes. Le *Sator*, selon cette interprétation, était un symbole de la foi au Christ. La création et l'usage du symbole devait remonter aux premiers temps de la nouvelle religion : plusieurs spécimens du cryptogramme ont en effet été repérés parmi les *graffiti* mis au jour à Pompéi, et sont donc antérieurs à l'année 79. Alexis Curvers en concluait entre autres choses que le christianisme s'était diffusé en Italie beaucoup plus tôt que d'aucuns le pensent et qu'il l'avait fait avec ses pratiques traditionnelles. Autant le dire : les beaux esprits de l'université de Liège

et singulièrement Marie Delcourt qualifiaient d'élucubrations ridicules les opinions de l'écrivain. Si je suis bien informé, celui-ci n'a pas eu, hélas ! la satisfaction de connaître le jugement admiratif porté sur ses recherches par un des maîtres contemporains de l'exégèse néo-testamentaire, le toujours regretté Jean Carmignac (*Recherches sur le « Notre Père »*, Paris, 1969).

La génération d'Alexis Curvers – tout comme la mienne – professait communément le dogme que le sujet d'une œuvre peinte, en d'autres mots ce qu'elle représente, ne mérite pas d'être considéré. « Se rappeler qu'avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». La maxime fameuse de Maurice Denis en imposait à quiconque prétendait au statut de connaisseur. André Lhote qui, entre les deux guerres mondiales, remplissait l'office d'oracle des beaux-arts dans le milieu de *La Nouvelle Revue française*, était plus radical encore. « Un tableau, disait-il, n'est rien d'autre que la solution d'un problème plastique. ».

Alexis Curvers tout de même que Marie Delcourt répudiait cette opinion. J'ai encore à la mémoire une discussion très vive les opposant l'un et l'autre à notre ami Edgar Scaufflaire. Autant que je suis informé, les travaux d'Émile Mâle cautionnés auprès d'eux par le prestige de Proust et, plus encore, l'influence de notre savante concitoyenne Simone Bergmans, les avaient prémunis contre cette forme de vésanie aujourd'hui presque oubliée. L'engouement pour l'iconologie nous en a débarrassés. Aristote le disait déjà : « Un clou est chassé par un clou ».

Sans employer le mot et, bien sûr, sans se référer à quelque théorie que ce fût, Alexis Curvers était un iconologue – ou un iconographe – du premier ordre. Son extrême sagacité s'exerçait par préférence sur la peinture religieuse du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle à l'intelligence de laquelle sa culture le disposait. Celle-ci se fondait en l'occurrence sur une pratique quasi quotidienne de la Bible latine, en particulier du Nouveau Testament. Il avait lu aussi les évangiles apocryphes et la *Légende dorée*. Ses maîtres jésuites l'avaient initié à l'hagiographie et, pendant les années de guerre, sa curiosité l'avait mené aux mystiques des anciens Pays-Bas et de l'Allemagne rhénane. *Amicus Plato, sed magis amica veritas* : à l'occasion aussi, Alexis Curvers se laissait séduire pas les fausses lumières de René Guénon.

Alexis entretenait très volontiers ses amis de ses études iconographiques. Il a du reste publié les conclusions de certaines d'entre elles : je pense, par exemple, à sa contribution aux *Approches de l'art*, les mélanges offerts en 1973 à l'excellent Arsène Soreil. Quel que soit leur intérêt, ces diverses publications, consacrées pour la plupart à deux chefs-d'œuvre de Jean Van

Eyck, l'*Agneau Mystique* et la *Vierge d'Autun*, semblent bien pâles à ceux qui ont entendu les explications parlées de leur auteur. Elles semblent de surcroît pécher par un excès d'assurance. Comparée à l'exégèse d'un texte écrit, celle d'une image semble le comble de la difficulté. Elle requiert plus d'ingéniosité, plus de tact et plus de retenue. L'iconographe, plus souvent qu'il ne le souhaite, doit avoir la sagesse et la modestie d'avouer son ignorance. Certaines figures, certains détails échappent au déchiffrement. La grammaire propre de la peinture impose des détours qui ne relèvent pas de l'interprétation. Ces vérités, Alexis Curvers en était conscient quand il conversait avec ses proches. Il savait s'incliner avec bonne grâce devant une critique raisonnable. Tout autre était son attitude quand il écrivait, et ce qu'il avait écrit devenait aussitôt intangible. Dix fois, je lui ai entendu faire la lecture d'un morceau récemment tombé de sa plume et lorsque sa femme ou moi-même hasardions la plus timide objection, la réplique était immédiate :

Impossible, Marie (ou Gusty) mon sang se coagule  
En pensant qu'on y peut changer une virgule.

L'avortement de la révolte hongroise, les commencements désastreux de la décolonisation et, surtout, le second concile du Vatican marquèrent profondément la vie intellectuelle d'Alexis Curvers. À partir de 1956, la décadence de l'Europe civilisée dont ces trois faits successifs lui apparaissaient les manifestations les moins contestables ne cessa de le hanter. Elle devint le sujet habituel de ses conversations et, partant, des « Pages de journal ». L'aptitude à discerner dans le flot des événements les idées et les actions significatives, une intelligence divinatoire du ressort intime des unes et des autres, des intuitions fulgurantes, le feu et la sérénité, la colère et l'ironie alternant avec un art infailible, tout dans ces textes appelle une admiration sans réserve. Marie Delcourt qui, à cette époque, regimbait avec véhémence contre les positions de son mari – ce qu'elle nommait improprement son *missionnisme* (un mot forgé par les controversistes modernistes) – s'échappa un jour à me dire à propos de je ne sais plus quelle contribution d'Alexis à *Itinéraires* : « C'est du Pascal, celui des *Provinciales* bien sûr. » À la vérité, Alexis Curvers mettait dans ses textes sur la décadence la part la plus pure et la plus noble de son être.

Les « Pages de journal » toutefois, par leur caractère fragmentaire, dans la mesure aussi où leur publication dans une revue fut souvent liée aux circonstances du moment, manquent à nous découvrir la pensée de leur auteur dans sa compréhension et dans sa logique. Aussi bien c'est d'un regard synoptique qu'il considérait les progrès du déclin dans lequel s'abîme l'Europe, les dangers extérieurs qui la pressent ainsi que la chaîne de faibles-

ses et de sottises qui, peu à peu la paralysent. Ses vues formaient un ensemble bien lié. Elles rompaient du reste dès le principe avec l'opinion aujourd'hui régnante qu'il y a eu et qu'il y a encore pluralité de civilisations. Alexis Curvers savait certes qu'au cours de son histoire l'humanité s'était engagée dans des voies très diverses et qu'existent dans le vaste monde maintes traditions vénérables. Sa femme lui avait révélé quelques-unes des perles de la littérature sanscrite, et la peinture ancienne de la Chine l'émerveillait. Il n'en professait pas moins avec feu qu'à parler proprement la civilisation est unique et que c'est la nôtre, celle dont nous sommes les usufructiers par héritage.

Chacun des moments d'une longue histoire, aimait-il à dire, en a renforcé la singularité. Elle a été inaugurée par les Grecs, organisée et répandue par Rome ; illuminée, purifiée et ouverte à la charité par la religion du Christ ; grièvement blessée et plongée dans le coma en Occident au cours du v<sup>e</sup> siècle ; mais continuée sans interruption à Constantinople durant un millénaire ; réveillée par miracle chez nous au temps de Charlemagne ; régénérée, féconde et magnifique à nouveau jusqu'à hier dans les vieilles nations d'Europe, et ne conservant aujourd'hui de vitalité apparente que dans quelques-uns de leurs prolongements américains. En dépit d'innombrables traverses et de quelques occultations dues à ses erreurs ou à ses fautes, elle n'a cependant pas cessé d'être animée par une visée universelle dans chacune des activités intéressant l'esprit : la morale et le droit, les sciences et les arts, la métaphysique et la théologie. (Ces deux phrases interminables reproduisent vaille que vaille, des tirades que je l'ai entendu ressasser bien des fois.) « La civilisation, la seule, la véritable, concluait-il, est par essence, *catholique* (le mot étant pris dans son acception originelle). Sa vocation est d'être l'institutrice du genre humain et sa conservation importe à toutes les familles de celui-ci. »

La civilisation a failli mourir en Europe dans le courant du v<sup>e</sup> siècle de notre ère lorsque l'empire romain d'Occident succomba aux invasions barbares. Comme de nombreux spécialistes, Alexis Curvers était convaincu que les effets irrémédiablement ruineux des invasions résultaient moins de l'ampleur de celles-ci que de la dégénérescence interne de l'empire. Il était de surcroît persuadé que cette dégénérescence était de nature intellectuelle et morale. Ne nous méprenons pas cependant : l'écrivain, on s'en doute, n'était pas un épigone de Gibbon. Loin de tenir le Christianisme pour un agent destructeur, il répétait sans se lasser que l'Évangile avait parachevé ou plutôt porté au sublime les plus hautes vérités et les beautés les plus accomplies que l'Antiquité gréco-romaine eût mises au jour.

Alexis Curvers avait longuement médité l'histoire des quelques cent soixante-dix ans qui vont de la paix de Constantin à la déposition – par un obscur roitelet barbare – du dernier empereur d'Occident, Romulus Petit-Auguste. Il avait lu les écrivains du temps, les Pères, les chroniqueurs et les poètes. L'époque, selon lui, présente avec la nôtre, des similitudes si étroites que l'intelligence de celle-ci ne peut qu'être éclairée par une connaissance approfondie de celle-là. Il avait conclu de ces études que la chute de l'empire était surtout imputable à l'hérésie arienne. Arius, comme on sait, était un prédicateur d'origine libyenne, contemporain de Constantin, qui, prétendant ne voir dans le Christ qu'une créature, lui déniait la divinité. Bien que cette doctrine eût représenté la contestation la plus radicale du premier dogme chrétien, la captieuse éloquence de l'hérésiarque lui avait valu le suffrage des foules, spécialement en Orient. L'arianisme avait suscité des débats passionnés. Malgré les condamnations ecclésiastiques, il s'était répandu jusque dans l'épiscopat et dans la maison impériale. De nombreux peuples barbares, les Goths, les Vandales et les Burgondes par exemple, en avaient fait leur religion, une religion arrogante et belliqueuse du reste, préfigurant par ces traits l'Islam, que l'on peut considérer comme un arianisme intégral. Selon Alexis Curvers, l'hérésie arienne, par les intelligences qu'elle ménageait aux barbares dans le sein même de l'empire, avait ouvert bien large aux invasions les portes de celui-ci. Au reste, rappelait l'écrivain, d'autres hérésies, moins menaçantes, sévissaient alors, cependant que les classes supérieures étaient agitées par une volée d'insanités – gnoses, manichéisme, hermétisme, théurgie et le reste. Le désordre dans les pensées a toujours énervé les courages et dissous les énergies.

Alexis Curvers s'exagérait-il un peu le rôle de l'arianisme dans la ruine de l'empire romain d'Occident ? Je ne me hasarderai pas à prononcer décidément sur la question. À la vérité, son jugement était influencé par des faits contemporains. Le plus manifeste à l'époque de nos premières conversations sérieuses était la séduction extraordinaire exercée par le marxisme et le communisme sur les masses et, plus encore, sur les élites intellectuelles de l'Europe dans le moment même où cette dernière était menacée dans son existence par l'Union Soviétique. Autre fait remarquable, le vieil arianisme renaissait un peu partout à la faveur du second concile du Vatican (*latrocinium Vaticanum secundum*, disait parfois Alexis Curvers à l'imitation de saint Léon le Grand parlant du concile d'Ephèse). Notre pays lui-même, traditionnellement peu enclin aux divagations théologiques, fut emporté par la contagion. Le « néo-arianisme » comme le nommait l'écrivain, faisait des adeptes dans les milieux les plus variés, chez les théologiens et chez les exégètes, dans le haut clergé, dans les paroisses et parmi les fidèles. Soit dit en pas-

sant, l'arianisation progressive des nations chrétiennes explique sans doute leur complaisance présente à l'égard de l'Islam, et si, dans les affaires humaines comme dans le monde des choses, les mêmes causes produisent les mêmes effets, ce qui est arrivé au Proche-Orient, en Afrique du Nord et en Espagne dans le siècle qui suivit l'hégire nous annonce ce qui nous pend sous le nez.

La sympathie croissante dont le marxisme et le néo-arianisme bénéficiaient en Europe et grâce à laquelle ils minaient de plus en plus dangereusement les ressorts vitaux de celle-ci alarmait Alexis Curvers. Il l'expliquait d'abord par les entreprises incessantes d'officines spécialement affectées à la subversion intellectuelle, opérant de façon coordonnée dans l'Europe entière et sans doute aussi aux Amériques, disposant de fonds importants, utilisant des agents introduits dans les divers lieux où l'on peut façonner l'opinion – établissements d'enseignement, maisons d'édition, organes de presse, émetteurs de radiodiffusion et de télévision – et surtout mettant en œuvre des méthodes quasi-scientifiques. L'efficacité de celles-ci supposait une connaissance si intime des ressorts cachés de l'âme humaine que l'écrivain y voyait la griffe du Malin !

La corruption systématique du langage était le premier moyen de la subversion. L'écrivain alléguait l'exemple de la locution « interlocuteur valable », l'adjectif « valable » étant abusivement emprunté au jargon judiciaire pour en imposer au public peu averti. Au temps de la décolonisation, la locution servait à désigner, tout en les accréditant, les agitateurs les plus hostiles à l'Europe et les plus favorables à l'Union soviétique. Une autre règle tactique appliquée par ces officines était de préférer, à la simple propagation des dogmes professés par leurs commettants, la calomnie des adversaires et la célébration sans mesure des sympathisants. La voie indirecte est la voie la plus sûre de l'endoctrinement.

Le procès posthume intenté au pape Pie XII révélait à la fois la pratique et le rendement du procédé. Alexis Curvers, on le sait, a étudié l'affaire dans *Pie XII, le pape outragé*, (Paris, Laffont, 1964 ; réédition revue et corrigée : Grez-en-Bouère, Dominique Morin, 1988), petit ouvrage écrit au galop, ou plutôt à la hussarde, son meilleur livre sans doute, et il est revenu maintes fois sur le sujet. Il a résumé celui-ci en trois lignes. « Pie XII meurt en 1958, écrit-il, dans un concert d'éloges universels ; en 1963, sa mémoire est presque universellement dénigrée, sinon honnie. » Une pièce de théâtre, signée par un médiocre épigone de Bertolt Brecht, traduite en plusieurs langues et représentée simultanément sur plusieurs scènes, accusait le pape de s'être tu sur la persécution des Juifs européens par l'Allemagne nationale-socialiste, et ce silence valait acquiescement au crime. L'atroce accusation

fut aussitôt répercutée dans le monde par les journaux, la radio, la télévision – et même par les bulletins paroissiaux. Durant son pontificat, Pie XII s'était comporté en adversaire intraitable du communisme, et il avait maintenu l'héritage de la foi contre les balivernes théologiques. Son action, présentée comme celle d'un *génocidaire* par complicité, se trouva du coup discréditée cependant qu'une menace formidable était brandie à l'intention d'éventuels continuateurs.

Alexis Curvers ne réservait pas à ses intimes ses spéculations sur les périls encourus par la civilisation, sur la renaissance de l'hérésie arienne et les officines de la subversion. Il a consacré à ces diverses questions plusieurs conférences – en Belgique, en France, en Italie même – et surtout de très nombreuses causeries familières, dans des librairies par exemple, ou en conclusion des repas corporatifs du Rotary Club, du Club des Lions et d'autres associations *ejusdem farinae*. Ses propos ne furent guère écoutés. Les auditoires les mieux disposés les accueillirent d'habitude avec scepticisme, et il se heurta le plus souvent à l'ironie, voire à des railleries déclarées. Des critiques parlèrent de fantasmagories en le comparant à l'abbé Barruel ou à l'Alexandre Dumas de *Joseph Balsamo*. On rappela son passé de romancier, et qu'un conteur de fables n'était guère qualifié pour prononcer sur les « grands problèmes ». La plupart des amis de Marie Delcourt s'accordèrent pour le présenter comme un esprit chétif, entraîné dans le fanatisme religieux et dans l'extravagance par le tarissement de ses dons littéraires. Il avait cette faiblesse, commune à bien des artistes, d'aspirer, sinon à l'admiration du public, du moins à la compréhension de celui-ci. Jugé avec condescendance, égalé à un illuminé, isolé par la déconsidération, il souffrait. Je ne l'ai jamais entendu imputer son infortune aux officines de subversion dont il dénonçait d'autre part les entreprises.

De toutes les idées d'Alexis Curvers, l'existence de ces officines avec leurs méthodes, leurs calculs et leurs activités était la plus contestée, celle qui lui valut les railleries les plus amères et, j'incline à le croire, les plus profondes inimitiés. L'écrivain n'était pas mort de deux ans pourtant que l'histoire universitaire confirmait la validité de ses vues sur un point capital. Lorsque s'effondra le régime soviétique, une partie des archives du Komintern et des services qui succédèrent à celui-ci après 1943 fut momentanément ouverte aux chercheurs. Un savant américain, professeur à l'université de Columbia, M. Stephen Koch, historien et slavisant, profita de la circonstance pour étudier sur pièces, dans leur organisation, leur recrutement, leur fonctionnement et leur financement, les réseaux chargés par le gouvernement soviétique de gagner au communisme les milieux intellectuels de France, d'Angleterre et des États-Unis, la séduction de ces milieux préparant la

conquête des masses. La clôture des archives ne permit pas à M. Koch de continuer ses investigations au-delà de 1953. L'historien a condensé le résultat de ses travaux dans un volume édité à New York en 1994. L'année suivante, Grasset en a publié une traduction française sous le titre *La Fin de l'innocence*. Les faits constatés de l'intérieur par M. Koch correspondent jusque dans le détail à ce qu'Alexis Curvers avait pressenti. Celui-ci aurait sans doute été déconcerté par un des traits révélés par le savant américain. Si le premier agent placé par le Komintern à *La Nouvelle Revue française* avait été Pierre Herbart, giton de Gide, puis parâtre momentané de la fille de l'écrivain, la fonction semble avoir été exercée ultérieurement par Bernard Groethuysen et par la maîtresse de celui-ci, notre concitoyenne Alix Guilain, l'un et l'autre ayant été, avant la dernière guerre, les amis très appréciés de Marie Delcourt.

Alexis Curvers nous a quittés voilà plus de quinze ans. Le temps des jugements impartiaux approche. Fut-il le grand écrivain que promettaient ses dons ? La ténuité de son œuvre publiée incite parfois à en douter. Ses amis cependant, ceux qui l'ont entendu, qu'il a charmés, divertis et instruits peuvent témoigner qu'il fut un esprit supérieur – un « génie prophétique », disait de lui le grand arabisant français Philippe Marçais qui le fréquenta de 1967 à son décès en 1984. J'ajouterai, me rappelant les sacrifices de tout genre qu'il a consentis et les dangers auxquels il s'est délibérément exposé afin de divulguer quelques vérités capitales, qu'il fut surtout une très grande âme.

#### NOTES D'OCTOBRE 2007

Depuis quelques jours, la librairie patronnée pas le Séminaire épiscopal de Liège offre en vente le beau livre du rabbin David Dalin, *Pie XII et les Juifs. Le mythe de pape d'Hitler*, traduit de l'américain par Claude Mahy (Perpignan, Tempora, 2007). En conclusion de trente années de recherche, le rabbin Dalin propose de décerner à Pie XII le titre de « juste parmi les Nations par excellence ». Je ne sache pas qu'en dehors de feu le chanoine Marcel Kuppens, professeur au même séminaire, les autorités d'un seul diocèse belge aient recommandé la lecture du *Pie XII* d'Alexis Curvers. Mieux vaut tard que jamais.

En mettant au net les pages qui précèdent, je me suis longuement demandé comment, par quelles voies, Alexis Curvers était parvenu à la connaissance approfondie des officines de la subversion intellectuelle opérant de son temps. À l'entendre, la campagne de calomnie montée contre la mémoire de Pie XII avait été pour lui une révélation. Le propos, bien qu'il ait été souvent répété, n'exclut pas que celle-ci ait été préparée par des observations faites ou par des confidences reçues. Dans les années précédant la

Seconde Guerre mondiale, l'écrivain, très proche alors du communisme, fréquentait assidûment le milieu de *La Nouvelle Revue française* où des affiliés du Komintern opéraient presque à découvert. Vers la même époque, il avait servi de secrétaire à Paul Desjardins, l'organisateur des Décades de Pontigny – et fidèle de Loisy. Marie Delcourt, grâce aux Décades était devenue l'amie de Roger Martin du Gard, ancien élève de Marcel Hébert, et surtout de Maude Petre, qui avait compté parmi les coryphées du modernisme. Les anciens combattants aiment à raconter leurs souvenirs à des auditeurs plus jeunes, et Alexis Curvers a pu enregistrer à cette époque des informations dont la portée lui est apparue plus tard. Plusieurs fois, je me le rappelle, Alexis Curvers s'est dit assuré que le modernisme s'était organisé pour l'action au sein du monde chrétien à la façon d'une nouvelle *charbonnerie* et que celle-ci s'était reconstituée en vue du second concile du Vatican. On sait que l'existence d'une *charbonnerie* moderniste, dont saint Pie X se disait convaincu, est aujourd'hui généralement contestée par les historiens, lesquels allèguent prudemment l'absence de toute preuve documentaire. À quoi l'on peut objecter que les organisations clandestines n'ont pas accoutumé de laisser traîner leurs papiers...



Catherine GRAVET

Université Mons-Hainaut

---

## RÉCEPTION DE « TEMPO DI ROMA » DANS LA PRESSE FRANCOPHONE

Quand j'ai commencé à dépouiller les archives d'Alexis Curvers<sup>1</sup>, je me suis vite rendu compte que l'auteur de *Tempo di Roma* n'avait pas le sens du classement et n'était pas, finalement, très narcissique. Je n'ai trouvé aucun livre de presse, et les coupures concernant *Tempo di Roma* étaient éparpillées et mélangées à d'autres papiers. J'en ai trouvé 109, découpées dans 46 journaux français, 1 algérien<sup>2</sup>, 6 suisses et 56 belges, sans parler des non francophones.

Certaines coupures ne contiennent que des entrefilets, des articulets, généralement anonymes ; parfois, ce ne sont que de longues légendes de photographies : Curvers souriant, Curvers signant, Curvers interviewé, Curvers dédicçant son livre, Curvers reçu par la Princesse Grâce, etc. On distinguera encore les interviews<sup>3</sup> – ou les articles dont la matière principale sont, à des degrés divers, les dires de Curvers (ou de Marie Delcourt) – les commentaires non exclusifs (c'est-à-dire traitant d'autres auteurs)<sup>4</sup>, les prières

<sup>1</sup> Que les neveux d'Alexis Curvers, Philippe et Michel, soient remerciés : ils m'ont donné accès à tous les papiers de leur oncle. Quand les références ci-dessous sont incomplètes, c'est que je n'ai vu que la coupure conservée dans les archives.

<sup>2</sup> Pierre Mano, « Un Livre par semaine », dans *Écho Soir Oran*, 7 avril 1957.

<sup>3</sup> Par exemple Victor Moremans, « Un éditeur parisien accepte avec enthousiasme *Tempo di Roma*, le nouveau roman de notre concitoyen, Alexis Curvers », dans *La Gazette de Liège*, 118<sup>e</sup> année, n° 43, 20 février 1957, pp. 1, 4 ; Lucienne Plisnier, « J'ai rencontré Alexis Curvers pour qui Rome est un symbole, un souvenir et un livre », 28 février 1957 ; D. Delvaux, « Alexis Curvers lauréat du Prix Sainte-Beuve nous parle de *Tempo di Roma* », dans *Matin*, « Nos interviews », 13-14 avril 1957 ; André Bourin, « Instantané : Alexis Curvers », dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 1545, 11 avril 1957, p. 4.

<sup>4</sup> Voir notamment André Dalmas, « Alexis Curvers : *Tempo di Roma* », dans *La Tribune des Nations*, 15 mars 1957 ; X, « Alexis Curvers est, comme Félicien Marceau, un homme du Nord qui aime les pays du Sud... », dans *Paris-Presse*, 23 mars 1957 ; J.L., « Alexis Curvers,

d'insérer ou autres publications des maisons d'édition<sup>1</sup>, et les critiques proprement dites. Ces dernières ont surtout retenu mon attention, pour la seule année 1957, soit 75 textes<sup>2</sup>. J'ai considéré a priori que le destinataire des critiques était, avant tout, l'auteur lui-même, et j'ai essayé de répondre à ces questions : qui écrit ? Pourquoi ? Qu'écrit-il ? Quel contenu du livre retient-il ?<sup>3</sup>

#### RENVOI D'ASCENSEUR

Les critiques sont écrites le plus souvent par des chroniqueurs littéraires – à peine plus de belges que de français, mais aussi des suisses – qui sont loin d'être des tâcherons. La plupart sont chevronnés, ils ont derrière eux une œuvre critique abondante. Certains sont écrivains ou romanciers eux-mêmes (ou le deviendront). Pour les Belges, citons (par ordre chronologique) les plus connus : Hubert Juin<sup>4</sup>, Jean Mogin<sup>5</sup>, Hubert Colleye<sup>6</sup>, Jean Servais<sup>1</sup>,

É.M. Cioran et Alain Bosquet, lauréats du Prix Sainte-Beuve », dans *Nord-Éclair*, « La Semaine littéraire », 5 avril 1957 ; Pierre Demeuse, « Deux grands romans : *Sabinus* et *Tempo di Roma* », dans *Le Monde du travail* (quotidien officiel de la Fédération provinciale liégeoise du PSB), « Le Peuple et les Livres », 18<sup>e</sup> année, n° 3567, 18 avril 1957, p. 6 (cet article est reproduit à l'identique dans *Le Peuple*) ; Robert Kemp, « Quelle voie ? *Jalousie* par Alain Robbe-Grillet, *Une femme heureuse* par Célia Bertin, *Tempo di Roma* par Alexis Curvers, *L'Herbe des rues* par Pierre Gascar », dans *Les Nouvelles littéraires*, « La Vie des livres », n° 1546, 18 avril 1957, p. 2...

<sup>1</sup> Par exemple : X, « Chez Robert Laffont : Alexis Curvers... *Tempo di Roma* », dans *Bulletin mensuel des livres nouveaux Julliard-Laffont en vente chez votre libraire*, n° 76, 1<sup>er</sup> mars 1957, pp. 10-11 ; Manuel Redessan, « *Tempo di Roma* », dans *Bulletin mensuel de la Guilde du Livre*, 23<sup>e</sup> année, n° 10, octobre 1958, pp. 370-371 ; Jean Blanzat, « *Tempo di Roma*, une éducation romaine », dans *idem*, 23<sup>e</sup> année, n° 11, novembre 1958, pp. 425-427 ; Suzanne Pairault, « Rien que Rome », dans *idem*, 23<sup>e</sup> année, n° 12, décembre 1958, pp. 478-480.

<sup>2</sup> Ces documents sont curieusement absents des archives : Dominique Aury, « Alexis Curvers. *Tempo di Roma* », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 56, 1957 ; Armand Bernier, « Sur *Tempo di Roma* », dans *La Dryade*, n° 12, 1957 ; Marie De Vivier, « Alexis Curvers », dans *Le Thyrses*, n° 59, 1957, pp. 23-24 ; L. Lefebvre, « Alexis Curvers », dans *Bulletin de la Société belge des Professeurs de Français*, n° 3, juin 1957 ; Jacques de Ricaumont, « Alexis Curvers : *Tempo di Roma* », dans *La Table ronde*, n° 118, octobre 1957 ; Louis Rouche, « ... et l'autre Alexis Curvers », dans *La Dryade*, n° 12, 1957, pp. 49-64.

<sup>3</sup> Comme je ne dispose pas des outils, points de comparaison, données chiffrées, qui me permettraient d'évaluer l'exacte efficacité de la réclame ou contre-réclame que constituent les critiques, cet aspect commercial ne retient pas ici mon attention.

<sup>4</sup> Hubert Juin, « *Tempo di Roma* », dans *Combat*, « Lettres », 7 mars 1957, p. 7.

<sup>5</sup> Jean Mogin, « *Tempo di Roma* », dans *Le Soir*, « La Vie littéraire », 71<sup>e</sup> année, n° 72, 13 mars 1957, p. 7.

<sup>6</sup> Hubert Colleye, « *Tempo di Roma* », dans *La Métropole*, « Les Arts et les Lettres », n° 82-83, 23-24 mars 1957, p. 8.

Marcel Lecomte<sup>2</sup>, Georges Sion<sup>3</sup>, Pierre Demeuse (art. cit.), Robert Poulet<sup>4</sup>, Émilie Noulet<sup>5</sup>, Charles d'Ydewalle<sup>6</sup>...

Ces écrivains savent bien, en principe, de quoi ils parlent. Du moins savent-ils ce qu'il leur ferait plaisir de lire à propos de l'un de leurs ouvrages. Or Curvers écrit, lui aussi, des critiques littéraires, ou du moins en promet-il.

En juin 1946, par exemple, Jean Servais envoie son recueil de poèmes *D'exil et de tristesse* à Curvers qui a proposé à son éditeur liégeois, Georges Thone, d'en faire un compte rendu dans la revue française *Le Livre et ses amis*. Compte rendu non retrouvé. Néanmoins, l'aimable Jean Servais, devenu directeur de *La Vie wallonne*, affirme dans sa critique de *Tempo*, dix ans plus tard, se plaire déjà à relire le roman et montre qu'il a bien lu les critiques précédentes<sup>7</sup>. Habilement, copiant ainsi la technique de Paul Valéry faisant l'éloge de Marcel Proust<sup>8</sup>, Jean Servais commence par citer tous les auteurs, très différents les uns des autres, à qui on compare Curvers : Stendhal, Proust, Morand, Anatole France, Bourget, Romain Rolland, Giraudoux – « un Giraudoux frôlé par l'angoisse »<sup>9</sup> –, André Gide<sup>10</sup>, Lesage, Paul Féval,

<sup>1</sup> Jean Servais, « Alexis Curvers, Prix Sainte-Beuve », dans *La Vie wallonne*, « Chronique wallonne », t. 31, n° 278, 2<sup>e</sup> trimestre 1957, pp. 141-142.

<sup>2</sup> Marcel Lecomte, « Chronique littéraire », dans *Synthèses*, n° 131, avril 1957, pp. 268-269.

<sup>3</sup> Georges Sion, « Alexis Curvers et Rome », dans *Le Phare-Dimanche*, « Carnet littéraire » – « Les Livres de la semaine », 12<sup>e</sup> année, n° 589, 14 avril 1957, p. 5. Puis Georges Sion, « Retour à Rome, au tempo de Curvers », et Pierre Maury (propos recueillis par), « On me dit que je suis perfectionniste... », dans *Le Soir*, 92<sup>e</sup> année, n° 91, 18 avril 1985, p. 31.

<sup>4</sup> Robert Poulet, « Alexis Curvers : *Tempo di Roma* (Laffont). H. Troyat : *Tendre et violente* [...] », dans *Rivarol*, « Les Livres et la Vie », 25 avril 1957 ; Pangloss [Robert Poulet], « *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers (Éd. Laffont) », dans *Pan*, 13<sup>e</sup> année, n° 648, 22 mai 1957, p. 4 et Robert Poulet, « À Liège naissait en 1906 un grand écrivain, français de cœur et de style, méditerranéen d'adoption, notre ami Alexis Curvers », dans *Présent*, n° 1040, 14 mars 1986, p. 5.

<sup>5</sup> Émilie Noulet, « Curvers Alexis, *Tempo di Roma* », dans *Les Lettres nouvelles*, juin 1957. Recueilli dans *Alphabet critique. 1924-1964*. Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1964, t. 1, pp. 368-372.

<sup>6</sup> Charles d'Ydewalle, « *Tempo di Roma* ou les Lettres belges telles que les lisent les Belges », dans *Journal de Genève*, 18 juin 1957.

<sup>7</sup> Jean Servais, « Alexis Curvers, Prix Sainte-Beuve », dans *La Vie wallonne*, « Chronique wallonne », t. 31, n° 278, 2<sup>e</sup> trimestre 1957, pp. 141-142.

<sup>8</sup> Cf. Hommage à Proust dans *La Nouvelle Revue française*, janvier 1923, peu après la mort de l'écrivain (p. 770). L'opinion des autres est essentielle et on peut s'appuyer sur elle !

<sup>9</sup> Georges Sion dans *Le Phare-Dimanche*, art. cit. Les six romanciers précédents se retrouvent dans de nombreuses recensions.

<sup>10</sup> Robert Goffaux, « *Tempo di Roma*. Alexis Curvers. Dommage que tu ne sois pas une canaille », dans *La Dernière Heure*, 52<sup>e</sup> année, n° 82, 23 mars 1957, p. 7.

mais aussi Shelley, Goethe, Thomas Mann<sup>1</sup>, Jean Giono<sup>2</sup>, André Suarès, Alberto Moravia, Pirandello<sup>3</sup>... puis il affirme, comme Valéry, que pour ressembler à tant de romans, *Tempo di Roma* ne doit, en réalité, ressembler à aucun autre.

On peut se demander si le romancier André Billy se souvient, quand il donne un compte rendu de *Tempo di Roma* dans *Le Figaro*<sup>4</sup>, que Curvers avait écrit, vingt ans plus tôt, un élogieux compte rendu de son *Approbaniste* dans la revue antifasciste bruxelloise *Combat*<sup>5</sup>.

Le procédé du « renvoi d'ascenseur » est discret mais évident. C'est même parfois Marie Delcourt qui s'en charge, comme avec Carlo Bronne<sup>6</sup>.

#### ENTRE « PAIRS ». LA LÉGENDE

Curvers a collaboré ou collabore, parfois très occasionnellement, à l'une ou l'autre des revues où travaillent les critiques. *Le Journal des Beaux-Arts* par exemple. La collaboration d'Alexis Curvers à cet « Hebdomadaire de la vie artistique », ou « Bulletin du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles », a commencé en 1935, certainement à l'instigation de Marie Delcourt qui y publie des articles aussi. La collaboration d'Alexis Curvers s'intensifiera surtout à la parution de *Tempo di Roma*. On lui demandera alors une chronique, « Rêveries d'un Liégeois solitaire », qu'il tiendra de novembre 1958 à mai 1959.

Normal dans ces conditions que les collaborateurs réguliers au *Journal des Beaux-Arts*, Benoît Braun<sup>1</sup>, le latiniste Henri Clouard<sup>2</sup>, consacrent à

<sup>1</sup> Jacques Brenner, « Nous avons lu pour vous *Tempo di Roma* », dans *Paris-Normandie*, 8 mars 1957.

<sup>2</sup> F. Denis, « Le roman d'Alexis Curvers (Prix Sainte-Beuve 1957) *Tempo di Roma* », dans *La Meuse*, « Les Livres », 13-14 avril 1957, p. 8.

<sup>3</sup> Marc Vuichet, « *Tempo di Roma*, roman par Alexis Curvers (Robert Laffont, éditeur) », dans *La Tribune de Genève*, « Lectures à vue », n° 88, 13-14 avril 1957, p. 21.

<sup>4</sup> André Billy, « Deux romans parmi cent autres... », dans *Le Figaro*, « Les Livres », 27 novembre 1957.

<sup>5</sup> Alexis Curvers, « *L'Approbaniste* par André Billy (Plon) », dans *Combat*, 2<sup>e</sup> année, n° 49, 11 septembre 1937, p. 5.

<sup>6</sup> Carlo Bronne était membre du jury qui a octroyé le prix littéraire Prince Pierre de Monaco en 1960 au roman de Curvers qu'il a soutenu dès sa sortie. Ce qu'on ignore c'est s'il a voté également pour les deux autres lauréats, Cioran pour l'essai et Alain Bosquet pour la poésie. L'historien, l'érudit consacrera encore un article à *Tempo di Roma*, « Que sont mes amis devenus ? III. – Les grands électeurs », dans *Le Soir*, « Les souvenirs littéraires de Carlo Bronne », n° 187, 12 août 1976, p. 5. Le renvoi d'ascenseur s'est fait ici grâce à la plume de Marie Delcourt qui donne un article simplement intitulé *Carlo Bronne à La Revue générale belge* en juin 1960 (7 pages).

Curvers quelques lignes ; normal qu'Henri Galand, toujours dans *Le Journal des Beaux-Arts*, se fende d'un long « portrait », qui contient surtout une bibliographie de celui qu'il présente comme « fils des Hollandais du Limbourg et des Ardennais », doté du « don de la fantaisie » ainsi que d'une « forte culture »<sup>3</sup>. Galand insiste sur quelques points de la biographie de l'auteur de *Tempo* qui forgent une sorte de légende. Curvers est né sous le signe des poissons ; l'injustice des hommes, qui n'ont pas reconnu ses qualités de pédagogue, l'a poussé vers la carrière littéraire ; il a d'abord effectué des petits travaux, à la radio, des traductions, des corrections de manuscrits... Enfin *Tempo*, roman qu'« on lira tant qu'il y aura des amoureux de Rome et de l'Italie, donc tant que l'on trouvera des civilisés sur cette terre », est le fruit d'un voyage de noces retardé, où l'on trouve la nostalgie des travaux de l'auteur à la bibliothèque du Vatican.

Bien retardé ce voyage de noces qui a lieu quelque seize ans après le mariage. Et il nous semble que c'est Marie Delcourt qui a fait des recherches à la bibliothèque vaticane, mais les glissements de sens ont dû flatter le destinataire ou satisfaire son goût du romanesque, de l'anecdote. Contribuer à la fabrication d'une « légende Curvers », oui, mais pas question de s'aventurer à trop écrire *sur* son livre. D'ailleurs, la plupart des critiques signalent la difficulté de le résumer. C'est un roman picaresque, dit-on pour simplifier, ou un roman d'éducation. Les étiquettes sont vaguement argumentées par les utilisateurs.

<sup>1</sup> Benoît Braun qui tient la chronique littéraire du journal, le 3 mars 1950, *Plusieurs poètes de Belgique*, n° 484, p. 2, signale : « Alexis Curvers le délicieux romancier de *Printemps chez des Ombres* a confié à la Typographie Bernouard, (plaisir de la rose retrouvée !) le soin d'habiller son *Cahier de Poésies*. J'aime ce titre sans prétention ; il met le critique à l'aise. Le cas d'Alexis Curvers est très simple et il ne m'en voudra pas de m'exprimer en toute franchise. Voici un homme fort intelligent, un lettré de grande classe, un amoureux des vers, un homme qui *sent* la poésie et à qui la technique ne fait pas défaut. Mais il n'est pas ingénu, il connaît trop la poésie. Sur un poème choisi on le pourrait dire poète ; sur plus de vingt-cinq ans de poésie, il s'avère être un écrivain qui, parfois, s'exprime en vers. De beaux vers souvent, et nombreux. Ma préférence va à la suite *Le Voyage*, où se devine l'amitié de Curvers pour Marcel Thiry (dont on annonce d'ailleurs un important recueil). » Une autre notice de Benoît Braun dans *Les Beaux-Arts* (23 décembre 1955) signalera la parution du recueil de Marcel Thiry aux Éditions de la Flûte enchantée.

<sup>2</sup> Henri Clouard, « Penser à la Belgique », dans *Les Beaux-Arts*, « La Vie littéraire », 21<sup>e</sup> année, n° 770, 25 avril 1957, p. 2.

<sup>3</sup> Henri Galand, « Alexis Curvers, l'auteur de *Tempo di Roma* », dans *Journal des Beaux Arts*, « Portrait », n° 777, 14 juin 1957, pp. 1, 12.

## CRITIQUER UN LIVRE QU'ON N'A PAS LU

Depuis la parution du livre de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, on se gardera bien de se demander si le critique a lu le livre qui fait l'objet de son papier<sup>1</sup>. Non seulement parler d'un livre est une chose, et le lire en est une autre, mais encore, le critique, vis-à-vis d'un pair ou d'un confrère, ne peut être que bienveillant. Dès lors, tous les stratagèmes sont possibles pour éviter de blesser l'auteur – et Dieu sait que la susceptibilité de Curvers est à fleur de peau. Pierre Bayard remarque que « les chances de blesser un écrivain en parlant de son livre sont d'autant plus grandes qu'on l'a aimé », aussi donne-t-il quelques conseils : ne donner ni un résumé, ni un commentaire argumenté des mérites du livre ; en dire du bien, avec la plus grande ambiguïté, sans jamais entrer dans le détail<sup>2</sup>. C'est exactement ce que font la plupart des critiques, qui n'ont pas attendu les conseils de Pierre Bayard, mais qui ont peut-être suivi ceux d'Oscar Wilde qui s'interdisait de lire plus de six minutes un livre dont il devait faire la critique. « On se laisse tellement influencer », précisait-il. La boutade du poète s'applique bien à Curvers dont le principal défaut a peut-être été d'être trop lecteur et pas assez romancier<sup>3</sup>.

Sur la composition, la langue, le style de *Tempo* : ils sont quasi unanimes, ils y voient de la rigueur, de la race, de la pureté..., un chef-d'œuvre !

Un gros livre en tout cas, ce *Tempo di Roma*, écrit en sept ans, chiffre magique, par un auteur hélas si peu prolifique ! Pour ce commentaire, il suffit au critique de consulter la dernière page du roman où Curvers précise qu'il a commencé son livre à Pérouse en 1949. Ou même la première interview accordée à Victor Moremans avant la sortie du livre<sup>4</sup>. L'ami liégeois y donne une bibliographie complète des ouvrages d'Alexis Curvers, y compris la toute première publication, oubliée de tous, une traduction partielle du

<sup>1</sup> Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 93-95.

<sup>3</sup> Pour preuve les exergues de *Tempo* et de chaque chapitre du roman, ainsi que l'article « Entre le Tibre et la Meuse », dans *Synthèses*, 4<sup>e</sup> année, n° 5, 1949, pp. 180-188. C'est d'ailleurs une remarque (cruelle) que fera une amie de Marie Delcourt, Aline Mayrisch de Saint-Hubert, dans une lettre datée du 26 septembre 1939, à Jean Schlumberger : « [*Printemps chez des ombres*] me paraît long et fatigué, avec application, par un "immense lecteur" de tous les auteurs de sa génération et de la nôtre ; inutile au-delà de tout. » (Aline Mayrisch – Jean Schlumberger. *Correspondance 1907-1946*. Édition établie, présentée et annotée par Pascal Mercier et Cornel Meder. Luxembourg, Publications nationales, 2000, p. 540.)

<sup>4</sup> *Art. cit.* Le journaliste donnera ensuite un compte rendu, « *Tempo di Roma* par Alexis Curvers », dans *La Gazette de Liège*, « Le Livre du jour », 118<sup>e</sup> année, n° 78, 2 avril 1957, pp. 1, 4.

roman de Renard. Quant aux ouvrages à venir, « Tous les détours », (qui devient « Détours obscurs » dans le tapuscrit de plus de 100 pages conservé dans les archives) un seul critique en parle en 1957, un certain Delvaux<sup>1</sup>, fort des confidences de l'auteur sur ce roman qui ne verra jamais le jour. Parler des *autres* livres de l'auteur pour éviter de parler *du* livre.

A-t-on le droit de s'égratigner entre collègues ? Le critique risquera-t-il un retour de bâton ? Il arrive à Curvers de tremper sa plume dans le vitriol.

En 1953, Curvers a créé sa propre revue poétique, *La Flûte enchantée*, et il a l'oreille d'un poète et critique français comme Yves-Gérard Le Dantec – qui travaille à la direction des Bibliothèques de France, dispose de tribunes parisiennes *Les Belles Lectures*, *La Revue des deux mondes*, *Le Figaro...* et fait aussi partie de jurys comme celui du Prix Francis Jammes. Certes le désintéret de Curvers pour *La Flûte enchantée*, ses cahiers d'art poétique, coïncide approximativement avec le succès de *Tempo di Roma* et Yves-Gérard Le Dantec mourra bientôt (en 1958, à l'âge de soixante ans), mais les journalistes-poètes l'ignorent encore en 1957. Un écrivain soucieux de faire carrière ne peut pas rater l'occasion de resserrer les mailles d'un réseau qui lui permet d'espérer un écho de ses publications à Paris.

Pour ce qui est de l'intelligent petit compte rendu anonyme publié en juin dans *Libelle*, on s'en étonnera d'autant moins que, dans une lettre à Marie Delcourt (11 février 1951), Guillaume et Charlotte Curvers, frère et belle-sœur du romancier, avouent acheter souvent la revue et chercher la plume de Marie dans les pages de *Libelle*<sup>2</sup>. On sait que Marie Delcourt use de nombreux pseudonymes, dont seuls deux ou trois nous sont connus, pour signer les articles alimentaires qu'elle produit abondamment. Qui mieux qu'elle peut faire la réclame de son mari ? Curvers n'a pas le culot d'une Rachilde qui, au *Mercur de France*, critique ses propres ouvrages<sup>3</sup>.

Il faut en tout cas rendre grâce à Marie Delcourt : en guise de prière d'insérer, elle donne un précieux résumé du roman de son mari et, en particulier, explique comment il faut en comprendre le titre<sup>4</sup>. « Tempo » a deux sens écrit-elle, et bien des critiques à sa suite le répéteront. Dès avant la sor-

<sup>1</sup> D. Delvaux, interview cité. Voir plus tard P.J., « Alexis Curvers nous parle de son nouveau roman *Les Détours obscurs*. Après *Tempo di Roma*, *La Princesse de Clèves* en tapisserie. Dans la vieille demeure liégeoise où il imprime sur une presse à main les Cahiers poétiques de *La Flûte enchantée* », dans *Samedi*, 4 avril 1959, p. 22.

<sup>2</sup> X, « *Tempo di Roma* », dans *Libelle. Journal de la femme*, « Femme et Livre », n° 23, 4-10 juin 1957, pp. 72-73.

<sup>3</sup> Claude Dauphiné, *Rachilde*. Paris, Mercure de France, 1991, pp. 266-275.

<sup>4</sup> Marie Delcourt, « Alexis Curvers *Tempo di Roma* roman », 1<sup>er</sup> mars 1957. [+ « *Tempo di Roma* par Alexis Curvers », texte identique, sans référence, avec une illustration : le Mont-Palatin.]

tie du livre, l'ami liégeois, Victor Moremans, avait mâché le travail en livrant son interview de l'auteur qui donne un abondant matériau biographique à plus d'une critique<sup>1</sup>.

#### LIMITES DU BIOGRAPHIQUE

Que dit-on de l'auteur, de l'homme ? Les deux aspects sont indissociables. Difficile souvent de distinguer le narrateur, Jimmy, de l'auteur, Alexis ! De toutes manières, parler de l'auteur, de son expérience, de sa vie, c'est lui faire plaisir en fabriquant sa légende, mais c'est encore une façon de ne pas parler du livre pour le critique.

Mais attention, danger ! Il ne faut pas assimiler le roman à l'autobiographie, Curvers lui-même, sans doute effrayé qu'on évoque sa vie privée, les a mis en garde ! « Je ne suis pas Jimmy ».

Dans une lettre du 26 juillet 1961, son amie Hélène Desmaroux, artiste-peintre et poétesse, le rassure ainsi à ce sujet :

Non, je ne m'étonne pas du tout que *Tempo di Roma* soit purement imaginaire. Ce qui fait toujours croire à une sorte d'autobiographie c'est l'esprit, l'originalité de l'auteur et ses jugements qui transparaissent dans tel ou tel personnage ; dans l'un ou dans plusieurs.

Une note sans date de la main de Curvers prouve que l'amalgame le flatte et l'ennuie, le dérange :

On m'a souvent demandé si j'étais Sir Craven, ou si j'avais été en prison comme Jimmy, parce qu'il est héros narrateur du roman. Rassurez-vous, je ne suis aucun de mes personnages, ou je les suis tous, car leur histoire est entièrement imaginaire. Ils ne me doivent que des bribes et morceaux d'une expérience pensée plutôt que vécue, exprimée sous forme de souvenirs, d'impressions ou de sentiments tels que j'en éprouvais au cours de mes promenades dans Rome, aussi bien que dans Liège, ma ville natale, où je découvre à chaque pas une certaine Italie. C'est ainsi qu'en regardant la gentille Marie-

<sup>1</sup> *Art. cit.* On observera que certains critiques modestes ne craignent pas de citer leurs références en le signalant ouvertement, « honnêtement » : ainsi d'un certain G., « *Tempo di Roma*, d'Alexis Curvers », dans *Le Cahier des arts*, « Les Lettres », n° 34, 1<sup>er</sup> avril 1957, pp. 320-321 [illustration : « Fontana dei Cavalli marini »] qui cite Mogin (*art. cit.*). Ou d'un certain Jacques Tems [Jacques Smet : la coupure est conservée avec un petit mot explicite], « *Tempo di Roma* », dans *L'Avenir du Tournaisis*, « La Vie des livres », 63<sup>e</sup> année, n° 74, 28 mars 1957, p. 6, qui cite la critique que le spécialiste du roman, Albérès, a donné à la revue *Arts*, revue française à laquelle, soit dit en passant, Curvers collaborera brièvement, – R.M. Albérès, « *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers. Argument. Note critique. Aristocrates et fantaisie », et Gilbert Guez, [Notice biographique], dans *Arts*, « Le Livre de la semaine », 10-16 avril 1957, p. 6.

Françoise [?] ici présente, il me semble bien, à la couleur des cheveux près, reconnaître en elle une Geronima que je n'ai pas rencontrée à Rome<sup>1</sup>.

## HOMOSEXUALITÉ

Si l'homosexualité fait certainement partie des thèmes centraux que Curvers veut aborder dans son roman, il ne souhaite pas l'étaler sur la place publique. Les critiques à ce propos, souvent gênés, restent prudents et semblent respecter ce besoin de non-dit, de secret ou de mystère entre l'auteur et son lecteur. Même le chroniqueur de la première revue homophile française, *Arcadie*, haut fonctionnaire qui écrit sous le pseudonyme de Marc Daniel, reste discret<sup>2</sup>. La plus parfaite des langues de bois. Voilà comment il termine son compte rendu :

Mais j'allais oublier que ces lignes doivent paraître dans *Arcadie*, et que les lecteurs de cette revue sont en droit de me demander à quel titre je parle ici si longuement de *Tempo di Roma*... Œuvre « arcadienne » ? Non, – et oui. Il m'est difficile d'être très précis là-dessus, sans trahir le secret du livre. On peut lire tout le roman jusqu'au dernier chapitre sans comprendre ; mais le dernier chapitre soudain projette, rétrospectivement, sur tout ce qui précède une lumière « arcadienne ».

Marc Daniel n'en dira pas plus.

Victor Moremans avait averti cependant que le livre doit être « réservé aux lecteurs formés » (*art. cit.*). Georges Sion dans *Le Phare-Dimanche* précise : « Les derniers chapitres sur la passion jamais avouée de sir Craven pour Jimmy évitent de nous gêner tant leur plainte est discrète et déchirante » (*art. cit.*). Pierre Berthier pour *La Cité* termine ainsi : « nous nous demandons si [...] après *Tempo di Roma* et les joies un peu équivoques qu'il nous a données, M. Curvers écrira ce *Tempo di Curvers* que son lecteur ravi aimerait entamer demain. L'ouvrage qu'il vient d'écrire appelle, soulignons-le, certaines réserves »<sup>3</sup>. Des joies équivoques ? Des réserves, mais lesquelles ? On ne peut que deviner.

C'est *La Libre Belgique* qui met la puce à l'oreille concernant la face cachée de l'auteur : « on hume on ne sait quoi de légèrement faisandé qui ressemblerait à Peyrefitte. Ce sont des noms regrettables et on regrette de devoir les citer. [Le critique anonyme regrette aussi que « Voltaire laisse passer

<sup>1</sup> La lettre d'Hélène Desmaroux, les notes d'Alexis Curvers sont conservées dans les archives familiales.

<sup>2</sup> Marc Daniel, « *Tempo di Roma* de Alexis Curvers », dans *Arcadie*, « Livres anciens – Livres nouveaux », 4<sup>e</sup> année, n° 42, juin 1957, pp. 60-62.

<sup>3</sup> Pierre Berthier, « *Tempo di Roma* », dans *La Cité*, 17 avril 1957, p. 8.

l'oreille ».] Pour lecteurs avertis »<sup>1</sup>. En mai 1957, Robert Kanters redira la même chose pour *Actualités littéraires* : « C'est avec le trousseau de l'auteur des *Clés de Saint-Pierre* et des *Amitiés particulières* que M. Alexis Curvers ouvre les dernières portes de Rome<sup>2</sup>. »

#### GENRE, SOUS-GENRE

L'un des poncifs de la critique est de discuter de la nature (du genre, du sous-genre) de l'ouvrage. *Tempo di Roma* est-il un roman ? Quelques-uns émettent des doutes : on y souligne la part de reportage, les morceaux de critiques pamphlétaires, le côté guide touristique ou livre de voyage, la charge poétique, le côté fantastique, humoristique ou ironique, baroque. S'agit-il d'une « promenade dans Rome » ou d'une « chronique de Rome », ou d'un « livre de vacances »<sup>3</sup> ? Un peu de tout cela en somme. Cependant, à force d'entendre que son roman est « charmant » (ou « un charmant divertissement »), « délicieux », « élégant », « exquis », « ravissant », « sympathique », « plein de fantaisie », « amer et tendre », « exceptionnel », « unique », ou encore « un livre d'amour », « suprêmement intelligent » mais « trop prudent », l'œuvre d'un « homme de qualité », d'un « humaniste raffiné »... un auteur, aussi naturellement vaniteux ou narcissique qu'il soit, ne finira-t-il pas par se formaliser de tant de superficialité ?

Relevons quelques négligences qui prouvent que la lecture n'est en tout cas pas toujours attentive : dans le nom d'abord, Curver pour Curvers, ce qui nous amène à penser qu'auprès de critiques français, il arrivait à Curvers de franciser son nom en gommant le s final. Alexandre pour Alexis. Delcour pour Delcourt. Quelques raccourcis imprudents font croire au lecteur que « Tempo di Roma » est *réellement* le titre d'un tableau de De Chirico, que Curvers a été professeur *de grec* à Alexandrie (dans un lycée grec !) et est directeur de revue à *Tilff*. Mais on lit aussi qu'Orfeo est un personnage de première importance.

C'est sans doute encore le risque de déplaire à l'auteur par une omission ou une méprise qui amène le critique à préciser parfois qu'il n'est pas lui-même très cultivé, du moins pas autant que Curvers, et que le lecteur l'est peut-être plus que lui... Un critique va jusqu'à affirmer que l'auteur est « se-

<sup>1</sup> Un des Trois, « Un Stendhal sans Chartreuse », dans *La Libre Belgique*, « Les Livres et les Idées », 74<sup>e</sup> année, n° 72, 13 mars 1957, p. 10.

<sup>2</sup> Robert Kanters, « Rome, ville ouverte », dans *Actualités Littéraires*, n° 14, mai 1957.

<sup>3</sup> X, « Un vrai livre de vacances : *Tempo di Roma* », dans *Elle*, « Elle en Belgique », 25 avril 1957 ; [Bernard Gheur], « À lire en vacances (ou à relire). Réédité chez Robert Laffont *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers », dans *La Meuse-La Lanterne*, « À lire en vacances », 14-15 juillet 1973, pp. 1, 7.

rein » et « sans ambition », ce dont notre approche biographique nous permet de douter. Prenons pour preuve cet extrait d'une lettre de Marie Delcourt à son époux le 8 février 1965 : « Tout ce que tu écris a un tel élan, une telle envolée, que personne ne pourrait croire que tu écris en souffrant, et cependant je sais combien c'est vrai. »

#### CITATIONS

Il existe encore une autre façon de convaincre qu'on a bien lu l'ouvrage : les citations. Plus elles sont abondantes, moins les critiques se donnent de mal. Bien souvent, ils avouent les prendre presque au hasard<sup>1</sup>. Même là, ils se copient. Parfois avec raison car le choix paraît judicieux. Ainsi de « l'implacable absence de beauté » de la Belgique, de cette manie de « sacrifier la beauté au pratique », tant il est vrai que Curvers souffre de ce qu'il appelle « la mécanique à broyer la beauté »<sup>2</sup> dans une lettre de 1939 à l'un de ses frères, Paul ou Guillaume.

Est souvent cité aussi cet extrait de la lettre de la mère de Jimmy qui amène le mot si souvent repris « on est toujours le transalpin de quelqu'un » ; Paul Morelle pour *Libération*, optimiste, se base sur la déclaration de Curvers, « Mon livre est une tentative d'esquisser ce que pourrait être demain une unité [...] entre les peuples » pour interpréter ainsi son message humaniste : « les hommes se rendront compte qu'ils ne sont les transalpins de personne, [...] qu'ils sont tous frères »<sup>3</sup>.

Du roman de Curvers, Félicien Mars, dans *La Croix*, ne retient, lui, qu'une remarque concernant le vocatif à utiliser quand on s'adresse à un évêque, prétexte à quelques lignes nostalgiques sur les coutumes qui disparaissent et sur quelques questions d'étiquette<sup>4</sup>. C'est dire quelle infinité de lectures on peut dénombrer pour un même livre, *objet mobile* par excellence.

<sup>1</sup> On retrouve ici la technique de ce héros d'un roman japonais : « J'ouvre le livre au hasard comme je tirerais au hasard et je lis la page qui me tombe sous les yeux et c'est là ce qui est intéressant. » (Natsume Sôseki, *Oreiller d'herbes*. Trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura. Paris, Rivages, 1987, p. 113.)

<sup>2</sup> Voir Jean Prasteau, « *Tempo di Roma*. Les aventures d'un Belge chez les Romains », dans *Le Figaro*, 131<sup>e</sup> année, n° 3893, 13 mars 1957, p. 15 ; Robert Goffaux et Pierre Mano, *art. cit.*

<sup>3</sup> Paul Morelle, « Un auteur belge : Alexis Curvers dans *Tempo di Roma* vous explique l'Italie mieux que si vous y alliez », dans *Libération*, « Le Courrier des lettres », 8-9 mars 1957.

<sup>4</sup> Félicien Mars, « Langue française : Grandeur, Éminence et Majesté », dans *La Croix*, 5-6 mai 1957, p. 6.

## TITRES

Comme le titre d'une recension n'a pas pour vocation d'être original, on remarque quelques exceptions : « La Grandeur du décor »<sup>1</sup>, « Climat romain »<sup>2</sup>, « Rome, ville ouverte »<sup>3</sup>, « *Tempo di Roma*, une éducation romaine »<sup>4</sup>, « L'Amour de Rome »<sup>5</sup>, et, en particulier, « Une mesure pour rien » d'André Wurmser, dans *Les Lettres françaises*<sup>6</sup>, qui plagie le titre d'un roman de Robert Vivier, *Mesures pour rien* (Grasset, 1947), dont, curieuse coïncidence, Curvers donnait une recension dans la revue hainuyère *Savoir et beauté*<sup>7</sup>.

## WURMSER VS POULET

Le compte rendu d'André Wurmser a dû être particulièrement odieux aux yeux de Curvers. C'est, de loin, l'article le plus péjoratif du corpus. Wurmser y exerce ses « dents d'hydrophobera, [ses] crochets à venin »<sup>8</sup>. Les coïncidences veulent que paraisse le même jour la critique de Robert Poulet dans *Rivarol* (*art. cit.*). La confrontation des deux critiques montre à quel point le livre est polyphonique, à quel point la vérité dépend du regard porté sur les choses.

Wurmser résume ainsi le roman, sans citer ni le nom de Jimmy, ni celui de Sir Craven, comme il semble ignorer qui est « la femme de l'auteur » : « Le mauvais garçon est, sans le savoir, chéri pudiquement par un baronnet pédéraste qui lui lègue son palais et meurt, alors que le mauvais garçon, sans que je sache bien pourquoi, est en prison. » Sur le même ton ironique et méprisante, il s'en prend à la langue : « nul n'a fait autant que M. Curvers pour la diffusion du plus-que-parfait du subjonctif ». Et de là il passe aux positions idéologiques de l'auteur : « Le jargon de M. Curvers est fort antérieur à Marx et rien dans son livre n'est le moins du monde désobligeant pour les ri-

<sup>1</sup> X, « La Grandeur du décor. *Tempo di Roma* par Alexis Curvers (Edit. R. Laffont, 356 p., 750 fr.) », dans *L'Express*, « Romans », 5 avril 1957, p. 27.

<sup>2</sup> Maurice Nadeau, « Climat romain », dans *France-Observateur*, « La Vie des lettres », 11 avril 1957.

<sup>3</sup> Robert Kanters, *art. cit.*

<sup>4</sup> Jean Blanzat, *art. cit.*

<sup>5</sup> Jean Lambert, « L'Amour de Rome », dans *Bulletin mensuel de la Guilde du Livre*, 24<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1959, pp. 27-28.

<sup>6</sup> André Wurmser, « Une Mesure pour rien. *Tempo di Roma*, par Alexis Curvers (Robert Laffont) », dans *Les Lettres françaises* (dir. Aragon), n° 668, 25 avril 1957, p. 2.

<sup>7</sup> 28<sup>e</sup> année, n° 7, juillet 1948, pp. 168-171. Voir notre article *De la collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. Quelques revues de l'après-guerre (1945-1950)* dans *Le Livre & l'Estampe*, t. 51, n° 164, 2005, pp. 129-131.

<sup>8</sup> Laurent Tailhade, *Petits Mémoires de la vie*. Paris, G. Crès, 1922, p. 157.

ches. » Le sens romain de la festivité et de l'oisiveté que l'on célèbre souvent, « cet adagio délicieux que dans notre jargon nous appelons le chômage », fait écrire à Wurmser que « M. Curvers siège fort au-dessus de la politique », que « fasciste, antifasciste, M. Curvers fourre tout dans le même sac, non cependant sans quelques nuances : les Allemands “fusillaient”, les fascistes “assassinaient” ». Si Wurmser adhère à l'idée de Jimmy selon laquelle « les idées entravent la liberté », c'est pour préciser qu'elles n'entravent « que la liberté des pignoufs à se comporter comme des pignoufs », confondant ainsi narrateur et auteur dans une même réprobation, tant il est vrai que l'usage du subjonctif plus-que-parfait permet aux prétendus révolutionnaires de cataloguer aisément les auteurs prétendument réactionnaires. Wurmser reproche encore à l'auteur « à tout propos et hors de propos un éloge discret du Duce » et lui rappelle « les bombardements des villes abyssines », « le glorieux mitraillage des enfants de Barcelone », « peccadille dirait M. Curvers » qui, plutôt qu'« anarchiste conservateur » comme est désigné son « héros », ne serait qu'un (ultra-)conservateur incapable de distinguer le bien du mal. Wurmser, « critique littéraire digne de ce nom », c'est lui qui l'affirme, ne « croit pas à la gratuité des livres inutiles ». Hubert Juin, pour *Combat* (*art. cit.*), ne tenait pas du tout le même discours puisqu'il estimait a contrario Curvers supérieur à Stendhal !

Cette critique appuyée de la prétendue ignominie curversienne nous donne à penser que le communiste a un compte à régler. M. Wurmser n'est pas sans ignorer que les Curvers, en 1936, luttaient avec conviction dans les rangs antifascistes et dénonçaient justement la bénédiction papale des armes en partance pour l'Abyssinie ou le massacre des enfants républicains<sup>1</sup>.

Sans être dithyrambique comme Jean Mogin qui se disait « séduit » par cette « œuvre magistrale », dont la dimension sacrée le « subjuguait » (*art. cit.*), Robert Poulet, lui, adopte un tout autre ton et signale, beaucoup plus nuancé que Wurmser, ce qui, pour lui, est l'essentiel de l'œuvre : « un

<sup>1</sup> Voir notre article, *Passions et compassion* dans *La Revue générale*, 141<sup>e</sup> année, n° 10, octobre 2006, pp. 11-22. On citera notamment le poème d'Alexis Curvers dans *Cahier de poésies*, Paris, Bernouard, 1949, p. 76 :

Le Jugement dernier. Un tyran faisait le bouffon sur un tréteau.  
 Vingt vieillards trafiquaient la destinée humaine.  
 Cinquante spadassins dictaient, le verbe haut,  
 À cent fiers magistrats les lois de la semaine.  
 Cinq cents petits enfants, s'ils n'étaient morts de faim  
 Gisaient déchiquetés sous de nobles ruines.  
 On rentrait dans des temps plus anciens qu'Attila  
 Et, murmurant en paix de suaves complaints,  
 Le prêtre au nom de Dieu bénissait tout cela.  
 C'est pourquoi la clarté du soleil s'est éteinte.

mouvement d'âme où s'unissent enivrement et regret ; un geste pour se vouer et un geste pour se déprendre ; une raison extrêmement avertie, nuancée, délicate, qui côtoie le désespoir, avec les dehors du plus tranquille équilibre ; pas mal de malice ; le goût de la vérité, dont je ne retiendrai ici que les exemples touchant le souvenir de Mussolini en Italie. » Les mêmes extraits mènent évidemment à des analyses radicalement différentes. Pour Poulet, Curvers « méprise la platitude politique » parce qu'il « a mieux à faire que de donner son avis sur les événements du monde ». L'abus des subjonctifs ne déplaît pas à Poulet qui voit au contraire « un style souple et clair, chargé de finesses, de rigueurs et de langueurs »... une construction dont « toute la beauté est à l'intérieur, comme à Sainte-Sophie ». C'est, conclut Poulet, « un livre personnel, vrai, dense, le roman *d'un écrivain* », souligne-t-il, une « somme de sensibilité ».

Robert Poulet a certes perçu l'évolution que Curvers subit à la fin des années 1950 et qui le mène à une reconversion à la foi catholique de son enfance que d'aucuns targuent d'intégriste.

À ce propos, le souhait de Poulet émis dans sa critique de 1957, le choix du vocable utilisé, peut sembler prémonitoire : « Que son prochain *itinéraire* passe par un lieu moins excitant, une aventure moins décorative... »<sup>1</sup> Poulet, bien meilleur connaisseur de l'âme de Curvers, semble ainsi l'encourager à mots couverts à s'engager à ses côtés dans le combat de Jean Madiran pour une réforme morale de la société. Ce n'est pourtant qu'en 1964 que Curvers rencontrera Jean Madiran et acceptera de collaborer à sa revue *Itinéraires*, fondée en mars 1956.

Si Poulet connaît les états d'âme de Curvers, c'est que Marie De Vivier, une amie commune, l'a mis au courant de tous les problèmes (ou presque) de Curvers dans les années 1950 : profonde dépression, manque d'inspiration, déboires amoureux, indifférence des éditeurs<sup>2</sup>... En témoigne la remarque de Poulet concernant les « dix, vingt, trente pages par-ci, par-là » que Curvers aurait dû couper : c'est ce que demande Gallimard avec qui Curvers est sous contrat depuis 1937 ; c'est ce à quoi Curvers ne peut se résoudre ; et c'est ce que Marie De Vivier voudrait charger Poulet de réaliser. Curvers refusera de couper les digressions, qui font une grande part du charme de son roman romain. Malgré la promesse de Poulet de l'introduire chez Plon à condition que le roman soit adapté au marché, Curvers tiendra bon. Dès lors, dans sa critique, Poulet ne peut manquer de rappeler le conseil qu'il avait lui-même donné à Curvers dans une lettre du 21 juillet 1956. Mais

<sup>1</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> Voir correspondances privées et inédites (notamment lettres de Robert Poulet et de Marie De Vivier) conservées dans les archives familiales Curvers.

dans une lettre du 19 janvier 1961, Poulet ajoutera encore, persistant dans son opinion favorable, qu'il « t[ient] *Tempo di Roma* pour l'une des quatre ou cinq révélations de l'après-deux-guerres. » On ne peut en aucun cas soupçonner Robert Poulet d'être un Lucien de Rubempré, d'attendre le renvoi d'ascenseur, ou de souscrire à la critique arcadienne<sup>1</sup>.

## CONCLUSION

Les critiques ont raison de voir dans l'auteur de *Tempo di Roma* un anticlérical que la guerre a dégoûté de la politique, éloigné de ses idéaux de gauche ; un romancier « désengagé », mais un polémiste encore capable de s'enflammer pour une cause comme celle de Pie XII<sup>2</sup>. Si aujourd'hui certains voient dans *Le Pape outragé*<sup>3</sup> le véritable chef-d'œuvre de l'auteur de *Tempo di Roma*, n'est-ce pas simplement parce que la lecture est le plus authentique des espaces de créativité ? Toute lecture, naïve ou érudite, suscite un mouvement de création. Car le lecteur ne cherche finalement dans les livres qu'il lit ou parcourt qu'une vérité sur lui-même – une vérité qui le délivrerait<sup>4</sup>. Décrire les liens secrets qui nous unissent à un livre, c'est en somme commencer notre autobiographie.

<sup>1</sup> Après la parution du *Pape outragé*, Curvers notera cette réflexion destinée à Poulet (24 juillet 1964) et qu'on peut interpréter comme une réponse aux attaques de Wurmser : « Quand j'étais jeune, "les curés" me dégoûtaient parce qu'ils étaient trop manifestement du côté du manche ; on ne voyait qu'eux dans les châteaux. Ils me dégoûtent aujourd'hui précisément pour le même motif ; on ne voit qu'eux chez les communistes ou apparentés. Ils ont simplement suivi le manche, qui a changé de côté. »

<sup>2</sup> Comme il l'écrira à son ami le peintre Herman De Cunsel, le 1<sup>er</sup> août 1964 : « Pie XII m'aura du moins appris ou rappelé que je ne parviens à tirer quelque chose de moi que sous l'empire d'une passion violente, et ç'aura peut-être été un de ses miracles que de m'arracher en trois mois ce livre né du scandale où m'a jeté la découverte du mensonge organisé. Je ne suis pas parti d'un point de vue catholique ou papiste : le grand lama ou le grand Turc eussent-ils été victimes de pareille imposture, et que j'en fusse informé, j'aurais tout aussi bien pris leur défense. »

<sup>3</sup> Paris, Laffont, 1964. 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, Saint-Brieuc, Dominique Martin Morin, 1988.

<sup>4</sup> Pour plagier le titre d'un texte de Curvers, *La vérité vous délivrera*. Alexis Curvers, *Le Ruban chinois*. Suivi de *La vérité vous délivrera*. Textes présentés et édités par Catherine Gravet. Bruxelles, Émile Van Balbrergh Libraire, « Documenta et opuscula », n° 30, 2005.



« ÉPOUSER UNE VILLE COMME ON ÉPOUSE  
UNE FEMME » :  
L'ART, L'AMOUR ET L'EXIL DANS « TEMPO DI ROMA »

« SONO STRANI »

Le titre du roman d'Alexis Curvers, en ce qu'il s'inspire d'un tableau de De Chirico, indique d'emblée l'importance de la composante artistique dans l'économie de l'œuvre. L'auteur s'inscrit ainsi dans une représentation topique de l'Italie, figurée comme la patrie des beaux-arts, le paradis des esthètes. Mais elle est aussi traditionnellement la terre d'élection des amants ; Venise et Vérone emblématisent, universellement, cette *imago* que l'on retrouve, transposée, dans *Tempo di Roma*. L'art et l'amour sont ainsi intimement liés et dans le roman de Curvers et de manière plus générale dans la figuration ultramontaine, ce que, un siècle plus tôt, Stendhal formula heureusement : « À Paris, nous avons tous les plaisirs ; il n'y en a qu'un en Italie, l'amour d'abord et les Beaux-Arts qui sont une autre manière de parler d'amour »<sup>1</sup>. Or la contiguïté des thèmes et la continuité temporelle suggèrent une fascination des peuples du Nord – que Curvers nomme les « Barbares » – pour la culture italienne, fascination qui nous semble être au cœur de *Tempo di Roma* et s'expliquer par l'attraction d'une altérité sublimée, d'un éden esthétique à la fois proche et inaccessible. C'est pourquoi nous articulons notre étude autour de la triple thématique de l'art, de l'amour et de l'exil : l'Italie de Curvers, sous couvert d'un traitement réaliste, ressortit en fait à une image fantasmatique, qui procède d'une perception informée par le double prisme de l'art et de l'amour, alchimie poétique à la fois structurante et métamorphosante. Structurante, en ce qu'elle tisse un réseau thématique qui infuse l'architectonique du récit et participe à la dynamique de l'intrigue ; métamorphosante, car les deux paradigmes qui la composent modélisent la représentation, chacun à leur manière, mais aussi de concert. Découle de ces

<sup>1</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*. Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

différents éléments une figure quasi mystique de l'Italie, transcendée par l'art et l'amour en patrie idéale des « exilés du Beau », ces âmes nostalgiques qui parcourent en filigrane l'œuvre baudelairienne, avatars de l'*homo viator* et parant la dérélition de leur errance sous les voiles d'une illusion aux accents platoniciens.

L'Italie est traditionnellement louée pour ses trésors architecturaux et plastiques. La littérature viatique et la peinture des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ont grandement développé et diffusé l'image d'une Italie patrie des arts, regorgeant de monuments prestigieux, de chefs-d'œuvre picturaux et de sculptures exceptionnelles ; l'hyperbole et l'ekphrasis sont les deux procédés caractéristiques de ces évocations élogieuses. *Tempo di Roma* s'inscrit en partie dans cette représentation topique. Les citations empruntées à Montesquieu, Stendhal, Chateaubriand ou Robert Browning en épigraphe des chapitres en sont les signes paratextuels et manifestes. Plus subtilement, et dans le corps du texte, les références aux Beaux-Arts rythment le récit de Curvers dans un même effet ; le narrateur, féru d'histoire de l'art, digresse ainsi sur les imperfections de la chapelle Sixtine ou sur l'architecture théâtrale de la porta del Popolo ou du Vatican, morceaux de bravoure auxquels l'auteur semble se plier comme l'on se soumet à un rituel. Cependant, un système d'analogies hyperesthésiques, qui structure en filigrane le récit et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises, apporte une coloration nouvelle à la topicalité de la représentation. En voyant le château Saint-Ange, le narrateur se remémore ainsi l'opéra de Puccini, *La Tosca* ; la table de Pia lui rappelle « *Les Nocces de Cana* du Tintoret, qui décorent la sacristie de Santa Maria della Salute, à Venise » (p. 136)<sup>1</sup> ; le Colisée prend quant à lui « la douceur d'un poème, de ce poème qu'il nous récitait avec la rêveuse emphase d'un visage inspiré » (p. 101). Ces analogies entre l'art et la réalité ou entre différents domaines artistiques, ainsi que la personnification du Colisée suggèrent non seulement la sensibilité esthète du narrateur, qui informe sa perception du monde, mais en outre à quel point, en Italie, la beauté transpire de toute chose. Les rapports jusqu'alors invisibles que tissent d'un fil d'or ces procédés analogiques révèlent en effet l'évidence et la permanence de la beauté italienne, dont chacun de ses atomes semble contenir un peu de sa splendeur. Tout est beau en terres transalpines. Lors du voyage de Jimmy avec Ambrucci, odyssee moderne sur les terres du Beau atemporel, le narrateur découvre en effet la nature intrinsèquement esthétique de l'Italie. La campagne, même la plus isolée, regorge de trésors architecturaux, chaque village offrant au regard émerveillé « son campanile, ses colonnades ou sa fontaine

<sup>1</sup> Nous renvoyons à l'édition Labor, « Espace nord » (Bruxelles, 1991).

dessinée par un disciple de Raphaël ou de Bramante, comme autant de signes de sa dignité et de la noble courtoisie qui continuait de nous escorter [...] » (p. 41). La beauté s'insinue jusque dans les ouvrages d'art des ingénieurs des ponts et chaussées, « l'arche et les piles [d'un pont] donn[ant] aux rives [d'un] torrent presque à sec le style d'un paysage antique de Poussin » (p. 42) ; la route, quant à elle, « se déroulait brillante comme un tapis de marbre, brodé sur ses bords d'une mosaïque d'herbes et de fleurs sur fond d'or, dont des pissenlits du jaune le plus rare formaient le motif dominant. Elle était ample, polie et princière jusqu'en ce pays perdu où son faste inutile n'avait plus pour témoins que des bouquets d'arbres clairsemés et parfois quelque attelage de bœufs » (pp. 41-42). La nature est ainsi parée des plus beaux ornements, qui sont d'autant plus beaux qu'ils n'ont d'autre finalité que le pur plaisir esthétique, de même que le voyage de Jimmy et d'Ambrucci est de « pur agrément » (p. 38). Le sens de la beauté apparaît ainsi comme l'essence du génie italien ; il n'est pas le fruit d'une culture, d'un apprentissage, à l'instar des « barbares » du Nord ; il est naturel, inné, comme chez Ambrucci, qui ne connaît pas Poussin mais « montrait les choses qui lui semblaient belles. Elles l'étaient » (p. 42).

C'est pourquoi la vie elle-même, en Italie, est un art. Jimmy avoue explicitement être séduit par cette beauté *sponte sua*, « la beauté de la vie, à l'état brut » et la multiplication des procédés analogiques participe, comme nous l'avons évoqué, de la mise en évidence de ce rapport inné et systématique des Italiens aux Beaux-arts. Les prénoms des personnages qui traversent cette tragi-comédie romaine – Oreste, Virgile, Orfeo – apportent ainsi au quotidien une poésie piquante qui tend à les sublimer, comme rehaussés par l'univers référentiel que véhicule l'onomastique, tandis que leur apparence révèle leur bon goût naturel, trahissant une race d'esthètes : « ils sont élégants, raffinés dans toute leur personne. Même avec leurs vêtements de travail, ils ont une allure, un chic [...] » (p. 249). C'est que les Italiens savent insuffler la beauté à tout ce qu'ils touchent comme à tout ce qu'ils font ; le larcin même gagne en lettres de noblesse, en ces terres ultramontaines, considéré là-bas comme un « art », une savante technique autant qu'une pratique empreinte de panache : « on s'accordait à considérer la *furberia* comme un art entre les autres, et comme une vertu de l'intelligence » (p. 25), ainsi que nous le révèle Jimmy, qui s'est lui-même essayé à ces « jolies choses », comme ils les nomment, à Milan, avec Enrico. L'absence de traduction dit d'ailleurs assez la spécificité italienne de cette pratique sans équivalent dans une autre langue ; plus que jamais, traduire serait trahir, puisque ce serait rabaisser cet art subtil en vulgaire « escroquerie ». Or, si cette « coquinerie » (p. 23) est valorisée aux yeux du narrateur, c'est qu'elle est la trans-

mutation ingénieuse d'une pratique en soi laide, la sublimation du matériau brut de la vie en une œuvre d'art vivante, ce qui est, aux yeux du narrateur qui honnit l'art mort et sclérosé des musées, une gageure admirable, quoique – ou parce que – inattendue, comme l'illustre la juxtaposition surprenante car antithétique au point de vue axiologique des champs sémantiques du vol et de la beauté :

Enrico, Alfredo, Virgile et compagnie faisaient de l'art avec leur coquinerie. C'était déjà bien beau. C'était même encore plus difficile qu'avec des pinceaux et un violon. [...] Car enfin le plus simple eût été d'assommer le Portugais. Mais non, ils voulaient mériter leur salaire en mettant d'abord au point un ingénieux, un ravissant imbroglio, de manière que le Portugais en eût pour son argent : ils lui fignolaient un des plus jolis souvenirs qu'il remporterait d'Italie. (*ibid.*)

Traditionnellement, influencés par la pensée grecque et son relais chrétien, nous considérons comme Beau ce qui est Bon et Vrai ; le critère esthétique est modélisé par le critère moral et réciproquement. Si la pensée moderne émergeant dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle a profondément remis en question cette forme de manichéisme, ce système de valeurs n'en demeure pas moins la doxa dominante. Or Curvers affirme ici une conception contrapuntique de l'art, en rejetant non seulement tout académisme, mais aussi toute axiologie. Est considéré comme beau tout art gratuit – l'appât du gain n'obligeant pas à y mettre les formes –, libre, comme spontané, bref : vivant. S'opposant à tout conformisme, à toute rationalisation de l'art, Curvers valorise la beauté de l'instant, où le regard qui sait voir découvrir l'émotion d'une fleur poussant, délicate et fragile, entre les pierres, ou les différents visages du Colisée, doux comme un poème, cette beauté qui naît de la circonstance, du hasard.

Car le réel artiste dans *Tempo di Roma*, c'est bien cette entité – Destin, Hasard, Providence, quel que soit son nom – qui a fait se poser une bulle de savon sur le tableau de Lala, qui a fait se rencontrer Geronima et Jimmy, elle qui fait pousser les fleurs entre les pierres des monuments en ruine, symbole de l'éphémère de la beauté, accrue par sa précarité même<sup>1</sup>. En cela

<sup>1</sup> « Il [Sir Craven] s'était arrêté pour examiner de tout près une petite fleur blanche qui s'épanouissait entre deux énormes blocs de basalte provenant certainement d'un temple païen, sur les assises duquel un patricien de la Renaissance avait élevé sa demeure à présent dégradée.

— À cette saison, me dit-il, c'est incroyable. Quelle est cette fleur ? Voulez-vous que je la cueille ?

— Non, laissez-la vivre, répondis-je [...].

— Vous avez raison, *dear*. Car elle est un symbole de la liberté opprimée qui refléurit toujours, même dans la pierre, dans le froid, dans la nuit et dans la crasse. C'est pourquoi demain matin un voyou pissera sur elle » (p. 370).

éminemment moderne, telle que l'entend Baudelaire, l'esthétique curver-sienne est celle de la vie moderne, au confluent de l'éternel, inspiré par les antiquités de Rome, et du « transitoire, du fugitif et du contingent »<sup>1</sup>. C'est pourquoi le motif de la théâtralité revient de manière récurrente dans *Tempo di Roma* ; art de l'instant et de l'improvisation, le jeu dramatique est ce qui donne à la vie transalpine son *style*, ce qui la rend esthétiquement supérieure à la vie d'ailleurs. Ainsi lit-on :

[T]out est spectacle et promesse de spectacle, non seulement les monuments majestueusement assemblés dans les villes, les richesses consacrées qui s'accumulent dans les églises et les musées, mais les mesures, les grilles, le crépi des murs, les instruments de travail, les cruches, les paniers, les mouchoirs que les femmes nouent sur leur tête, et jusqu'à cette pompe à essence auprès de laquelle Oreste en salopette, comme un faune gardien d'une source magique, ne se lassait pas de scruter les ténèbres, d'y guetter l'approche du voyageur altéré et ralentissant qui serait peut-être Jupiter en automobile.

(pp. 129-130)

L'image incongrue, aussi drôle que tendre, du « Jupiter en automobile » exemplifie la poétisation, la sublimation du quotidien par le regard qui sait voir ou qui *veut* voir, ainsi que nous le verrons.

Toutefois, ainsi agrémentée d'un surcroît de beauté la représentation de la vie ne perd-elle pas en réalisme ? Acteurs ou metteurs en scène, à l'instar d'Orfeo (p. 268) ou du policier mimant les supplices promis aux malfaiteurs (p. 23) de même que la piazza del Popolo et les églises en réalité scènes de théâtre<sup>2</sup> : tout à Rome évoque certes la beauté, mais aussi, au final, le mensonge. Perdant en réalisme, *Tempo di Roma* gagne alors en signification ; la récurrence du procédé tend en effet à mettre en exergue le jeu de dupe qu'est la vie elle-même, par ce fait amplifié et partant dévoilé. Le récit de Curvers s'apparente ainsi, par moments, à une comédie de mœurs qui évoque en outre, par les références aux hasards et par le caractère haut en couleurs de certains personnages, la *Commedia dell'arte*, art de l'improvisation, aux personnages typés. Mais cette comédie se teinte à d'autres instants des couleurs du drame ; douce-amère, elle dissimule sous le rire et le faste une inquiétude et une mélancolie, évoquant là encore l'esprit de la *commedia*, farce aux accents sarcastiques, voire cyniques, traits que l'on retrouve

<sup>1</sup> Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1976, p. 695.

<sup>2</sup> Potron-Duplessis au narrateur : « Votre erreur est de juger comme s'il s'agissait d'une église. Ouvrez les yeux. Ceci n'est pas une église. C'est la grande salle de spectacle, la grande salle des fêtes de la catholicité. On n'y joue que des tragédies sacrées. Mais c'est un théâtre » (pp. 327-328).

encore dans le grand cinéma italien, mélangeant rire et tristesse. Enfin il est piquant d'observer que la soirée organisée par l'Américain, évoquant d'ailleurs étrangement la fin de *La Dolce Vita*, sorti trois ans après la publication du roman de Curvers, et qui hâtera le dénouement tragique, est au cœur de *Tempo di Roma*. L'irruption inattendue des chevaux crée en effet la « catastrophe », au sens aristotélicien, qui va précipiter l'action de la pièce et transformer la comédie de mœurs en tragédie ; revenant sur cet événement, le narrateur en fera le signe annonciateur de la chute finale, suggérant le rôle du destin, autre ressort tragique. Or, que le théâtre infuse ainsi le récit, tant dans son sujet que dans ses caractéristiques génériques, fait signe. Il nous semble que l'enjeu majeur du roman de Curvers est ainsi de mettre en lumière le principe d'illusion qui structure notre imaginaire. À l'instar du « théâtre dans le théâtre », *Tempo di Roma* construit une illusion peu à peu démontée, et dans un geste spéculaire, nous réfléchit l'envers du décor, la coulisse du système de représentations qui informe notre rapport au monde, à l'autre et à nous-mêmes.

Comme nous avons tenté de le montrer, l'art, s'il modélise effectivement le paysage italien, modifie aussi la perception du narrateur ; la métaphore théâtrale qui structure le récit tend ainsi à mettre en lumière l'écran inconscient qui nous sépare de la réalité du monde ; en d'autres termes, notre rapport au monde, et plus particulièrement notre rapport à l'autre, se construisent à l'aune de nos fantasmes, à la fois représentations imaginaires et, au sens psychanalytique, « constructions [...] permettant au sujet qui s'y met en scène, d'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé, de surmonter une angoisse »<sup>1</sup>, dont il conviendra d'élucider la nature. Cependant, dans l'esprit d'un narrateur amateur d'art et sous la plume d'un écrivain formé à la philosophie, c'est comme naturellement qu'apparaît un rapport de réciprocité entre l'art et l'amour aux échos platoniciens. Il est ainsi remarquable de voir en quels termes le narrateur évoque les villes italiennes. Selon un procédé allégorique, Jimmy décrit ainsi Florence comme une « vierge gothique et toujours debout, qui drape sur son déhanchement un manteau brodé de miniatures voluptueuses. » Et « Venise est une nymphe intrépide, sauvée du naufrage par un radeau de cristal » (p. 154). Tandis que Rome est semblable à une créature ravisseuse de cœurs et d'âmes :

[T]ant d'autres que Rome avait séduits jusqu'à leur troubler l'esprit. Qu'avait-elle donc de si ensorcelant, cette ville rapace et fatigante ? Quelles faveurs tous ces barbares obtenaient-ils d'elle au prix de ce qu'ils possédaient ailleurs de plus respectable et de plus envié ? (p. 115)

<sup>1</sup> *Le Trésor informatisé de la langue française.*

Ces analogies sont doublement intéressantes pour notre réflexion, dans la mesure où elles illustrent non seulement la contiguïté entre l'art et l'amour – l'amour étant suggéré par l'image féminine –, mais également l'opération de sublimation qui articule ces composantes. C'est en effet en termes amoureux que Jimmy évoque les deux villes qui ponctuent son récit ; il fait ainsi part de son amour pour la ville du Nord : « Je fus amoureux de Milan » (p. 20) et entretient une étroite et ambiguë relation entre Rome et son amante, Geronima, dans une incessante et réciproque substitution de la ville et de la femme. La rencontre avec Rome coïncide ainsi avec la rencontre amoureuse :

Ainsi cette première journée où Rome s'était révélée à moi avait également découvert à mes yeux ignorants maintes images de l'amour en ses différents âges – images que j'avais cueillies comme entre les pierres des édifices autant de fleurs, naissantes, épanouies, ou n'exhalant plus qu'un suprême et timide parfum – et à la fin ce petit visage devant lequel mon cœur à son tour avait commencé de battre. (p. 121)

Or la découverte de la Ville Éternelle se prolonge dans la même perspective amoureuse ; Jimmy guide en effet des touristes parmi les beautés de Rome, dont un couple d'amoureux et une dame âgée auxquels il s'attache. Mais pourquoi cette tendresse pour des inconnus, si ce n'est parce qu'eux aussi aiment Rome d'un amour aussi esthétique que charnel ? La vieille dame voit en Rome la châtresse des saintes reliques de sa jeunesse, ayant simultanément découvert l'art et l'amour durant son voyage de noces, à l'instar du jeune couple, venant de se marier ; les deux entités figurent de manière temporellement asymétrique – la jeunesse et la maturité – le lien comme intrinsèque entre Rome et l'amour. Et si le narrateur est sensible à cette union, c'est que lui-même, comme nous l'avons rappelé, a découvert Rome en même temps que le sentiment amoureux.

Se crée ainsi une symbiose entre la ville, la beauté qu'elle représente, et la figure féminine, qui incarne l'amour, symbiose ou prolongement aux accents platoniciens. Le Beau est en effet lié à l'Amour chez le philosophe grec, dont la pensée a traversé la littérature, les arts et l'anthropologie sexuelle du monde occidental, informant les systèmes de représentations du Moyen-Âge jusqu'au monde contemporain. Or deux illustrations de ce rapport de continuité apparaissent dans *Tempo di Roma*. La première est dans l'acuité esthétique du jeune couple d'amoureux ; Jimmy suggère à plusieurs reprises que ce sens du beau qui les caractérise, leur capacité à saisir

d'emblée ce qui mérite d'être admiré, leur est insufflé par l'amour<sup>1</sup>, ce qui rejoint l'enseignement de Platon, selon lequel l'éros a partie liée au Beau. Et non seulement l'amour rend sensible au Beau, mais encore s'en nourrit-il dans une dynamique réciproque : pourrait-on aimer ce que l'on ne trouve pas beau ? Non, car l'amour sublime l'objet aimé, qui lui-même fait aimer le Beau, qui lui-même embellit l'Amour, etc., car de l'objet nous passons à l'Idée. Cette sublimation mutuelle, nous la retrouvons précisément dans l'analogie entre Rome et Geronima, à qui Jimmy donne le surnom de « Roma », palindrome d'« Amor ». Le narrateur est conscient de cet amour sublime, autrement dit d'un amour non pas attaché à son objet charnel, mais à l'Idée, en l'occurrence celle de Rome en tant que symbole du Beau éternel :

— Mais vous n'êtes pas amoureux de Geronima, me disait souvent Sir Craven. Vous êtes amoureux de Rome.

Il ne savait pas que Rome, pour moi, c'était Geronima. Le parfum qui continuait de me brûler la bouche longtemps après que je l'avais embrassée en lui disant adieu sous les portiques du Colisée, c'était la senteur même, aromatique et secrètement sauvage, de la ville. (p. 122)

Et Jimmy de rajouter, quelques pages plus loin :

Pour moi, Rome tout entière ressemblait à une femme couchée dans une vasque de marbre et qui, s'appuyant tantôt sur un coude, tantôt sur l'autre, lève incessamment l'une ou l'autre main vers l'azur. Tels étaient l'attitude et les mouvements de Geronima [...].

Si les gestes de Geronima étaient à mes yeux les gestes mêmes de Rome, sans doute ailleurs eussé-je aimé quelqu'un d'autre, en qui se fût mieux incarnée la beauté propre de l'endroit. (pp. 153 et 154)

Les derniers mots illustrent l'envers cruel de cette transsubstantiation profane : Geronima n'est aimée que comme une fleur de saison<sup>2</sup> ; ailleurs, elle perdrait sa beauté et l'amour de Jimmy se fanerait. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'elle redoute en quittant Rome, alertée par son instinct ? D'ailleurs, la Marquise a compris, elle aussi, de son sûr instinct de femme, l'amour esthète du narrateur ; elle qui incarne l'amour à la milanaise ne refuse-t-elle pas un baiser à Jimmy, une fois dans la Ville Éternelle, précisément parce qu'à Rome, il y a Geronima, celle qui incarne l'amour à la romaine ?

<sup>1</sup> « Les jeunes mariés, à côté de moi, les considéraient en silence. Je compris alors qu'eux seuls avaient eu raison quand ce matin, sur la place de Venise, ils avaient si constamment levé les yeux vers ces deux groupes de bronze, me désignant en eux le détail sublime par où le monument tapageur commençait peut-être à se dévulgariser [...] » (p. 97).

<sup>2</sup> D'une *saison* romaine, un des sens du substantif « tempo ».

*Tempo di Roma* pose ainsi la question de la représentation de l'autre : qui aime-t-on chez autrui ? aime-t-on l'être ou ce qu'il représente, l'image dont nous l'avons paré ? la question corollaire à l'identité de l'autre étant la sienne propre. Il est ainsi remarquable d'observer que Geronima, l'altérité aimée, demeure « mystérieuse autant que Rome elle-même » (p. 122). Aucune éthopée, aucune prosopographie : le personnage reste indéterminé, comme si Geronima ne valait pas en tant qu'individu mais comme figure, figure de Rome et de l'amante. L'absence de personnalisation tend à faire de la jeune romaine un symbole, voire une allégorie à l'instar des représentations féminines des villes citées plus haut ; Geronima, appelée « Roma » par son amant, est une incarnation de Rome et ne vaut qu'en cela. Son identité, ce qui fait sa singularité en somme, est accessoire, sa connaissance n'est que superficielle. Or là encore s'impose une comparaison avec Rome, dont la beauté, et partant l'intérêt, souffrent de l'analyse de ses composantes. Rappelons le conseil de Sir Craven, au début du roman :

À y regarder de près, vous trouverez peu de belles choses dans Rome, infiniment moins qu'à Florence. À Rome, il faut tout regarder de loin. [...] Toutes les places de Rome sont pleines de mauvais goût et néanmoins parfaitement belles. Regardez bien, regardez longtemps la piazza del Popolo, mais n'arrêtez votre regard sur rien, faites-le tourner avec elle et bientôt vous serez en extase. Ce qu'il y a de beau à Rome, et qui dépasse tout, c'est Rome même.

(p. 58)

Il est loisible de penser que, comme Rome, Geronima perdrait à être analysée, décryptée, fragmentée : sa beauté, ce qui motive l'amour de Jimmy, sa valeur en somme résident dans l'image globale qu'elle incarne et qui correspond à la représentation mentale que Jimmy s'en fait ; l'analyse de sa personnalité ou de son physique impliquerait nécessairement le surgissement de détails non conformes à l'archétype imaginaire du narrateur. En détournant la phrase de Sir Craven, nous pourrions dire que ce qu'il y a de beau en Geronima, c'est Rome elle-même ; autrement dit, Geronima est le support d'une représentation fantasmatique, qui souffrirait d'une confrontation raisonnée avec le réel. Et en effet, Jimmy ne parvient pas à colliger les différentes facettes de sa Belle, comme par un refus de l'inconscient de risquer de rompre le charme de l'illusion, caractéristique d'un déni du réel :

Mais je n'arrivais pas plus à réunir ces deux images de la jeune fille qu'à concilier dans mon souvenir les deux aspects du Colisée, ni les autres dualités de cette journée fantastique et de ma vie tout entière... Je me représentais les êtres et les choses à la manière des peintres modernes qui séparent et juxtaposent dans un même portrait les différents profils que peut offrir une figure ; ou comme ces peintres anciens qui plaçaient l'un à côté de l'autre les scènes

les plus disparates de l'histoire d'un personnage, reconnaissable dans toutes à l'identité factice de son costume ou de son auréole. (p. 105)

Ce passage nous semble particulièrement intéressant non seulement en ce qu'il illustre à nouveau l'intrication de la figure féminine et celle de Rome, qui souligne la nature identique des deux systèmes de représentations, mais en outre parce qu'il met en exergue ce qui nous semble au cœur des dits systèmes, à savoir l'illusion<sup>1</sup> motivée par le désir – qui, soulignons-le, suppose un manque, un sentiment d'imperfection que l'on aspire à combler – et informée par la culture, illusion que l'on pourrait ainsi qualifier de fantasme esthétique. La comparaison à une pratique picturale et l'évocation d'une « identité factice » récurrente, étaye en effet l'idée d'une construction imaginaire de la réalité, d'une perception fantasmatique du monde, écran qui se superpose à la réalité en le modélisant en fonction des désirs du sujet. Elle pose ainsi la question de la vérité du monde et de l'essence humaine dans une perspective qui ne laisse de faire songer au célèbre traité philosophique de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. À tel point que semble apparaître en creux un solipsisme<sup>2</sup> radical : tout n'est qu'illusion et partant tout n'est que néant, aux yeux du narrateur, fasciné par le vide dissimulé sous le voile des illusions. Pour Jimmy, « Saint-Pierre, dans l'ombre, se dépouillait comme une mosquée. Il nous avertissait de son propre néant et du nôtre, mais sans nous en dévoiler le mystère. La mort, l'anéantissement : là était l'essentiel » (p. 334) ; la réalité même de l'Italie est sujette au scepticisme : « J'en arrivais à me demander si l'Italie existait réellement, en dehors du *mythe* que je m'en étais forgé avec tant d'amour. Je constatais que l'amour ne suffit pas » (p. 186)<sup>3</sup>. Jimmy se surprend d'ailleurs à n'écrire qu'au passé « même quand l'objet en est toujours actuel », se demandant : « À ce signe encore, ne dirait-on pas que l'inexistant seul existe pour moi ? » (p. 424). L'altérité est ainsi recréée à l'aune des aspirations d'un sujet en mal de beauté, exilé en terres de l'imparfait et nostalgique d'un paradis du Beau. La structure narrative relativement lâche de *Tempo di Roma*, dont les épisodes semblent s'épanouir librement autour d'un axe narratif

<sup>1</sup> Terme employé par le narrateur lui-même : « Je me demande si Sir Craven avait raison de prétendre que je n'épouserais pas Geronima, parce que, d'après lui, je ne désirais pas véritablement l'épouser. Ce projet m'était doux, mais il est vrai que je m'en laissais distraire. L'air de Rome était un vin trop capiteux pour que ma volonté résistât constamment aux illusions qu'il me dispensait. Tout me paraissait beau, facile et sans danger » (p. 117).

<sup>2</sup> « Attitude du sujet pensant pour qui sa conscience propre est l'unique réalité, les autres consciences, le monde extérieur n'étant que des représentations » et « Démarche du philosophe qui pose la subjectivité comme fait primitif et qui pratique le scepticisme radical face à tout jugement sur la réalité objective » (*Trésor informatisé de la langue française*).

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.

au dénouement tragique, comme les pampres autour du thyrses, si elle symbolise à nouveau l'importance du hasard dans le destin des hommes, révèle, par là même, une conception héraclitéenne du monde, fuyant et changeant et pour cela objet d'une quête sans fin, marquée par l'erreur et l'errance.

Aucune identité n'est déterminée ni stable, dans le roman de Curvers, celle de Jimmy en premier lieu. Étranger parmi les siens, parce que rêvant d'art dans une famille et une société aux valeurs utilitaristes, Jimmy l'est encore en Italie, de par sa nationalité belge, bien sûr, mais plus fondamentalement en raison d'une identité fuyante, lui que l'on appelle « tour à tour Jimmy le lunatique, le providentiel, le gamin, l'étranger et finalement l'artiste » (p. 90). Plus douloureusement, il confesse :

Depuis longtemps ma vie errante, ou plutôt la complaisance avec laquelle je m'y prêtais, m'avait si bien détaché de moi-même que je ne savais plus qui j'étais. En gagnant l'univers, j'avais perdu mon âme. (p. 186)

Ainsi, quand l'individu n'est pas absorbé par une figure abstraite qui le transcende dans une forme de pygmalionisme spirituel<sup>1</sup>, à l'instar de Geronima<sup>2</sup>, il se dérobe à la connaissance. L'autre, comme soi-même, demeure irrémédiablement fuyant, chacun prisonnier du champ clos de la subjectivité. Est-ce pour autant une conclusion attristée sous la plume de Curvers ? Il est tentant de penser que c'est aussi, à ses yeux, un des charmes de la vie, malgré la souffrance que cela peut induire, car la compréhension, l'intellectualisation peuvent être aussi des prisons, compartiments de la raison, dûment et une fois pour toutes étiquetés ; or *Tempo di Roma* est au contraire un hymne à la liberté, illustrée notamment par la thématique du hasard, mais aussi de l'exil, et c'est là à la fois toute l'ambiguïté de la notion de liberté et en même temps le point nodal de l'opération de sublimation esthétique qui infuse la représentation de l'Italie chez Curvers.

Le roman met en effet en scène des êtres apatrides, à l'instar du narrateur, exilés sur les terres du Beau éternel pour fuir la laideur du monde, celle de la guerre, de la pauvreté, du libéralisme, à l'instar de l'Américain, de Sir Craven et de toutes ces ombres d'exilés belges ou italiens qui traversent le roman comme ils traversent l'Europe, en quête d'un refuge. Cette inquiétude, au sens classique du terme, structure l'ensemble du récit, comme en sourdine de l'air gai et enlevé qui rythme en apparence *Tempo di Roma*. Le narrateur évoque ainsi son malaise et son mal-être, maux lui semble-t-il par-

<sup>1</sup> Puisque Jimmy ne tente pas de modeler physiquement Geronima à l'image qu'il désire, aspirant précisément à une certaine *idée* de Rome, non à une quelconque figure réelle.

<sup>2</sup> Ou de Jimmy lui-même : « Il [Sir Craven] rêvait de sculpter dans mon argile une statue de prix, et il m'a communiqué ce rêve » (p. 457).

tagés par tous les hommes, en ces temps d'après-guerre, où le chaos a renversé les repères antérieurs :

[J]'étais miné par une sourde inquiétude, liée moins à ma qualité d'étranger qu'au sentiment vague et tenace de n'être pas en règle, sentiment que partagent actuellement, je crois bien, tous les habitants de la planète, sans cesse occupés dans leur for intérieur à se disculper préventivement, à décliner leurs titres et leurs excuses, pieds et poings liés devant le gendarme imaginaire et terrible que la société moderne délègue jusque dans le secret de notre âme pour y imposer sa loi. (p. 133)

Mais est-ce le propre de la société de l'après Seconde Guerre mondiale ? n'est-ce pas plutôt l'éternelle figure de l'*homo viator* que convoque Cuvers et qui trouve, certes, une résonance particulière dans le siècle des déportations ? Il est en effet loisible de se demander si cette inquiétude du narrateur et sa quête d'une patrie ne sont pas propres à toute âme un peu artiste, à ces « exilés du Beau » comme les a appelés si poétiquement Baudelaire, quels que soient le temps et l'espace, comme le suggère le cosmopolitisme de *Tempo*, suggérant une nature humaine dépassant le clivage des nationalités, ainsi que la référence chrétienne à la culpabilité : « Nous sommes tous coupables. Mais de quoi donc à la fin ? », s'offusque Jimmy ; le référent biblique, évoquant la malédiction divine condamnant les hommes chassés du Paradis perdu à errer sur Terre, participe de l'universalisation de la figure de l'errant. Et ce à quoi aspire Jimmy, c'est précisément à trouver une patrie, une terre d'art, mais d'art vivant, non pas celui des musées, une terre où il ne se sentirait plus étranger. *Ibi bene, ubi patria*. C'est pourquoi le narrateur éprouve une telle tendresse pour la dame âgée et le jeune couple, tendresse qui est en fait une *sym-pathie*. Tous trois sont ses âmes sœurs, exilées du paradis du Beau, en quête d'une terre d'asile, nostalgiques de l'éden baudelairien, celui des âmes artistes :

Dans les petits anges que j'étais, j'aimais ce qu'ils avaient d'italien et par quoi ils aimaient eux-mêmes l'Italie d'un amour déchirant, comme une patrie retrouvée et qu'ils reperdraient bientôt. Car ils ne faisaient que passer, n'entrevoyaient qu'à peine ce paradis dont ils avaient tant rêvé, qu'ils avaient cru ne pas exister sur la terre et qu'ils reconnaissaient soudain avec nostalgie et stupeur : le paradis de la beauté possible, honorée, incorporée à la vie.

(p. 141)

S'expliquent alors le motif à l'origine du déni du réel et de la représentation fantasmatique subséquente : ces apatrides auxquels appartient Jimmy voient en Rome une Terre Promise ; la représentation de Rome dans *Tempo di Roma* procède en effet d'une transmutation esthétique motivée par

un besoin de compensation par l'art du caractère déceptif du réel et du sentiment d'étrangeté, exemplifiée dans l'attitude de M<sup>me</sup> Muller, sœur d'exil :

Moi, je reverrais souvent ce petit bar ouvert la nuit, fidèle et miroitant refuge des déceptions tardives, des attentes obstinées, des suprêmes espérances... Mais M<sup>me</sup> Muller en recueillait jalousement l'image et la garderait par-devers elle jusqu'à sa mort, comme un fragment d'émeraude tombé de la couronne d'une reine, pour se rappeler dans son exil la majesté bénigne et familière de Rome. (p. 111)

Comme tout paradis, figuration fantasmatique et utopique d'un idéal, Rome se pare de traits sublimes, de caractéristiques qui la transcendent et rompent l'illusion de réalisme que le lecteur croit percevoir dans les premières pages du récit. À l'éloge de la beauté italienne, que nous avons déjà évoqué, se dessine en filigrane une topographie marquée par la verticalité : « Le style de Rome est vertical [...], c'est vers les collines éternelles du ciel qu'elle fait rebondir le regard du spectateur » (p. 152). Cette ligne ascendante donne une connotation sacrée à la représentation de la ville, que l'on retrouve dans la description du paysage romain « enveloppé d'un vide solennel » et marqué par « un air capiteux et désolé comme un parfum d'encens refroidi » (pp. 42-43). Les images participent d'une même transfiguration, en ce qu'elles métamorphosent poétiquement la réalité, à l'instar de ces deux comparaisons mythologiques :

[P]osés au ras des toits comme sur les calmes vagues d'un lac, tels les chevaux de Neptune surpris par un lent naufrage, les deux quadriges du monument Victor-Emmanuel résistaient de tout leur élan à la montée de la nuit, ou plutôt ils avaient l'air de présider eux-mêmes, jusqu'à l'épuisement de leurs forces, à l'ensevelissement de la ville submergée. (pp. 96-97)

Et plus loin :

[N]os jambes pendant au-dessus de la Ville Éternelle comme si nous eussions été des pêcheurs à la ligne au milieu du ciel, les chevaux ailés des Dioscures hennissant dans notre dos leur cantate sidérale. (p. 123)

La mythologie, par son double caractère religieux et poétique, confère à la représentation de Rome un halo à la fois esthétique et mystique, qui s'éloigne de tout réalisme. Comme Geronima, ce n'est pas la Rome terrestre qui séduit, mais l'*idée* que l'on s'en fait, comme le souligne implicitement le paradigme de la verticalité et explicitement le narrateur en contemplant le tableau de De Chirico, qui, rappelons-le encore, donne son nom au roman de Curvers et décida du destin de Jimmy :

J'avais beau savoir que ce paysage était aussi imaginaire qu'un paysage de la lune, il respirait si parfaitement tout ce que le nom de Rome éveillait en moi de vénération, d'angoisse et de bonheur, il me semblait une si exacte photographie, non de la ville, mais de l'idée que j'avais d'elle depuis mon enfance. (p. 33)

Le nom de Rome est poésie ; il ressortit à cette « sorcellerie évocatoire » du *nomen/numen* qui par sa seule profération fait surgir dans l'imaginaire des univers entiers. Et l'auteur pousse si loin l'idéalisation de Rome, *lato sensu*, qu'il en vient à faire douter de la réalité de sa beauté, qui ne serait en somme qu'un mythe, une Idée, fruit de l'agrégation des fantasmes esthétiques des exilés du Beau :

[T]ous fixant dans le vide quelque chose que moi ni Sir Craven n'apercevions jamais. Ils regardaient Rome et quelque chose au-delà de Rome. Quoi donc ? C'était un mystère. Mais ces regards innombrables avaient suscité la beauté de Rome. Pour répondre à leur muette exigence, l'Italie était devenue la patrie des arts. (p. 129)

L'Italie s'est ainsi métamorphosée par et pour les âmes errantes chassées d'une utopie esthétique et en quête de la Terre Promise. Ainsi perçue, elle évoque étrangement les villes décrites par Italo Calvino, changeantes au rythme de nos états d'âmes, de nos désirs, de nos aspirations, *villes imaginaires*. Mais à leur différence, et comme nous l'avons déjà souligné, Rome est auréolée d'une charge mystique ; elle cristallise les rêves nostalgiques d'un paradis perdu. Elle constitue une inespérée terre d'asile, un inattendu éden sur Terre, ainsi que l'évoquent les termes « irréel », « étrange », « baptismal » et « innocence » :

Tout prenait un aspect légèrement irréel, peut-être parce que, nous levant trop tard, nous roulions presque toujours avec le soleil dans les yeux. Du ciel descendait sur les choses une clarté délicieuse et baptismale qui leur rendait une étrange innocence. (p. 41)

Mais le rôle de la lumière suggère l'éphémère de la vision ; la beauté de Rome, comme l'amour, a la fragilité du désir. Tous deux ne sont que chimères. Et ces rêves de beauté, qui attirent Jimmy vers l'Italie et son peuple, l'en détournent en même temps ; ébloui par l'illusion dont il les pare, désireux de rencontrer enfin sa terre d'élection et ses compatriotes, le jeune homme ne perçoit pas la réalité de leur essence : « Finalement, ce peuple me semblait être, comme d'ailleurs tous les peuples que j'avais fréquentés d'un peu près, aussi mystérieux que l'eût été à mes yeux, par exemple, la Chine » (p. 132). Quoi que nous fassions, nous demeurons des « barbares » ; la fréquence du terme dans *Tempo di Roma* illustre autant l'acuité du sentiment

d'étrangeté qui traverse les personnages que l'impossibilité de s'en défaire. Nous sommes condamnés à ne pas comprendre la langue de l'autre<sup>1</sup>, sens originel de « barbare », à ne jamais accéder à son essence, à rester seul et sans patrie : « J'avais oublié mon ancien pays et mon nouveau pays ne m'avait pas assimilé : j'étais étranger à l'un et à l'autre » (pp. 185-186).

*Tempo di Roma*, sous l'apparence d'une comédie de mœurs enlevée et riante, véhicule ainsi une ontologie pessimiste, où le rapport au monde et à l'autre est en somme sous-tendu par une création fantasmatique de sujets nostalgiques d'un paradis du Beau. L'opération de transmutation, au cœur de cette représentation comme au cœur de la poétique du roman, n'est possible que par une composante essentielle, linéament du récit : l'amour. Il faut aimer les arts pour aimer Rome, il faut aimer Rome pour aimer Geronima, il faut avoir aimé le Beau dans le paradis perdu ou le Monde des Idées pour se le rappeler dans le monde des images. C'est pourquoi tout est intimement lié, imbriqué dans le récit de Curvers, comme le dit Jimmy :

[S]i la beauté est ce qui inspire l'amour, inversement il est besoin d'une grande force d'amour en réserve pour appeler au jour la beauté. Les peuples d'artistes sont formés d'amoureux insatisfaits, entraînés à tromper leurs désirs par des fantasmagories sublimes. (p. 130)

De la même manière, les deux amoureux finiront, qui sait ?, par s'enluyer « et peut-être alors se mettraient-ils comme elle [M<sup>me</sup> Muller] à bâtir dans leur cœur une Rome adorable et chimérique, chargée par leur imagination du double prestige de leur nostalgie présente et de leur tendresse passée » (p. 120). On est toujours un peu artiste lorsque l'on aime. Ainsi Rome *crystallise*-t-elle les rêves des amants comme ceux des esthètes, comme l'exprima si heureusement l'inventeur du concept, Stendhal, dans la formule que nous avons empruntée pour notre titre : « épouser une ville comme on épouse une femme. ». Mais la Ville Éternelle, patrie du Beau, n'est qu'une représentation « chimérique » et suggère que l'amour l'est autant. Rome, Geronima, ne sont que des étapes dans la quête de l'apatride, une « saison » dans la vie de l'exilé, qui demeure toujours étranger, même en son pays rêvé. L'*homo viator* est condamné à l'errance, perpétuelle. Et quand il est privé de sa liberté, à l'instar du narrateur, il voyage en rêve. Il écrit.

<sup>1</sup> « [L]a gravité des malentendus que suscitait continuellement entre Geronima et moi l'irréductible différence de nos origines. Nos pensées ne s'alimentaient pas aux mêmes dépôts secrets. [...] [P]our nous les mots n'avaient pas le même sens » (p. 187).



Éric LYSØE

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

Centre de Recherche sur les Littératures modernes et contemporaines

---

PETITE FUGUE EN SOL MINEUR :  
POUR UNE POÉTIQUE DES LIEUX  
DANS « TEMPO DI ROMA »

Le corps humain, à en croire Françoise Héritier, possède un trait « remarquable, et certainement scandaleux », en ce qu'il fournit un modèle primordial, conçu sur le principe de « la différence sexuée et [du] rôle différent des sexes dans la reproduction »<sup>1</sup>. « Il s'agit là, ajoute l'anthropologue, du butoir ultime de la pensée, sur lequel est fondée une opposition conceptuelle essentielle : celle qui oppose l'identique au différent, un de ces *themata* archaïques que l'on retrouve dans toute pensée scientifique, ancienne comme moderne, et dans tous les systèmes de représentation<sup>2</sup>. » Or c'est bien cette règle très générale qu'on voit d'emblée mise en œuvre lorsque Jimmy, le narrateur de *Tempo di Roma*, s'efforce de saisir les caractéristiques spatiales de la Ville Éternelle. Si, dit-il, « le style de Rome est vertical », s'il « force le regard à escalader continuellement les plus surprenantes superpositions de palais », il « réserve » néanmoins, « entre ses ascensions des chutes et des vides aussi nécessaires que le creux formé entre deux vagues » (p. 112)<sup>3</sup> :

Entre les plans verticaux où joue la lumière créatrice, le sol géant s'allonge, mollement abandonné aux puissances du néant. Le Circo Massimo, le Forum, le profond Colisée, la piazza Navone sont tous construits sur ce double principe, et la via della Conciliazione se construisait de même, vallée d'asphalte dont la désertique ampleur ne servirait à rien, sauf à équilibrer parfaitement le dôme de Saint-Pierre qui à son extrémité se penchait désormais sur un espace digne de lui, avec la majesté de l'éternel, avec la douceur d'un visage reconnu de loin [...]. (pp. 112-113)

<sup>1</sup> Fr. Héritier, *Masculin / Féminin, La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob, 1996, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Toutes les citations sont empruntées à l'édition originale : A. Curvers, *Tempo di Roma*. Paris, Laffont, 1957.

D'un côté donc, l'ordre vertical, propice à l'envol dans la lumière du Père ; de l'autre la vallée, le giron maternel, bercé par la vague marine ou creusé autour de la forme lascive de la courtisane, « mollement abandonné[e] aux puissances du néant ». Tout le décor du roman semble ainsi se structurer sur le mode du contrepoint, à partir d'une série d'élévations et de descentes, de courbes et de contre-courbes. Curieusement toutefois, la formule ne limite pas ses effets au paysage romain. Non seulement la ville élue fait écho à Venise, à Florence et surtout à Milan où débute l'escapade méditerranéenne du héros, mais elle s'inscrit en outre dans cet espace italien qui, dès l'incipit, contraste violemment avec le pays natal :

D'une façon, j'aurais mieux fait de rester à Milan. [...]

On peut dire même, évidemment, que j'aurais mieux fait de rester dans mon pays, chez ma mère. Sans doute aurais-je fini par m'habituer à ce qu'on appelle la sagesse, [...] et peut-être même au ciel gris et à l'absence implacable de beauté. [...] À Milan, c'était bien : il y avait le soleil, la couleur, la beauté monumentale [...]. (p. 11)

Ainsi se manifeste au sein de cette organisation nettement tranchée, la tentation permanente d'un retour à la Belgique – une Belgique pourtant peinte aux couleurs des charbonnages, de la laideur et de l'ennui. Comme si l'architecture italienne ménageait régulièrement la possibilité, voire la nécessité de ces manières de *fugues en sol mineur*. Telle est en tout cas la double construction dont les lignes qui suivent, prolongeant une ancienne réflexion sur « L'Espace littéraire »<sup>1</sup>, tenteront de définir le principe, afin de jeter les bases d'une poétique des lieux dans *Tempo di Roma* – une poétique, on l'aura compris, nécessairement fondée sur la différence sexuelle.

#### UNE LUMIÈRE VERTICALE ET VIRILE

D'emblée les paysages italiens offrent d'associer la lumière à une série d'images représentatives de l'ordre masculin. À l'instar de Fedele, parti chercher fortune en Belgique, les hommes, même les moins virils, « ressent[ent] brusquement un grand désir de soleil » (p. 124). C'est ainsi que, chaque matin, Sir Craven s'emploie à « joui[r] [...] du soleil en déambulant le long du Muro Torto d'Aurélien » (p. 150). La lumière semble de la sorte

<sup>1</sup> Éric Lysøe, « L'Espace littéraire : du fantas(ma)tique au poétique », dans Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon éd., *Poétique des lieux*. Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2004, pp. 225-245.

revigorer la masculinité<sup>1</sup>. Pour l'essentiel en effet, le *fiat lux*, première manifestation de l'acte créateur, engendre un processus d'érection. Il introduit dans un milieu amorphe une irrésistible dynamique d'élévation. Durant la cérémonie d'ouverture de la Porta Santa, il suggère par exemple l'existence d'« échelles invisibles » sur lesquelles « les *sampietrini* bondi[sse]nt prodigieusement à travers les trois dimensions de l'espace reconquis » (p. 253). « Brandissant leurs torches », pareilles à des « étoiles filantes », ces serviteurs du culte allument alors des milliers de cierges, lesquels se trouvent aussitôt projetés dans un ciel imaginaire pour y figurer autant d'astres. Ainsi communiquent-ils leur énergie virile non seulement à toute l'assistance, mais encore à l'ensemble du lieu :

En un instant, [...] les lustres resplendirent sur nos têtes, les couleurs se ravivèrent, [...] les statues s'animent et notre voisin, le grand ange portevasque, de fantôme indécis et glacial qu'il était depuis une heure, se changea en un athlète chaleureux et luisant, exposant ses bras et ses joues roses aux feux de cette miraculeuse aurore et secouant ses boucles blondissantes comme pour nous entraîner à quelque joyeux transport. (pp. 253-254)

Fût-ce de façon moins spectaculaire, le Vatican que le héros visite une première fois sous un éclairage particulièrement violent fait immédiatement naître des images d'ascension, « le soleil terrifiant » conduisant le promeneur à « admir[er] le magnifique escalier à double spirale construit par Pie XI » (p. 57). Et c'est le même principe qui préside à la découverte de Rome. Le narrateur, posté sur le Monte Mario, contemple le lever du soleil sur une agglomération située en contrebas, un « patelin » dont il ignore encore qu'il s'agit de la Ville Éternelle :

[J]e me penchai machinalement vers le gouffre blanc et or qui s'étendait à nos pieds. Dans les déchirures du brouillard, je distinguai de lointaines ondulations de terrain, couvertes d'une végétation rousse et pelée. [...] Les oiseaux se tassaient dans l'attente du soleil qui posait çà et là ses premières touches lumineuses. (p. 32)

Il s'ensuit qu'à Rome, comme l'explique Sir Craven, « il faut tout regarder de loin » (p. 40) ou, plus exactement, *de haut*. La lumière allège le décor, lui permet d'émerger, de s'élever dans les airs. Elle entretient de ce fait une étroite complicité avec la gent ailée. C'est

<sup>1</sup> Opération d'autant plus nécessaire que le « muro torto », par son dessin caractéristique, donne en certains endroits l'impression d'une dangereuse instabilité. Les Romains l'appelaient d'ailleurs autrefois « murus raptus ».

bien ce que révèle l'extrait qui précède, ou encore l'apparition presque magique du pape, incarnation sublimée du Père :

[L]'éclairage avait été calculé de manière à isoler, comme un aigle blanc parmi les éclairs d'un orage de montagne, la figure auguste qui se détachait par-dessus toutes les autres avec une radieuse netteté, tandis qu'autour d'elle la procession se déroulait au ras du sol sans émerger au plein jour, rutilante mais estompée comme un troupeau dans le brouillard doré d'une vallée.

(p. 259)

Frères de l'oiseau, les séraphins et chérubins de toutes sortes sont évidemment associés à la dynamique verticale et à l'envol lumineux. Témoins l'ange au pied duquel vient se réfugier le narrateur lors de la cérémonie de l'ouverture de la Sainte Porte, ou tous ceux qu'on voit, à l'entrée de la basilique, porter des bénitiers. De loin, on dirait de gentils bambins, mais sitôt qu'on s'en approche, on prend conscience de leur taille phénoménale : « géants » ailés sans rapport avec « l'échelle humaine » (p. 241), ils semblent s'élancer vers d'inaccessibles sommets. Il s'ensuit que certains phénomènes, de par leur caractère sublime, s'apparentent naturellement à des « ange[s] de lumière » (p. 217). C'est notamment le cas lorsque Fedele entonne « l'*Amarilli* de Caccini », tandis que sa tendre épouse s'abandonne dans les bras du héros. Car « plana[nt] magnifiquement [...] entre les murs lépreux », la mélodie se découvre alors « l'insistante véhémence d'une messagère céleste », elle possède la faculté divine « d'interpell[er] la nuit », de « la ressuscit[er] d'entre les morts », de « la purifi[er] de toutes les souillures » (*ibid.*). On comprend que le drame de Sir Craven ait pour cause de ne pas être reconnu comme « un ange gardien » (p. 346) : toute l'aventure romaine de Jimmy aura consisté à nier sa vocation de protecteur paternel et solaire.

La lumière toutefois ne fait pas qu'introduire une dynamique propice à l'envol. Elle instaure une tension fondamentale qui, tout en reproduisant l'acte fondateur de la Genèse, la séparation du jour et de la nuit, découpe le décor en un haut lumineux et un bas sombre, l'espace réservé au mâle triomphant luttant sans cesse avec des profondeurs ténébreuses, secrètement féminines. La clarté ne brille jamais mieux qu'au-dessus d'une cavité ou même d'un gouffre. Tel est le principe qui engendre la première apparition de Rome, depuis le sommet du Monte Mario, celui qui offre au chant de Fedele la faculté d'assainir la nuit, ou celui encore qui préside à l'apparition du pape en aigle, tandis que la masse des fidèles, incapable d'atteindre la lumière, ressemble à un troupeau perdu « dans le brouillard doré d'une vallée ». C'est qu'au premier rayon du soleil couchant, la basilique de Saint-Pierre, paran-

gon de l'espace romain, se trouve partagée entre le monde des ténèbres rampantes et celui des hauteurs éclatantes :

L'église [...] se décolorait, tombeau dans l'ombre duquel la foule prenait soudain conscience de son angoisse et de sa vaine énormité. Mais là-haut, bien loin dans les voûtes et dans les coupoles, régnait toujours une traînée lumineuse qui frôlait de sa frange dorée la frise d'une corniche, la feuille d'acanthé d'un chapiteau, quelques lettres d'une inscription. Elle flottait et s'attachait à la blancheur culminante des marbres, comme une nappe de brouillard laiteux établie au niveau des glaciers absorbe et réfléchit avec eux les derniers rayons du jour qu'elle dérobe aux habitants des plaines de ténèbres et des vallées de larmes. (p. 246)

Telle était déjà l'impression que produisait le spectacle que donnaient Jimmy et Sir Craven, lorsque, assis « sur la balustrade de la place du Quirinal », ils laissaient pendre leurs « jambes [...] au-dessus de la Ville éternelle » comme l'auraient fait « des pêcheurs à la ligne au milieu du ciel » (p. 90). Observant le monde depuis l'azur, tandis que les chevaux ailés des Dioscures hennissa[ie]nt dans [leur] dos leur cantate sidérale » (*ibid.*), ils découvraient une cité enfouie dans d'inaccessibles profondeurs marines.

Il s'ensuit que les effets de la lumière sur le paysage peuvent être particulièrement ambigus. Ils révèlent une Rome changeante dont la nature insaisissable s'écarte sensiblement de celle que tendent à imposer les dépliants touristiques. On observe ainsi, « sur la place Saint-Pierre tel effet de soleil qui ne dur[e] qu'une minute, quand la lumière du couchant travers[e] l'eau des fontaines » (p. 355). De façon plus troublante, la clarté, fût-elle « céleste », a parfois pour effet de faire ressentir plus violemment « le froid de l'âme » (p. 53). Le monde moderne connaît en outre un éclairage particulier, celui, nocturne, « industrie[l] et froi[d] », que dispensent les « hauts lampadaires », et dont la caractéristique principale consiste à transformer tout édifice en « énorme paquebot », « échoué là », « en cale sèche » (p. 78). Complice des profondeurs aquatiques, la lumière peut dès lors agir à contre-effet, jusqu'à figer le principe du jour, tel qu'il s'incarne dans un quadriges de pierre, représentation métaphorique de l'attelage d'Hélios.

[Un] groupe de statues blanches [...], le dos au mur, sous les frondaisons étagées du jardin, gardait la pose d'un quadriges prêt à s'élancer dans le cirque mais immobilisé soudain par une aveuglante lumière. (p. 40)

Conjugué à sa sœur la verticalité, l'éclat céleste, dès l'instant où il « tombe de trop haut », en vient même à enfermer l'individu dans « une sorte de catacombe enfumée » (p. 58). Bien que son nom l'associe aux sublimes et lumineux séraphins, Michel-Ange dans la Sixtine n'est plus qu'un animal,

solaire certes, mais déchu : « L'image d'un lion en cage [est] la seule » (*ibid.*) qui vienne, à son propos, à l'esprit du narrateur.

De ce fait, les monuments de Rome dévoilent une tout autre nature à l'instant du crépuscule. Le Colisée, « gigantesque abattoir désaffecté où règn[e], dans le chaos des pierres surchauffées, une odeur de mort » (p. 50) prend le jour durant des allures grotesques, tant les touristes qu'y a conduits le héros s'y comportent comme lors « d'une excursion alpestre » (*ibid.*) :

Mes Suisses [...] sautillaient de marche en marche, penchés tout à coup sur le vide et se tendant la main pour franchir les passes difficiles ; peu s'en fallut qu'ils ne s'encordassent. (*ibid.*)

À la tombée de la nuit toutefois, le monument ne ressemble plus à une montagne de carnaval. Il s'adoucit, s'épure jusqu'à se confondre par la magie de ses courbes, avec un corps, un visage de jeune fille. En plongeant dans la nuit, il cesse de relever de l'ordre vertical des hommes pour s'inscrire à l'emblème matriciel du féminin :

La rue descendait en ligne droite vers le Colisée [...], d'un rose d'albâtre [...]. Était-ce toujours là notre Colisée terrible du matin, qui avait la beauté d'une fournaise ? Il avait maintenant la douceur d'un poème, de ce poème qu'il nous récitait avec la rêveuse emphase d'un visage inspiré, tandis que [...] nous passions devant lui en [...] suivant le tracé de son galbe si pur. Je tentais en vain de me rappeler la figure de Geronima, effacée déjà de ma mémoire par cette vision nouvelle. (p. 73)

Pour autant, l'édifice ne perd rien de son mystère terrifiant. La nuit en effet donne raison au patron de Jimmy qui en attribue la construction à Néron. Quoique féminisé<sup>1</sup>, le Colisée « sembl[e] refléter encore, et pour l'éternité, les flammes blanches de l'incendie qui [ont] marqué du signe de la Bête le règne de cet empereur » (*ibid.*).

À l'instant de plonger dans la nuit, le monument de Victor-Emmanuel II se découvre cette même beauté inattendue qui l'inscrit tout à la fois sous le signe de la fascination et de l'effroi. Il perd son apparence de « pièce inattendue et vulgaire de pâtisserie pétrifiée » (p. 48) pour devenir le promontoire d'une fabuleuse expédition, celle qu'entreprend Hélios chaque soir à l'instant de plonger dans les eaux crépusculaires :

[P]osés au ras des toits comme sur les calmes vagues d'un lac, tels les chevaux de Neptune surpris par un lent naufrage, les deux quadriges du monu-

<sup>1</sup> Accentuant le processus, « [L]es projecteurs dissimulés entre des blocs de pierre » transforment « la haute muraille circulaire » en « une falaise de marbre frappée par la lune » (p 73). L'édifice se range désormais sous le signe de la mer et de la lune – en un mot sous la coupe de la Mère.

ment Victor-Emmanuel résistaient de tout leur élan à la montée de la nuit, ou plutôt ils avaient l'air de présider eux-mêmes, jusqu'à l'épuisement de leurs forces, à l'ensevelissement de la ville submergée. (pp. 69-70)

Déjà, lorsqu'au début du roman, il s'était établi dans la salle octogonale d'une demeure milanaise, Jimmy avait pu découvrir un décor où tout semblait concourir à oblitérer le dieu soleil, comme biffé par ses propres rayons :

Des piles de caisses, bien souvent, dérobaient aux regards les formes aériennes d'un Apollon dont le corps, déjà rayé par des fils électriques présentement désaffectés, continua de noircir à la fumée de nos bougies et de nos innombrables cigarettes. (p. 13<sup>1</sup>)

Ce n'est donc pas la lumière virile qui domine les décors italiens, mais l'ombre et l'eau féminines. Le narrateur en donne la preuve lorsqu'il découvre, via Giulia, ce qu'il tient pour le modèle du tableau censé l'avoir incité à rejoindre Rome, *Tempo di Roma* de De Chirico. Car à révéler les mystères de l'endroit, Sir Craven lui paraît avoir perdu « l'enthousiasme des premiers jours, des matins où il [...] enseign[ait] les secrets ensoleillés de la piazza del Popolo » (p. 276). Et la déception qui s'ensuit engendre chez le narrateur un curieux lapsus. Lisant « sur une antique plaque de marbre » (*ibid.*) le nom de la rue, Jimmy prétend n'en avoir aucun souvenir<sup>2</sup>. Ce n'est pourtant pas la première fois qu'il en entend parler. Comme il le rappelle quelques lignes plus bas<sup>3</sup>, la via Giulia borde le palais du prince Becchi, personnage déjà évoqué à deux reprises (pp. 200 et 227). C'est dire si le narrateur refoule un processus dont il ne prendra réellement conscience qu'à la fin du roman : la destitution progressive des mâles et de l'espace qui leur est associé.

## UNE VILLE FEMME

Ainsi, malgré son « style vertical », Rome est pour l'essentiel un espace femelle. La ville qui s'apparente ici à une déesse (pp. 104-105), là à une femme, s'offre comme une sœur de Geronima :

Pour moi, Rome tout entière ressemblait à une femme couchée dans une vasque de marbre et qui, s'appuyant tantôt sur un coude, tantôt sur l'autre, lève incessamment l'une ou l'autre main vers l'azur. Tels étaient

<sup>1</sup> Je souligne.

<sup>2</sup> « Je n'ai pas souvenir de ce nom ni de ce lieu. Est-il possible qu'il me reste dans Rome une pareille rue à découvrir ? » (p. 276).

<sup>3</sup> « Une sorte de gémissement s'y répandait au long des murs, échappé des taudis aux balcons armoriés. Dans l'un d'eux, sans doute, le prince Becchi dormait tandis que sa femme veillait encore » (*ibid.*).

l'attitude et les mouvements de Geronima quand nous reposons côte à côte sur quelque pierre usée ou dans un creux de terrain où s'offrait un lit d'herbe chaude. (p. 113)

L'image de la « vasque de marbre » ou encore celle du « creux de terrain » prolongent d'autant mieux les précédentes qu'elles s'inscrivent dans un mouvement de tension en direction du ciel et de sa lumière. Elles correspondent cependant à un changement radical de perspective. Le narrateur ne campe plus sur les hauteurs du Monte Mario, il se réfugie dans « l'herbe chaude », dans les profondeurs du giron maternel. Si jeune soit-elle, avec ses « petits seins » invariablement « durs », la fiancée de Jimmy s'apparente évidemment à cette Rome matricielle. Son nom – *GE-RO-NI-MA* – semble d'autant plus clairement traduire le GÉNI(e) de ROMA qu'il se confond parfois avec celui de la ville même. Il suffit par exemple que Pia hèle sa fille à quelque distance, pour qu'elle n'en fasse résonner que les syllabes paires :

— ... *Ro... ma ! Venire qui !* insistait la voix lointaine [...].  
Pas de doute, c'était Pia qui venait relancer sa fille. (p. 203)

Au terme de l'histoire cependant, Rome ne sera plus qu'« une vieille amie à qui [l'on n'a] plus rien à dire » (p. 334). Elle rejoindra de ce fait deux autres figures féminines que le destin a placées sur la route de Jimmy : Lala, que le narrateur désigne précisément comme « [s]a vieille amie » (p. 273) ou encore « M<sup>me</sup> Muller-Montrésor, la vieille amie des chats abandonnés » (p. 160). Si la première joue un rôle essentiel en lançant le héros sur la route de Rome, la seconde lui enseigne le mystérieux pouvoir des femmes sur le temps. Elle a promis de revenir nourrir les chats qu'elle et son défunt mari avaient rencontrés près de la colonne Trajane lors d'un trop bref voyage de noces. Mais les gentils matous ont disparu, dévorés par les citoyens romains que la guerre affamait. Qu'à cela ne tienne ! Leurs frères errants de la via Flaminia leur serviront de substituts. Pour s'achever au bénéfice d'un certain « petit chat noir » (p. 79), quasi poésque<sup>1</sup>, l'épisode est révélateur du caractère surnaturel de la scène. Découvrant la colonne Trajane, aux côtés de l'aïeule, Jimmy prend conscience de l'action du temps sur l'ordre vertical. Le sol de Rome s'élève au fil des siècles. L'édifice, enfoncé dans une excavation, ne surplombe plus les passants que de la moitié de sa hauteur. Or les chats ont participé, fût-ce à leur modeste mesure, à cette dégradation du pouvoir phallique :

<sup>1</sup> M<sup>me</sup> Muller se nomme également Montrésor, du nom d'un des personnages du conteur américain, dans *The Cask of Amontillado*...

Je me demandais en quels points de Rome le sol, pour s'être grossi de la cendre des derniers chats de la Trajane, s'était soulevé d'une fraction de millimètre. (p. 75)

La « vieille amie » des bêtes se trouve associée aux mécanismes du temps de façon d'autant plus inquiétante que la narration observe un curieux silence à l'endroit de ce qui fonde cette économie menaçante : la chair. Si l'on nous explique clairement que les chats, après avoir été nourris par les Romains, ont à leur tour servi d'aliment (p. 75), la viande qu'ils ont dévorée puis procurée appartient, quant à elle, au domaine du tabou. M<sup>me</sup> Muller serre fermement son cabas contre elle, et lorsqu'elle l'entrouvre c'est pour ne laisser entrevoir que des « victuailles » (p. 75) dont la nature exacte nous échappe. Ne demeure de la réalité des choses, du sang versé, que ce geste conclusif de la vieille dame, lorsqu'elle va « se rin[cer] les doigts dans l'eau noire de la fontaine » voisine (p. 79)... Comment ne pas supposer que la main qu'elle plonge dans un tel liquide est plus sombre, plus néfaste encore ? On comprend que, quelques instant plus tôt, le patron de Jimmy ait distribué à ses clients des médailles « représentant d'un côté la louve romaine, de l'autre un buste du pape » (p. 77). Autant que par la présence du Saint-Père, l'espace romain est marqué par la gueule emblématique, celle de la puissance nourricière et dévoratrice.

Lié à la bête mythique, l'ordre féminin est régi par des cycles temporels sans rapport avec ceux qui s'imposent à l'homme. D'emblée la Ville Éternelle s'offre comme « la capitale, non de l'Italie, mais d'un monde très vieux » (p. 33). Sans doute, cette impression d'antiquité rejaillit-elle indistinctement sur l'ensemble des habitants, assimilant tel vieillard à un « patricien » (p. 92), tel gardien à un « faune » (p. 95), tel automobiliste à Jupiter lui-même (*ibid.*). Le phénomène n'en concerne pas moins tout particulièrement les femmes. Lorsque le narrateur saisit les similitudes existant entre Rome, pareille à une femme couchée sur une vasque de marbre, et Geronima, reposant sur un lit d'herbe chaude, c'est pour se laisser entraîner dans un lointain passé et s'apparenter avec sa jeune compagne aux « deux figures d'un tombeau étrusque » (p. 113). L'épisode de la fête organisée à proximité du mausolée de Cæcilia Metella est plus révélateur encore du processus, en ce qu'il permet aux protagonistes féminins de s'identifier à l'épouse de Licinius Crassus. C'est d'abord Geronima qui « d'instinct, [...] cherche refuge » près du sépulcre, « en cet endroit le plus sauvage, non loin des animaux » où l'accueille l'antique défunte, telle « une sœur tutélaire » (p. 181). Jimmy, qui l'y rejoint, joue de la confusion entre les deux femmes. Il résiste aux étreintes passionnées de sa fiancée et s'en va « offri[r] à la morte le sacrifice des désirs [qu'il eût] été coupable d'assouvir avec la vivante » (p. 182). Un peu

plus tard, Pia, apostrophant la jeune fille, confond sa voix avec celle d'une « antique sibylle » et s'apparente à son tour à l'ancienne propriétaire du tombeau :

— ... Ro... ma ! ... Ro... ma !

L'accent de Cæcilia Metella sortant de son tombeau à minuit pour apostropher la ville somnolente et dégénérée n'eût pas été plus tragique. Une sorte de panique nerveuse s'empara de moi. (p. 203)

L'effroi du narrateur se comprend. En se confondant avec des Romaines de l'antiquité, voire avec des Étrusques, Geronima et sa mère ne révèlent pas seulement de mystérieux liens avec l'éternité. Douées d'une conscience qui remonte à « la nuit des temps » (p. 138), elles s'offrent toutes deux comme des prêtresses de la mort. La marquise Mandriolino ne leur cède en rien sur ce point, elle qui préside à un rituel non moins troublant<sup>1</sup>. Tandis que la fête bat son plein, des paysans conduisant des chevaux aux abattoirs entament une « cavalcade funèbre » (p. 190) qui sème le trouble parmi les automobiles et attelages des invités. Prise dans les embarras, la voiture de l'ambassade des États-Unis manœuvre mal et blesse mortellement le cheval d'un fiacre. Ni la police, ni les paysans ne daignant achever la bête, Lala se charge de le faire. Jimmy, qui s'empresse de quitter les lieux, n'entend guère qu'un coup de feu. Mais il voit revenir la marquise au bras de Sir Craven et remarque alors, « sur la joue [de ce dernier] une tache de sang, toute petite et déjà sèche, mais qui brill[e] aux lumières » (p. 196). Ce « présage » (p. 197) sinistre annonce évidemment la fin du roman. Lala a beau prétexter avoir « opéré très proprement » (p. 196), c'est elle qui, en délivrant l'animal de ses souffrances, a jeté un sort funèbre sur le compagnon de Jimmy<sup>2</sup>.

En apportant le trépas – selon des rites venus des temps les plus anciens<sup>3</sup> – la femme révèle la profondeur des choses, partant la fragilité de l'homme et des constructions que celui-ci fonde trop souvent sur l'apparence. D'emblée, « la petite piazza Sant'Ignazio » (p. 131) s'impose comme un théâtre. Et de fait, les hommes vont s'employer à la transformer en scène pour y représenter, selon les clichés les plus éculés, le rapt de la belle par le

<sup>1</sup> Jouant sur l'article français « la », le prénom « Lala » fait du personnage qui le porte l'emblème même du féminin. La marquise est *la... la Femme*.

<sup>2</sup> Le baiser qu'elle donnait au héros au début du roman s'inscrivait sous le signe d'une vie illusoire ; celui qu'elle laisse cueillir sur ses lèvres au terme de l'histoire est désormais annonciateur de trépas.

<sup>3</sup> Le cheval est lié aux représentations terrifiantes du temps et de la femme. Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1983, pp. 79-81. Toute la scène s'inscrit de ce fait sous le signe de la féminité nocturne, à commencer par les personnages : ce n'est évidemment par un hasard si le chauffeur de l'ambassade des États-Unis est « un nègre énorme » (p. 191).

mâle triomphant. Ce faisant néanmoins, ils oublient qu'il leur faut opérer au sein d'un espace gouverné par les femmes. On y voit en effet Lala y rivaliser avec le Père des pères : les fenêtres de l'hôtel particulier qu'habite la marquise sont, « comme celle du pape », « toujours éclairées » (p. 277). Dans ce décor régi par le pouvoir féminin – et dont l'arrière est tout aussi théâtral que la façade (p. 152) –, l'homme ne peut que se trouver rappelé à sa condition, non point celle d'éternel amoureux, mais celle de simple mortel :

Nous avons voulu jouer la pièce que réclamait le décor baroque de la piazza. Mais ce n'était encore que du théâtre. Et la réalité n'est intervenue enfin dans la comédie que pour se venger d'elle, sous le masque ou plutôt avec la figure véritable de la Dame armée d'une faux. Nous n'avons pas eu de chance avec la réalité. (p. 322)

Après avoir révélé au narrateur qu'il n'était qu'une bulle de savon poussée par le vent, la marquise finit par imposer à chacun sa loi : celle du dépouillement et de l'humilité. Ce n'est pas seulement pour les confronter au passé qu'elle conduit Jimmy et Sir Craven dans une « antique chapelle précédée d'une sorte de cour de ferme où tout respire encore la pureté des premiers âges » (p. 172). C'est également pour les introduire dans un univers profondément authentique :

Regardez cette église [...]. C'est dans Rome celle qui ressemble le moins à un théâtre. [...] Tout en elle est véridique. Elle atteste une civilisation du marbre et du porphyre, du solide et du rare. (*ibid.*)

Pénétré par le sentiment de « beauté diffuse » qu'inspire le bâtiment, Sir Craven s'agenouille et se met à prier, attitude qu'il décrira de lui-même, un instant plus tard, comme celle de l'humiliation. Orfeo, au contraire, en futur metteur en scène de la fête nocturne donnée piazza Sant'Ignazio, refuse de pénétrer dans le bâtiment : héros d'opérette, il ne saurait, à la différence de son modèle mythique, affronter les puissances infernales du Trépas<sup>1</sup>. Quelle que soit toutefois la réaction des deux hommes, la sanction est identique : c'est l'instinct profondément théâtral des mâles qui se trouve ainsi contrarié.

Or il s'agit là d'une prédisposition dont Jimmy a pu éprouver toute la force lors de son arrivée à Rome. En se fixant hors les murs, via Flaminia, il a en effet longtemps hésité à franchir les limites de ce qui lui semblait constituer une scène :

<sup>1</sup> On nous dit d'ailleurs de lui qu'« [i]l avait [...] le regard lointain et fascinateur, mieux fait pour mettre une Eurydice au tombeau que pour l'épargner et la ramener à la vie » (p. 152).

J'ai bien des fois, depuis, interrogé du regard la Porte triomphale qui se dresse au bout de la rue, pareille à la scène d'un théâtre baroque où le rideau ne se lève jamais. Il faut, pour assister au spectacle, se glisser sous ce rideau et franchir, comme Ambrucci l'avait fait aussitôt, l'un des guichets par où piétons et véhicules s'introduisent dans la nouvelle Jérusalem aussi ingénieusement que des chameaux par le chas d'une aiguille. (p. 36)

Un peu plus tard, lorsque, s'avancant enfin « au-delà du rempart », le héros a pu contempler la place, il a mesuré à quel point « le spectacle d'une scène illuminée diffère de l'aspect déjà plaisant qu'offrait la salle avant que fussent frappés les trois coups » (p. 38). C'est dire s'il entend laisser l'illusion prédominer le plus longtemps possible. Voilà pourquoi le culte catholique le fascine. Car la basilique Saint-Pierre produit sur lui le même effet que la porta del Popolo. Qu'on y assiste au spectacle debout, qu'on n'y joue que des « tragédies sacrées » (p. 244) ne change rien à la vocation théâtrale du lieu. L'ouverture de la Porta Santa correspond de ce fait moins au passage d'un seuil symbolique qu'à un événement dramaturgique : « un vieillard costumé en idole byzantine, armé d'un outil d'argent dont aucun maçon n'aurait voulu se servir, [y] fein[t], sans se salir les doigts, de démurer une porte truquée » (p. 245). De sorte que c'est du côté des femmes qu'il faut se tourner pour observer de véritables rituels d'initiation, et voir enfin la porte prendre tout son sens. L'église dans laquelle Lala révèle aux hommes la loi du dépouillement est celle de Saint-Jean de la *Porte Latine*. Dès avant, l'accès qu'emprunte Jimmy pour pénétrer sur la place Saint-Pierre est clairement associé à la puissance maternelle. Outre qu'il s'agit de la « Porte Sainte-Anne », du nom de la grand-mère du Christ, on y rencontre « une femme gigantesque, larmoyante et dépoitraillée » (p. 54) qui cherche à rejoindre son fils, jardinier au Vatican... Pourtant, l'impression est plus forte encore devant le tombeau de Cécilia Metella. Car nous voilà enfin confrontés à une véritable transposition féminine et *mystérieuse* de la porta del Popolo :

Les dentelures aiguës qui en couronnent le pourtour ressemblaient en plein ciel à un cercle d'oiseaux nocturnes surpris par l'orage. Ces créneaux, que l'italien appelle en effet des *merles*, sont assez pareils aux ornements qui surmontent la Porte du Peuple, et dont j'avais si ardemment consulté le céleste présage en ces jours de détresse où [...] je ne me décidais pas à pénétrer dans la Ville. Ils en différaient pourtant du tout au tout par la signification. La frise de la Porte du Peuple était formée de vives et matinales colombes, celle du tombeau l'était d'oiseaux noirs, hiboux ou corbeaux vigilants, [...] sentinelles d'une enceinte qui n'ouvrait que sur la mort. (pp. 181-182)

Que, dans cette métamorphose, les oiseaux, animaux tutélaires de l'ordre masculin, jouent un rôle essentiel montre à quel point ce qui était à

l'origine théâtre solaire et viril s'est changé en magie terrifiante et fascinante du féminin nocturne. Hiboux et corbeaux remplacent les blanches colombes du mâle : nous voilà prêts désormais à assister à la cavalcade des chevaux promis, comme nous, à l'abattoir...

Une des manifestations les plus fortes de ce pouvoir féminin lié au temps, à la mort et au dépouillement se traduit par des images relevant de la rêverie aquatique. Avec son « dauphin de marbre » (p. 32) qui l'inscrit tout entière sous le signe revigorant de la lumière apollonienne, la première fontaine que Jimmy rencontre sur sa route fait figure d'exception. Bientôt le quadrigé du cocher solaire viendra se noyer dans cette énorme vasque qu'est Rome – la Roma des femmes. À l'instar du ténébreux liquide dans lequel la vieille amie des chats se rince les doigts, l'eau s'affirme de ce fait comme un élément féminin, chargé d'une histoire toute mythique. Celle de la fontaine de Trevi sert par exemple à accueillir la princesse Becchi en « costume d'Amphitrite » (p. 227). Plus troublante encore celle, tout intérieure, de Geronima laisse monter des profondeurs une histoire vieille comme le monde, le souvenir de « l'humanité toute pure », pareille à une « eau magnifique » (p. 138). On comprend que Jimmy, lorsqu'il passe l'examen qui fera de lui un guide patenté, bute précisément sur la question des fontaines et, hanté par des figures féminines, se perd à évoquer des souvenirs là où l'on lui demande un simple inventaire touristique (p. 282).

## L'ART DE LA FUGUE

Manifestation du pouvoir des femmes sur le temps, l'élément aquatique s'impose comme le véhicule le plus sûr d'une mémoire inaltérable, celle du pays natal, du giron maternel :

[M]on pays, mon enfance reposaient au fond de moi comme un lac tranquille, d'où montaient indistinctement à mon cœur la fraîcheur des eaux invisibles, le gémissement des lourdes pierres, les mirages de l'ombre et le parfum des morts. (p. 137)

Quoi de plus naturel dès lors si la Belgique, la Belgique minière, sombre et triste, mais identifiée à l'impressionnante figure de la mère, entretient d'étroites relations avec cette Rome féminine, nocturne et atemporelle. C'est de la sorte sous le signe de Marie, la grande Déesse Mère des catholiques, que s'opère une parfaite identification entre les deux espaces :

Parfois, nous entrions dans l'une de ces églises où nous attirait le chant des orgues et le murmure des voix. Si tardive que fût l'heure, les fidèles y étaient nombreux ; et c'étaient surtout des enfants qui, exactement comme

dans mon enfance, mais plus indisciplinés que nous n'étions, chantaient, après les litanies de la Vierge, le *Tantum ergo*<sup>1</sup>. (p. 91)

Tout se passe comme si l'ombre qui, peu à peu, s'empare du décor romain était le salaire à payer pour que la lumière puisse baigner un peu la terre wallonne, comme si tout l'éclat viril de l'Italie se trouvait absorbé par les charbonneries belges. Les ouvriers milanais ou napolitains qui vont tenter fortune au nord sont ainsi les vecteurs d'échanges multiples entre les ténèbres et la clarté. Témoin Aldo, le compagnon de Fedele qui, tout en exerçant la profession de mineur durant la nuit, se change en barbier le jour, et peut-être en émule du Figaro de Rossini (p. 123). Mais ce sont surtout les deux pensionnaires qu'héberge la mère de Jimmy qui permettent de prendre conscience du phénomène. Le narrateur commence par évoquer le « joyeux soleil » (p. 233) que Mario et Gioacchino « allumaient dans notre maison » familiale. Puis, il se félicite de cette présence inattendue dans l'espace familial parce qu'elle lui permet de renouer avec des sentiments d'amour filial :

C'était une chance à ne pas mettre en péril, qu'un rayon migrateur de cette lumière fût allé toucher l'existence lointaine et terne de ma mère, jetant entre nous après tant de malentendus et de discordes, comme un arc-en-ciel, les premiers signes de notre réconciliation. (p. 234)

Ainsi, les souvenirs belges se trouvent sanctifiés par la grâce romaine, la Ville Éternelle « les réfléchissant au miroir de sa lumière réconciliatrice » (p. 144). Et voilà soudain que Jimmy se souvient, attendri, de l'allumeur de réverbères de son enfance, un homme qui, bien que riche propriétaire, se plaisait, « par goût et par vocation », à exercer « un sacerdoce à vie » qui faisait de lui un véritable « prêtre de la lumière » (p. 211), renouant par ce biais avec le principe d'un *fiat lux* dans lequel se reconnaît toute la puissance phallique du père :

Tous les soirs et par tous les temps, [il] s'arrêtait une seconde sous le réverbère accroché juste au-dessus de notre porte, et de la pointe fumante de sa lance y engageait pour la nuit une petite flamme verdâtre dont la lueur, filtrant par le vasistas, nous rendait double service en nous avertissant de la brièveté des jours et en nous dispensant d'éclairer l'escalier. (*ibid.*)

<sup>1</sup> On objectera que le *Tantum ergo* fait la louange de la Sainte Trinité. La suite du texte confirme bien, toutefois, que les principaux artisans de la conjonction sont des femmes : « [Sir Craven] me tenait ensuite des propos irrévérencieux sur la Vierge Marie. En vain je lui expliquais que cette femme inconnue avait été choisie comme un symbole de la perfection jusqu'où notre infirme et fangeuse nature est capable de se hausser à la rencontre de Dieu. C'est ce que m'avait à moi-même expliqué Geronima beaucoup plus simplement, en me donnant [...] la preuve qu'il y a dans un cœur pur une vertu divine [...] » (p. 91).

Cette figure paternelle – équivalente à celle du Saint-Père dans l'espace romain – ne doit cependant pas faire illusion. Si sacré soit-il, son pouvoir – comme celui de son auguste modèle – n'est rien au regard de celui des femmes. À force de pratiquer les échanges entre les espaces belges et italiens, la *puttana* de Fedele transforme « la via Flaminia en une simple annexe de la rue de la Marguerite » tandis que cette dernière devient « un *vico-lo Santa Margherita* [...] tout plein de soleil, d'airs de mandoline et de linge à sécher » (pp. 135 et 136). Or si, à Rome, le triomphe de l'ombre marque le retour des âges anciens ; la lumière wallonne, tout industrielle<sup>1</sup>, marque la fin du temps et le début de l'apocalypse. Et de ce point de vue, tout commence symptomatiquement par la disparition des réverbères, ces éléments phalliques que le « prêtre de la lumière » entretenait avec passion :

[Les] réverbères qui, naguère, entre chien et loup, se mettaient à clignoter un à un en même temps que les étoiles, [étaient] à présent remplacés par des pylônes à projecteurs fluorescents sous la lumière brutale desquels – une lumière d'avant le Jugement dernier, qui fouillait les tombeaux et arrachait les masques, *quicquid latet apparebit*, – les immenses artères géométriques et frappées de terreur se dépeuplaient instantanément tous les soirs comme des cours d'usine ou des camps de concentration. (pp. 236-237)

*Quicquid latet apparebit*, « ce qui était caché, se révélera » : l'emprunt au *Dies iræ* est suffisamment évocateur. Nous voilà dans le registre du mystère, un mystère égal à celui qu'on voyait se manifester sous la férule de Cæcilia Metella, caractérisé par l'abolition du jeu théâtral. Propice au dépouillement, l'éclat de la Mère phallique<sup>2</sup> fait tomber tous les *masques*. Les deux espaces, après avoir échangé leur ombre et leur lumière, tendent à s'identifier l'un à l'autre sous le signe du féminin. Nous voilà donc décidément plongés dans un monde privé de références paternelles. Geronima dont le père s'est volatilisé sur le front russe pendant la guerre n'a que Pia pour toute famille. Qu'on ne connaisse Sir Craven que sous un nom d'emprunt<sup>3</sup> montre à quel point le souvenir du père est chez lui de peu de poids. Une fois mort, l'homme s'en ira d'ailleurs pour l'éternité dormir près du cercueil maternel (p. 309). De même Jimmy, que la narration désigne sous ce seul pseu-

<sup>1</sup> Et, à ce titre, pareille à celle qu'on avait vu, *en compagnie de M<sup>me</sup> Muller*, baigner les bâtiments de la Marine italienne.

<sup>2</sup> Accaparés par l'ordre féminin, les *pylônes* ne se substituent pas par hasard aux simples réverbères. Symboles d'un pouvoir phallique menaçant, ils demeurent en effet liés au mystère : le mot utilisé pour les désigner renvoie non seulement à de hauts poteaux, mais encore à ces édifices jumeaux qui marquent l'entrée des temples égyptiens.

<sup>3</sup> « Craven » fait référence à la marque de cigarettes. Faut-il ajouter qu'en anglais le mot signifie « poltron, lâche » ?

donyme, n'a plus que sa mère au monde. Évoqué avec affection<sup>1</sup>, étroitement lié à l'ordre religieux<sup>2</sup> et doué d'un « caractère autoritaire » (p. 183), le père défunt a engendré un manque irréparable : lorsque le héros songe à se lancer dans la carrière littéraire, c'est pour constater que les seuls qui auraient pu comprendre ses œuvres, « par exemple [s]on père » (p. 247) sont malheureusement morts. Et comme Lala en Italie, c'est une femme, la mère, qui, en Belgique, semble édicter les décisions du trépas :

[E]n général à propos des êtres auxquels j'aurais le plus volontiers destiné ma confiance, offert le témoignage de ma fidélité et demandé un écho de la leur [...], ma mère, dans chacune de ses lettres, me répétait comme un leitmotiv : « Il est mort... Elle va mourir... Ils sont morts tous les deux... Ils ne se consolaient pas de la mort de Jacques... Elle est morte juste un an après lui. » (pp. 247-248)

Ainsi, que l'on soit à Rome ou à Liège, le pouvoir des femmes est constant. Ce n'est pas un hasard si l'on a donné à Geronima en le féminisant le prénom de son père. Partout de la sorte le territoire des mâles est colonisé par les femmes. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer un instant Sœur Caterina identifiant ses jurons favoris à des villes et prenant ainsi symboliquement possession du monde (p. 328), ou encore, plus modestement Pia, lorsque celle-ci s'approprie, pour la transformer en auberge, la villa de Sir Craven dont Jimmy vient d'hériter (p. 337).

#### L'ARBRE : DOUBLE VÉGÉTAL DU PÈRE

À la différence du notaire témoin de la scène, le héros se refuse cependant à interpréter les propos de sa future belle-mère comme une menace de spoliation. Il a pourtant eu, maintes fois, l'occasion de mesurer l'étendue du danger, ne serait-ce qu'à travers le traitement infligé à un élément symbolique entre tous : l'arbre, et notamment ce grand pin parasol qu'on voit dominer la via San Giovanni et comme monter la garde devant la demeure de Geronima. Dès son entrée en scène, l'élément végétal essentiel à la rêverie spatiale se caractérise par sa capacité à jaillir *virilement*. Il *surplombe* la rue et *tranche*, quoiqu'avec difficulté, sur le décor nocturne :

<sup>1</sup> « Je ne pense pas sans un bref serrement de cœur au chagrin qu'aurait eu mon père s'il avait prévu que je serais un jour mêlé à de telles aventures. Dire que le pauvre homme a dû se saigner aux quatre veines pour m'assurer une éducation !... » (pp. 13-14).

<sup>2</sup> Voir pp. 33-34, où est évoquée la complicité qui lie le personnage au curé de [la] paroisse », lequel vient « causer familièrement » avec lui.

Pia désigna [...] un grand arbre qui émergeait tout seul de derrière un mur et dressait dans le ciel, par-dessus la chaussée populeuse, sa couronne magnifique, presque invisible. C'était là qu'elle habitait. (p. 72)

Désigné sous le terme générique d'« arbre », le bon conifère apparaît tout d'abord comme un serviteur fidèle, protégeant sa maîtresse d'un « dais de feuillage » (*ibid.*). Puis son image se précise, il devient « pin parasol » et, par sa complicité avec le souffle céleste et créateur, impose aux femmes sa muette domination. Car alors, le « vent de la nuit se lèv[e] » (p. 84), lui fait balancer ses branches et, comme par magie, celles dont il protège la demeure s'effacent dans la nuit ou redeviennent des enfants :

Je me demandais quel avait été le visage de Geronima dans le premier moment où je l'avais aperçu [...] ; puis quand il s'était détourné vers celui de sa mère pour m'échapper aussitôt, happé par le vent qui soufflait sur les lampes des boutiques et balançait la cime du pin parasol au-dessus de la rue. (p. 76)

[D]ans un instant [le vent] [...] remuerait délicatement la couronne du pin parasol sur la via San Giovanni, sur le sommeil de Geronima, et le visage de l'enfant se dessina, précis et pur, sous mes paupières que mouillaient les premières larmes. (p. 84)

L'arbre s'impose manifestement comme une figure du père. Le désigner, c'est indiquer le lieu, la rue, dire le Nom. Il suffit par exemple qu'un journaliste stupide – et français ! –, prétendant évoquer un antifasciste sous couvert d'anonymat, mentionne « une cour délabrée dont un pin magnifique est l'unique ornement » (p. 141) pour que la police identifie sur-le-champ l'opposant et l'arrête. La simple vue du conifère ressuscite même parfois la présence physique du père. Ainsi, lorsque Jimmy lance à l'arbre son « *addio Roma* » en présence de Pia, il apprend de celle-ci que ce furent les dernières paroles du père de Geronima. Dans cette Rome où alternent les élans verticaux et les repos lascifs, la haute silhouette végétale s'offre donc comme le modèle de la puissance masculine par excellence. Le dôme de Saint-Pierre semble ainsi se pencher sur les hommes « avec la même modération que le pin parasol sur la via San Giovanni » (p. 113). L'arbre s'impose de ce fait comme une divinité tutélaire à laquelle on adresse chaque soir une fervente prière :

[J]e ne manquais jamais d'adresser un dernier salut au grand pin parasol qui resterait là toute la nuit, sentinelle géante et silencieuse de mon amour, à protéger leur sommeil. (p. 101)

Il est significatif toutefois que le seul personnage à se trouver physiquement identifié à l'arbre par sa « crinière de pin parasol » (p. 151) soit Orfeo, personnage tout droit tiré du *Baiser de Judas* :

[C'était] un jeune homme à chevelure épaisse, qui ressemblait comme un frère à celui que Giotto a placé au jardin des Oliviers juste en face du Sauveur, dans une fresque de l'Arena de Padoue, tandis que Judas embrasse son maître pour le trahir ; il ne lui manquait vraiment que la tunique vert amande et la hampe d'une torche entre les mains. (p. 132)

La réincarnation de ce figurant anonyme, membre de la troupe venue arrêter le Christ, marque le début du calvaire des mâles. Car les femmes ne vont plus tarder à apposer leurs empreintes sur le grand arbre solitaire. En voyant Geronima descendre l'escalier, parée pour la fête, Jimmy oublie tous les morts qui ont collaboré à cette apothéose du féminin : « le père disparu » (p. 169) qui fit don à sa fille de son unique bijou, l'« antifasciste décédé » (p. 168) dont la sœur offrit la pèlerine que porte à présent la belle. De sorte que le jeune homme en vient à négliger de « saluer le pin parasol qui, d'un geste désespéré, vers le ciel où m[eur]ent à la fois les *angélus* et la *lumière*, ten[d] au niveau des toits ensoleillés sa corbeille de verdure » (p. 169)<sup>1</sup>. Tout désormais est consommé. Quelques instants plus tard, le mausolée de Cæcilia Metella usurpera définitivement la forme du grand arbre :

[J]e voyais se découper devant moi, sur le ciel, une haute forme courbe et crénelée, compacte comme la touffe d'un de ces pins parasols qui émergeaient de loin en loin d'entre les arbres chétifs du bord de la route. C'était le tombeau de Cæcilia Metella. (p. 180)

Raison de plus pour voir les créneaux de l'édifice se changer en *merles*, en oiseaux de pierre. Car c'est bien par l'attention qu'elles portent au moindre volatile que les femmes expriment leur désir de prendre possession du pin. Grande protectrice d'animaux dont elle va défendre la cause jusque devant le pape, Lala multiplie un peu partout dans Rome des abris consacrés à la gent ailée. Elle en installe notamment sur le pin de la via San Giovanni – geste certes inutile, puisque le feuillage, de tout temps, abrite des « milliers d'oiseaux » (pp. 101 et 219), mais révélateur d'une volonté de marquer un territoire. De sorte que la marquise elle-même s'apparente à ses bêtes favorites : on la voit descendre dans la rue « comme un oiseau » (p. 164), et définir par ce biais un modèle que Geronima s'efforcera de suivre en laissant sa « main sautill[er] comme un oiseau » (p. 184).

Dès lors, conformément à l'organisation générale de l'espace romanesque, animaux et végétaux participent à une nouvelle série d'échanges entre l'Italie et la Belgique. Contemplant sa cité wallonne avec les yeux des ouvriers qu'elle a recueillis, la mère de Jimmy baptise « *piazza San Marco* »

<sup>1</sup> Je souligne ici les deux éléments qui rattachent l'arbre au principe divin de la verticalité céleste et lumineuse.

ce qui, à l'origine, était « la place Saint-Macle, centre de rassemblement des pigeons de la ville », de sorte que les ramiers belges se découvrent subitement « une humeur plus douce » (p. 235). À Rome, ces oiseaux du refoulement se manifestent sous une forme plus révélatrice encore. Si Jimmy en vient à faire l'amour avec la *puttana* de Fedele, c'est parce qu'il a été conduit vers l'ancienne prostituée belge par de curieux intermédiaires : des feuilles tourbillonnantes, tombées d'arbres aux essences étrangères à celles qui se rencontrent via Flaminia, des feuilles qu'on dirait de ce fait portées par le vent depuis la terre wallonne. Et le héros de songer à cette mère qui « certains matins d'automne, son balai à la main, rendait la liberté à quelque essaim de ces mêmes feuilles engourdis et grinçantes, qui s'étaient nuitamment terrées sur notre seuil. « – Hirondelles qui annoncent l'hiver, disait ma mère » (*ibid.*). Véritables oiseaux végétaux, les feuilles mortes, qu'on voit progresser comme une « bête poursuivie » ou un « vol de papillons » (p. 214), ne font pas qu'inspirer un sentiment de nostalgie. Elles conduisent à l'élaboration d'une contre scène originaire. Poussant le fils dans les bras d'un substitut de mère, elles l'incitent à commettre un dernier affront à l'encontre du père. Tandis que Fedele approche, sa femme, en vraie professionnelle, invite Jimmy à poursuivre jusqu'à l'orgasme. Fidèle, mais cocu, l'époux, à cet instant précis, ne conserve plus que de façon dérisoire ce rôle suprême de géniteur qui fait de lui un « ange de lumière » : il baptise, comme à contretemps, sa femme, laquelle de *puttana* anonyme devient la galante « Amaryllis » (p. 217). Comment ne pas voir dans cette scène l'exacte reduplication d'une autre, plus ordinaire, mais à laquelle le narrateur ne prêtera attention qu'après le décès de Sir Craven ? Le baiser que Jimmy donne chaque soir à Geronima au pied du pin parasol, sous le regard de son mentor :

Elle m'ouvrait les bras, adossée à la grille contre laquelle je l'écrasais un peu. Quel trouble plaisir éprouvais-je à l'étreindre, lorsque mon ami était là, plus passionnément que d'habitude et non sans quelque ostentation ?

(pp. 339-340)

Or cette étreinte quotidienne annonce étrangement la mort du dandy anglais, puisqu'à l'instant où celui-ci feint d'enlever Lala, il le fait sous les yeux du héros promu, à son tour, au rang de simple spectateur, tandis que la marquise joue, quant à elle, un rôle initialement prévu pour Geronima... Ainsi, ce que dit inlassablement le texte, ce que répètent l'espace et les différents lieux autour desquels celui-ci s'organise, c'est le sombre pouvoir de la Femme et l'inévitable déchéance des mâles.

Cette faculté qu'a l'ordre féminin d'occulter la puissance du père et de refouler le désir du Même peut évidemment se lire dans la perspective d'une rêverie homosexuelle. Ce n'est pas toutefois sur cet aspect, particulièrement évident, qu'on aimerait ici conclure, mais sur le renoncement à toute opposition tranchée entre des espaces masculins et féminins d'un côté, belges et italiens de l'autre. Et puisque l'arbre s'est révélé être une pierre de touche en ce domaine, il convient de prêter une attention toute particulière à ce propos singulier du héros :

Éloigné des choses qui m'avaient été autrefois familières, je ne l'étais pas moins de celles qui m'entouraient actuellement. Toutes me devenaient indifférentes. Comme un arbre flottant sur une rivière, aussi inexorablement séparé de la rive prochaine et changeante que de la lointaine terre natale, je gisais et me balançais dans une espèce de vide, toutes mes racines divisées et prêtes à s'agripper n'importe où, mais superficiellement. (pp. 212-213)

Le vertige vient ici d'un vide identitaire dont on retrouve la trace dans bien d'autres œuvres belges et qui s'exprime selon deux formules typiques : le métissage et le culte de l'entre-deux. Dès avant Charles de Coster, la Belgique, on le sait, a revendiqué un héritage double, flamand et wallon, nordique et latin, héritage qui, s'il s'est souvent traduit par l'hybridation du néerlandais et de l'espagnol, s'est volontiers manifesté à travers d'autres formes de mélanges, ceux notamment du Belge – de préférence flamand – et de l'Italien<sup>1</sup>. Par ailleurs, nombre de compatriotes de Curvers ont développé un véritable mythe de la frontière qui tend à les placer au sein d'un de ces espaces que Jean Ray décrivait avec raison comme *intercalaire*<sup>2</sup>. Tout le trajet de Jimmy consiste à côtoyer des mondes entre lesquels il ne parvient pas à

<sup>1</sup> Toute l'œuvre narrative de Gérard Prévoit est un exemple, parmi d'autres, du phénomène. On peut songer également à cette « Italie qui descendrait l'Escaut », dans le « Plat Pays » de Jacques Brel.

<sup>2</sup> Voir les travaux que l'auteur de ces lignes a consacrés à la question, et notamment : « Maigret et le passage de la ligne », dans *Les Écritures de Maigret*. Chiara Elefante éd. Bologne, Clueb, 1998, pp. 293-316 ; « Rosny aîné et le Pays des Sept Fleuves », dans *Belgique / Wallonie-Bruxelles, une histoire francophone*. Edmond Jouve et Simone Dreyfus éd. Paris, A.D.E.L.F., 1999, pp. 125-137 ; « Entre glace et tain : impasses, gorges et couloirs rayens », dans *Les Couloirs du fantastique*. Ana González Salvador éd. Bologne, Clueb, 1999, pp. 176-196 ; « Sacralisation et profanation dans *La Légende d'Ulenspiegel* », dans *Massoneria e cultura*. Licia Reggiani éd. Bologne, Clueb, 2000, pp. 201-225 ; « Entre pierres et feux : Paul Willems et l'eau des origines », dans *Paul Willems, l'enchanteur*. Fabrice van de Kerckhove éd. New York, Peter Lang, 2002, pp. 258-277 ; « Œdipe, Antigone, Diotime ou la bipolarisation de l'espace mythique », dans *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*. Marc Quaghebeur éd. Bruxelles, Labor-AML, « Archives du Futur », 2003, pp. 332-361 ; « Thiry nocturne ? », dans *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. Éric Lysøe et Peter Schnyder éd. Strasbourg, P.U.S., 2007, pp. 45-72.

choisir. D'un côté, le bar du premier *espresso* offert par Sir Craven dans la splendeur du soleil matinal ; de l'autre, le bar *notturno*, inauguré en compagnie de M<sup>me</sup> Muller, l'inoubliable – et très suisse – « amie des chats ». D'un côté encore, l'Italie claire et obscure, de l'autre la Belgique sombre mais miraculeusement illuminée par les mineurs du sud. Tout le récit se déroule de la sorte, comme sur le fil du rasoir, et le héros reste un perpétuel étranger, *il Transalpino*, – « on est toujours le Transalpin de quelqu'un » (p. 321) – perdu entre deux mondes, entre deux espaces. À l'image d'Alexis Curvers, peut-être. Car l'ouvrage, qui s'achève sur la mention de deux dates et de deux lieux : « Pérouse, 1949 – Tilff, 1956 », reproduit, jusque dans le paratexte, l'opposition structurelle qui fonde le récit. Et le second toponyme mérite qu'on s'y attarde. Associé à une très ancienne commune de la région liégeoise, le mot est d'origine celtique et désigne un lieu planté de tilleuls. D'autres arbres donc, ceux-là mêmes dont Jimmy a pu déplorer la disparition :

Je ne m'avisai pas sans étonnement, après bien des calculs, qu'un certain boulevard Hector-Vander-Vervaeckeren, fréquemment cité et photographié pour les accidents de circulation qui, chaque jour, éventraient son macadam et défrayaient la chronique, n'était autre que la charmante rue Notre-Dames-des-Trois-Tilleuls dont j'avais suivi si souvent les méandres en courant au collège, et dont le tracé capricieux et berceur ralentissait ma hâte et m'invitait à respirer une minute, à l'époque des examens d'été, le parfum des trois arbres en fleurs disposés là devant l'église comme un céleste bouquet. (p. 237)

Ainsi, le moindre élément chante la douleur de la disparition du père, la perte des racines ; le moindre élément rend les hommes particulièrement sensibles au règne végétal. Témoin Sir Craven penché sur la petite fleur blanche de la via Giulia ou encore le héros qu'on voit, au terme du roman, surveiller « attentivement la croissance et béni[r] la floraison » d'un « rosier sauvage » (p. 355) poussant entre deux pierres du Forum...

Peu avant d'entreprendre, avec Marie Delcourt et Edgar Scaufaire, le voyage transalpin qui devait donner naissance à *Tempo di Roma*, Alexis Curvers faisait dire à Antigone : « Je suis peut-être chez moi dans l'exil »<sup>1</sup>, formule que le père de la jeune femme transposait à sa manière en disant tout à la fois son rejet de l'origine et sa soumission aux règles de la filiation :

L'esprit de famille a toujours été mon fort. Je me sens incroyablement solidaire de tous les miens. Je les déteste, c'est entendu, mais ce sont les

<sup>1</sup> Alexis Curvers, *Ce vieil Œdipe*. Drame satyrique en 4 actes, en prose et en vers. Bruxelles, Éditions De Visscher, « Collection du Rideau de Bruxelles », 1947, p. 49.

miens. Ils revivront mon histoire comme j'ai revécu celle de mon père. Heureusement ou non, peu importe ; telle est la condition de la continuité<sup>1</sup>.

C'est au théâtre que les personnages s'exprimaient de la sorte. Et la pièce qui contait déjà l'insupportable disparition du père dans le mystère féminin des enfers s'intitulait *Ce vieil Œdipe*. On y voyait Sophocle s'interroger, en prose et en vers, sur la dimension tragique ou comique de l'ouvrage, comme pour mieux nous installer une fois de plus entre deux mondes, à mi-chemin de la lumière cruelle et de l'ombre apaisante, quelque part, sans doute, entre la montagne mâle et la vallée femelle.

<sup>1</sup> *Idem*, p. 118.

Anne MORELLI

Université libre de Bruxelles

---

## L'ÉMIGRATION ITALIENNE EN ARRIÈRE-PLAN DE « TEMPO DI ROMA »

L'évolution de mes centres d'intérêts et de recherche m'a mis trois fois *Tempo di Roma* dans les mains. Mon premier contact avec le livre majeur d'Alexis Curvers date de la fin des années 70 et des recherches liées à ma thèse. Celle-ci portait sur l'affrontement entre fascisme et antifascisme dans l'immigration italienne en Belgique de 1922 à 1940<sup>1</sup>. Je cherchais à cette époque, dans la littérature belge également, tout ce qui pouvait évoquer cet affrontement ou même plus largement la sympathie (ou antipathie) des intellectuels belges envers le régime de Mussolini.

Plusieurs passages de *Tempo di Roma* m'intéressèrent à ce propos. À divers moments du livre, l'auteur me paraissait laisser transpirer sa sympathie pour le fascisme, ou du moins son empathie pour les anciens fascistes et son absence de sympathie pour les antifascistes. En effet, il décrit avec empathie une famille sicilienne *expulsée* de Somalie mais dénonce la légèreté d'un journaliste antifasciste dont l'article publié en France aurait causé la déportation et la mort d'un opposant (pp. 140-142)<sup>2</sup>.

Curvers, dans son roman, regrette aussi à plusieurs reprises que le nom même de Mussolini ait disparu des monuments et des rues de la ville comme tout souvenir du fascisme. On n'ose plus nommer le stade Mussolini par son nom (pp. 68-69) : « l'Italie bavarde pratiquait avec une suprême virtuosité celui des silences. On n'abordait pas certains sujets. Le nom Mussolini était devenu imprononçable [...] » (p. 129). Cette phrase de Curvers m'apparaissait davantage comme un regret que comme un constat.

<sup>1</sup> *Fascismo e antifascismo nell'emigrazione italiana in Belgio*. Roma, Bonacci, 1988.

<sup>2</sup> Nous utilisons l'édition originale (Paris, Laffont, 1957). Curvers prétend par ailleurs que les trois fils de cette famille s'appellent Salvatore ce qui est très improbable...

Mussolini avait asséché les Marais pontins<sup>1</sup> et réalisé les seules belles et bonnes choses de l'Italie récente (pp. 68-69). Curvers n'avait par ailleurs pas confiance dans le retour des exilés antifascistes<sup>2</sup> mais il mettait dans la bouche d'un de ses personnages ce qui me paraissait son avis propre à propos de Mussolini : « Pleurez-le, stupides Italiens ! Vous n'aurez bientôt plus assez de marbre à Carrare pour lui élever des statues » (p. 296). Il avait en somme un certain courage de continuer à dire, en 1957, ce que toute la bourgeoisie belge – y compris le socialiste Jules Destrée – avait clamé tout haut vingt ou trente ans plus tôt.

Mais cette première lecture apportait peu d'éléments concrets à ma recherche. J'en ai essentiellement gardé le souvenir de longues descriptions d'états d'âmes face à la ville, d'une intrigue invraisemblable notamment – mais pas uniquement – quant aux amours de Jimmy et de Geronima, d'un scénario peu convaincant, de l'anticléricalisme superficiel de certaines scènes contrastant avec le mysticisme d'autres (pp. 151 et suiv., et aussi p. 111) et de ce qui m'apparaissait comme un certain mépris des pauvres.

Bien sûr j'ai par ailleurs échafaudé mon hypothèse personnelle pour décrypter qui était le personnage réel se cachant sous le nom de Potron-Duplessis, le peu sympathique historien de l'art, pensionnaire de l'Institut français de Rome, et établi quelques parallèles entre l'hystérique marquise Mandurino, cousine de Pie XII, et les vieilles aristocrates – désargentées celles-là – qui fréquentaient les conférences de l'Academia Belgica dans les années 1970 et que j'avais vues à l'œuvre, dépeçant jusqu'à la moelle ses buffets ! J'ai aussi imaginé que s'il fallait identifier l'auteur à un de ses personnages, c'est Craven qui était – malgré les apparences du « je » sensé s'appliquer à Jimmy – l'acronyme d'A. Curvers. L'auteur, qui avait cinquante et un ans lors de la parution du roman, n'était donc pas le jeune homme mais bien le vieil homosexuel torturé par un amour inavoué.

Mais le livre que je croyais enterré pour moi allait me revenir dans les mains.

## STÉRÉOTYPES ET PRÉJUGÉS SUR LES ITALIENS

Au milieu des années 1980, l'U.L.B. me confia un cours intitulé « Contacts de cultures ». Une partie substantielle du cours était, dès sa première année, consacrée à l'analyse des stéréotypes et préjugés. Ceux-ci peu-

<sup>1</sup> « [U]ne ville italienne aussi neuve, aussi éclatante que celles que Mussolini avait érigées parmi les brouillards des marais Pontins [...] » (p. 236).

<sup>2</sup> Il se rit de l'innocence de ceux qui pensent que tout irait mieux quand Sforza rentrerait d'Amérique (p. 110).

vent se développer dans tout groupe humain vis-à-vis d'un autre. Il s'agit de généraliser à tout un groupe des traits qui ont pu être observés (mais ce n'est même pas nécessaire) chez un individu. On gomme les ressemblances entre les groupes pour monter en épingle leurs particularités de comportement, réelles ou supposées. La différence entre groupes devient essentielle : « eux » sont comme cela et « nous » autrement.

Les stéréotypes peuvent se développer sur la base du genre (les hommes / les femmes), de la classe sociale (les pauvres / les possédants) ou de l'origine nationale.

J'avais le souvenir que *Tempo di Roma* était très riche en stéréotypes sur les Italiens et ma relecture du roman de Curvers allait effectivement me combler en cette matière.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moins, les stéréotypes sur les Italiens se concentrent sur quelques images : voleurs et versatiles mais artistes, ayant le goût du spectacle et parlant une langue suave. Dans le cas de Curvers comme dans le cas d'autres romanciers, la question est posée de savoir dans quelle mesure ils réunissent les stéréotypes ambiants de leur milieu et de leur époque, ou dans quelle mesure ils participent, non seulement à leur diffusion, mais aussi à leur création. En tout cas le romancier qui reprend des stéréotypes et les renvoie à ses lecteurs les renforce évidemment<sup>1</sup>.

Curvers, qui parle de « l'âme italienne » (p. 174), reprend à son compte tous les stéréotypes de son époque et évoque « l'irréductible différence de nos origines » (p. 137)<sup>2</sup>. Chacun, selon lui, est héritier de sa « race » et celle des Italiens est d'abord faite de roublardise. Le début du livre, qui se déroule à Milan, fait la part belle à des descriptions minutieuses des escroqueries montées par les Italiens de cet immédiat après-guerre pour détrousser tous ceux qui avaient encore un peu d'argent et de naïveté. Les étrangers forment bien sûr une proie de choix qu'ils détroussent, mais pas la seule. Ils font *art de la coquinerie* et leurs scénarios sont si complexes que Curvers assure qu'ils « composaient des œuvres d'art avec des actions horribles »<sup>3</sup>. « Monter une affaire » pour un Italien est synonyme de monter une escroquerie

<sup>1</sup> La question s'est posée notamment pour les stéréotypes sur les Juifs chez Daphné du Maurier et d'autres romanciers anglais. Cf. Micheline Lares, « Stéréotypes antisémites dans la littérature britannique », dans *Stéréotypes nationaux et préjugés raciaux aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Sources et méthodes pour une approche historique*. Jean Pirotte dir. Louvain-la-Neuve, Collège Érasme ; Leuven, Nauwelaerts, « Recueil des travaux d'histoire et de philologie », 6<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 24, 1982, pp. 19-27.

<sup>2</sup> Par ailleurs Curvers manie aussi les stéréotypes internes de l'Italie sur les particularités des Romains, Milanais, Siciliens...

<sup>3</sup> Le thème est présent à plusieurs reprises et notamment pp. 117-118.

(p. 209). Les examens sont allègrement truqués et on y triche avec toutes les astuces possibles (pp. 280 et suiv.)<sup>1</sup>.

À ce stéréotype de l'Italien voleur se superpose, au moins depuis la Première Guerre mondiale, celui de l'Italien versatile. Le cliché est lié aux changements d'alliances militaires que l'Italie a effectués en 1915, puis en 1943. Dans l'imaginaire des préjugés, l'Italien est mauvais soldat et retourne sa veste par opportunisme dès que cela lui semble améliorer sa situation. Curvers embraye à plusieurs reprises dans la voie de ce stéréotype : l'indécision politique aurait, selon lui, en Italie, « sa terre promise » et « ses lettres de noblesse » (p. 12), ce qui ne peut manquer de rappeler l'attitude personnelle du romancier. « Nous changeons souvent d'avis », dit la marquise Mandurino (p. 21)...

Quant à la langue italienne, selon le stéréotype en vigueur en francophonie, Alexis Curvers la juge chantante mais moins parfaite que le français, faite « de perles fausses, de bimbeloterie clinquante ! Trop de mignardises et de superlatifs ! » (p. 251). Il est agacé en italien par les politesses fleuries, les mélodies, les roucoulements, les sérénades, les intonations explosives et suaves, qu'il oppose au français si pur, à « la structure raffinée, monumentale et parfaite » (*ibid.*).

En résumé, malgré tous ces défauts, les Italiens ne sont *pas* des barbares et l'Italie restait la patrie des arts et de la beauté, où l'on avait le goût du spectacle. « Les meilleurs ponts, les meilleurs aqueducs, les meilleures motocyclettes sont l'œuvre d'un peuple d'artistes, de flâneurs, de joueurs de mandolines » (p. 29). On retrouve ici une convergence de lieux communs circulant en Belgique à cette époque à propos des Italiens.

Enfin, dans le domaine des stéréotypes, il est un stéréotype paradoxal, le stéréotype anti-touriste, que j'allais retrouver avec une extrême fréquence dans *Tempo di Roma*. Ce stéréotype a été créé par les classes sociales dominantes pour se distinguer des classes moyennes et populaires en vacances. Les premiers seraient des aristocrates voyageurs à ne jamais confondre avec les masses de « congés payés » qui se rendent certes aux mêmes endroits qu'eux mais les défigurent par leur seule présence<sup>2</sup>. Le stéréotype a ceci de paradoxal qu'il a été repris par la petite bourgeoisie elle-même qui se l'applique dans le mépris avec lequel elle traite les touristes dont elle fait évidemment partie mais dont elle essaye de se distinguer. Même si Curvers

<sup>1</sup> Stéréotype sans doute mais que l'actualité italienne ramène régulièrement. Notamment en 2007 avec des examens universitaires truqués...

<sup>2</sup> Voir par exemple à ce sujet Marc Augé, *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*. Paris, Payot, Rivages-Poche, 1997, et Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1993.

présente à un certain moment en deux thèses opposées les arguments prenant « parti pour l'Italie aux dépens des touristes, ou [pour] favoriser les touristes aux dépens des Italiens » (p. 288), à de nombreuses reprises au cours du livre, il reprend les stéréotypes anti-touristes les plus classiques, les comparant à des groupes d'animaux<sup>1</sup>, se gaussant de leur naïveté, dénonçant la terne médiocrité de leur langage qui l'assommait (p. 252), leur bêtise générale<sup>2</sup>. Selon un procédé classique, celui qui assène ces stéréotypes méprisants envers les touristes pense confirmer par là qu'il est, lui, un être d'exception...

#### L'ÉMIGRATION ITALIENNE VUE D'ITALIE ET DE LIÈGE

Ma troisième lecture de *Tempo di Roma* est directement liée à ce colloque consacré à Alexis Curvers.

Curieusement, le thème de l'émigration économique des Italiens de l'immédiat après-guerre ne s'était pas imposé à moi comme important dans le livre lors de mes premières lectures. Pourtant les occurrences de ce thème sont nombreuses et on peut légitimement avancer que, par un jeu de miroir, les émigrés italiens qui débarquent et s'installent dans la région d'origine du romancier forment en quelque sorte son double.

Selon le roman, Curvers rencontre simultanément la question de l'émigration massive de l'immédiat après-guerre par le biais de l'Italie où il séjourne et d'où partent les migrants, mais il aurait aussi perçu inversement la condition des immigrants italiens en Belgique, soit via ceux qui sont rentrés en Italie, soit via la fiction littéraire des lettres de sa mère restée en région liégeoise et pour laquelle l'arrivée, l'installation et la vie des immigrants italiens formeraient le sujet principal sinon unique de ses missives.

Ainsi trouve-t-on dans *Tempo di Roma* des touches successives où l'auteur est confronté aux circonstances qui poussent les Italiens à quitter leur pays : le chômage et la surpopulation de l'Italie, résumés dans les conversations familières par une constatation mélancolique mais fraternellement patriotique : « *Noialtri, Italiani, siamo troppi !* » (p. 66). À travers un dialogue avec Sir Craven, il avance une étrange théorie pour expliquer l'émigration de tant d'Italiens. Ce ne serait pas tant la misère qui les pousserait à s'expatrier mais la volonté d'imprimer partout dans le monde la marque de l'Italie et de perpétuer ainsi l'empire romain !

L'aristocrate anglais assure donc :

<sup>1</sup> P. 144, il parle d'une « troupe » de clients rencontrant une « troupe » adverse. On trouve parfois « horde », « essaim »...

<sup>2</sup> « Les touristes intelligents étaient rares » (p. 252).

Vous vous figurez aussi que les Italiens sont réduits à émigrer parce que, pratiquant la morale de lapins que l'Église leur inculque, et privés de leurs colonies, ils sont trop nombreux sur leur terre dépouillée. Nouvelle erreur, nouvelle série d'erreurs ! Le pape est en Italie non seulement, comme je vous l'ai dit, le ministre de la propagande, mais surtout le continuateur des empereurs romains. À cet empire il faut des troupes.

(p. 126)

Par les émigrants italiens se reforme donc et s'étend aux cinq continents le vieil empire romain. De leur masse émergeront gangsters ou artistes qui imprimeront partout « la marque de l'Italie, perpétueront partout son langage, sa noblesse, sa folie et sa grâce. [...] La surpopulation ne résulte donc pas du catholicisme, mais d'un profond calcul de la race. Le catholicisme prêche la fécondité parce qu'il est la religion de l'Italie. Et l'Italie est prolifique parce qu'elle n'a plus d'autre moyen de sauver l'empire romain » (p. 127).

Le développement de cette étrange théorie d'explication des causes de l'émigration italienne va de pair, dans le roman, avec la confrontation des héros du livre avec des émigrants ou des Italiens qui pensent à émigrer. Sir Craven voit les candidats au départ « par petits groupes, leur baluchon sur l'épaule, se diriger vers les gares d'où partaient les convois d'émigrants » (pp. 127-128). L'auteur, quant à lui, lorsqu'il monte dans un fiacre, est interpellé par le cocher qui désire émigrer en Argentine avec sa famille. Il espère y bien gagner sa vie : là « *si stabbene* ». Et Curvers de conclure en faisant un parallèle avec son propre désir de changer d'horizon : « Encore un qui en avait assez, qui souhaitait changer, qui situait le bonheur de l'autre côté de l'Atlantique [...] » (p. 175).

Lorsqu'il est à Milan, dans les premières pages du livre, il décrit le retour en vacances d'émigrés italiens ayant travaillé dans le Nord et qui vont être, à leur retour, délestés de leurs économies par des escrocs qui ont imaginé tout un scénario pour extorquer les paysans lors de leur passage dans la métropole du Nord. Curvers décrit avec empathie ces malheureux paysans de Calabre ou d'Udine, innocentes victimes des fourbes qui les dévalisent :

Ils étaient partis pleins d'espoir, séduits par les promesses des agents recruteurs ; ils avaient vécu un an ou deux dans les cantines et les baraquements des banlieues noires que je connaissais si bien ; et ils rentraient en congé pour un mois, rapportant de l'Eldorado nordique le peu d'économies que les filles et les cantiniers leur avaient laissées, d'énormes ballots de provisions pour leurs familles, des poumons généralement atteints et une sombre tendresse pour leur patrie retrouvée. (p. 15)

Curvers va nous décrire par le menu l'escroquerie qui permet aux coquins de dépouiller de leurs pauvres biens les émigrés de retour au pays et assure qu'il est malade de suivre le manège démoniaque. Témoin des cris de fureur du paysan lorsqu'il a découvert qu'il a été grugé, il décrit longuement

la voix paysanne qui s'entrecoupe de sanglots et assure que, longtemps après, « les échos de cette voix me harcelaient encore » (p. 18).

Alexis Curvers va encore introduire, un peu plus loin dans le roman, le thème de l'émigration, à travers la description d'une procession à Rome (p. 56). La Vierge Marie, sous la forme d'une statue médiocre, y est invoquée comme « mère de tous les peuples » devant prier pour les émigrants italiens. À l'occasion de cette procession le narrateur entame la conversation avec un abbé hollandais puis avec un Italien dont le fils aîné va se marier et parle, comme tant d'autres, de s'expatrier.

Ce père conclut que Mussolini envoyait les jeunes Italiens dans les colonies ou à la guerre et que : « [m]aintenant, on les envoie à l'étranger ». Et le narrateur d'ajouter ironiquement : « Comme des mulets [...]. Et quand ils sont partis, le pape ordonne en leur honneur une petite procession. Tout cela est bien organisé » (*ibid.*).

Mais c'est à travers l'histoire d'un personnage du roman appelé Fedele que Curvers va le plus longuement montrer sa connaissance de la vie des émigrés italiens en Belgique et développer la réelle empathie qu'il éprouve pour eux. Dans le roman, Fedele a été victime, dans une mine belge, d'un accident de travail qui l'a rendu invalide. Il ne peut donc plus travailler dans le charbonnage et son permis de séjour n'est pas renouvelé. Fedele ne veut cependant pas rentrer en Italie car il attend « d'obtenir le dédommagement, l'indemnité, l'allocation fabuleuse qu'il estimait dus à son infirmité », et qui tardent (p. 122). Il lui est interdit – ce qui était tout à fait exact – de travailler ailleurs que dans les charbonnages, et il est donc contraint à la clandestinité. Curvers décrit là un cas classique de cette époque où la rubrique « Faits-divers » de la presse wallonne était encombrée de récits d'arrestations d'Italiens en rupture de contrat pour l'une ou l'autre raison.

Curvers décrit aussi avec exactitude les logements normalement dévolus aux immigrants italiens, mais – pour les besoins du roman – fait atterrir Fedele chez les prostituées liégeoises qui offraient des chambres en location aux « personnes déplacées » et aux Italiens, récemment arrivés, « traquées elles-mêmes par la police des mœurs, [elles] n'étaient pas fâchées de tenir tête à celle des étrangers » (p. 123). Une de ces prostituées épouse Fedele car tous deux trouvent dans ce mariage une solution à leurs problèmes administratifs.

Dans ce passage du roman, Curvers aborde largement les réactions des Belges face à l'immigration italienne. Il n'occulte pas les réactions négatives de l'administration envers Fedele : « On lui fermait au nez [...] tous les guichets d'une nation dont les représentants déclamaient sans arrêt sur l'unité de l'Europe, le progrès démocratique et la fraternité des peuples » (*ibid.*). Les

syndicats sont protectionnistes et les ouvriers belges ne voient en lui « qu'un *macaroni*, un responsable du chômage, un gâcheur de salaires, un jaune, encore un de ces sales étrangers ! » (*ibid.*). On demande régulièrement à Fedele pourquoi il n'est pas resté chez lui et on lui rappelle lors de chaque démarche pour obtenir son indemnité d'invalidité : « N'oubliez pas d'ailleurs que vous êtes étranger » (p. 122).

Mais en contrepoint de ce tableau très noir – ou très réaliste ? – des difficultés et préjugés auxquels les immigrés italiens ont à faire face en Belgique, Curvers va aussi planter un deuxième décor, plus réjouissant. Il assure que d'autres Italiens ont fait en Belgique de meilleures rencontres, y ont trouvé un logeur aimable, une maîtresse désintéressée, un prêtre ou une assistante sociale compatissante, l'accueil efficace d'un hôpital où ils furent bien traités. « [L]'humanité est à peu près la même partout » (p. 126) et l'impression qu'on retire d'un pays est liée aux hasards des rencontres qu'on y fait.

C'est en illustration de la bonne fortune que peuvent aussi rencontrer les émigrés italiens en Belgique que Curvers présente le lien affectueux que sa mère aurait noué avec les deux pensionnaires italiens qu'elle se serait décidée à héberger dans l'étage inoccupé de sa maison. Le romancier évoque cette relation à travers les lettres que sa mère lui aurait envoyées de Belgique et qui, dans toute la seconde partie du livre<sup>1</sup> parlent de l'implantation des immigrés italiens dans la région liégeoise et de la métamorphose qui s'ensuit pour la ville « qu'envahissait une colonie toujours plus compacte d'émigrés » (p. 234). Même la radio belge transmet des récitals de bel canto, très écoutés par les émigrés italiens (p. 217) et la publicité des grands magasins liégeois s'est adaptée à la présence italienne.

Il décrit un rapport idyllique (et peu vraisemblable) entre la logeuse et ses pensionnaires, Mario et Gioacchino, qui allumaient un « joyeux soleil [...] dans notre maison et dans le cœur de ma mère » (p. 233). C'est elle qui *s'acclimate* aux deux jeunes, originaires de Crémone (ville de Lombardie, en réalité peu représentative de l'émigration) et à leurs amis, se met à la cuisine italienne et accompagne les jeunes Italiens pour les conseiller lors d'achats vestimentaires importants.

Lorsque Gioacchino est victime d'un accident de motocyclette qui lui coûtera finalement la vie, c'est la mère du romancier qui aurait passé des semaines auprès du jeune mineur italien à l'hôpital, tandis que sa mère de sang s'avère cupide, ingrate et ridicule dans ses lamentations et imprécations inutiles (pp. 312-313). La mère de l'auteur aurait finalement assisté seule à

<sup>1</sup> La première mention des pensionnaires italiens apparaît à la p. 148.

l'enterrement de ce *filis adoptif*. On sait, grâce à la correspondance de Curvers avec Paul Dresse<sup>1</sup>, que l'auteur avait réellement assisté à l'enterrement d'un mineur italien au cimetière de Robermont (Liège), cérémonie qui l'avait fort ému.

Pour Curvers le traitement réservé aux immigrés italiens en Belgique est très variable : ils sont « tantôt couverts de fleurs au lendemain des catastrophes minières où ils ont péri, tantôt décorés comme sauveteurs héroïques, tantôt couronnés dans les concours de chant ou d'accordéon, tantôt réputés pour la sauvagerie de leurs mœurs dans les affaires de jeu, de ménage ou d'argent [...] » (pp. 320-321).

#### AU-DELÀ DES DESCRIPTIONS...

Les nombreux passages consacrés aux émigrés italiens en Belgique dans *Tempo di Roma* permettent à Alexis Curvers d'aborder, au-delà des descriptions de leur vie et de leur adaptation en Belgique, trois thèmes qui lui sont chers.

Le premier est celui d'un même territoire qui peut se révéler sous des aspects divers sinon même complètement opposés : l'Italie que Curvers aime n'est pas celle que sa mère chérit à travers ses pensionnaires et Liège, telle que dans son souvenir à lui (« morose, enfumée et nordique »), s'efface devant la ville nouvelle que lui décrit sa mère avec son *mercato dei fiori*, sa *piazza San Marco* (p. 235), « une ville italienne aussi neuve, aussi éclatante que celles que Mussolini avait érigées parmi les brouillards des marais Pontins » (p. 236). « [T]out avait changé, et les noms et les choses » (p. 238). Il aime l'Italie d'Italie, elle aime l'Italie telle que l'important à Liège les émigrants : « Nous chérissions sous le même nom deux Italies [...] différentes [...] » (p. 236).

Mais la Belgique que lui dépeignent les émigrants de retour en Italie est également étrangère à l'auteur qui n'a pas à Liège les mêmes repères qu'eux : la mine, le quartier des prostituées, les bureaux d'assistance sociale, « les banlieues tragiques, les chambres humides, les concours de pigeons, l'hôpital, les bureaux [...] » (p. 135). On peut donc avoir connu un même espace géographique global mais y avoir vécu des expériences et même des lieux précis fondamentalement différents<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Voir dans ce volume l'intervention d'Andrée De Bueger.

<sup>2</sup> C'est le thème du roman de Marian Pankowski, *Le Gars de Lvov*. Traduit du polonais par Élisabeth Destrée-Van Wilder. Arles, Actes-Sud, 1987. Deux Polonais ayant vécu dans la même ville à la même époque se rencontrent en exil. Mais leurs souvenirs ne correspondent en rien.

Le deuxième thème est celui du miroir : Curvers exilé volontairement en Italie est le double des Italiens ayant émigré en Belgique. Il se dépeint comme injustement arrêté en Italie et découvre dans les journaux belges qu'il n'est « pas de friponnerie dont mes compatriotes ne recherchent instinctivement l'auteur dans les cantines et baraquements pour étrangers, par un préjugé propre à favoriser merveilleusement l'impunité des délinquants indigènes » (p. 321). Le terme même qu'on lui applique en Italie est celui utilisé en Belgique pour désigner un Italien : le Transalpin ! « On est toujours le Transalpin de quelqu'un [...]. Les hommes ne conçoivent de réel que les Alpes qui les séparent » (*ibid.*).

Curvers emploie explicitement le terme de miroir en parlant des lettres de sa mère qui auraient décrit avec enthousiasme et sensibilité la présence italienne à Liège (p. 235). Il revoit la Belgique avec les yeux des émigrés italiens ; comme eux, il découvre chaque jour un pays qui n'est pas la réalité des autochtones. « J'avais oublié mon ancien pays et mon nouveau pays ne m'avait pas assimilé : j'étais étranger à l'un et à l'autre » (p. 136).

Enfin on peut se demander si un dernier thème, très présent en filigrane dans le roman de Curvers, n'est pas aussi applicable aux émigrés. Il s'agit du thème des « esclaves fugitifs ». Les émigrants italiens sont un exemple de ces esclaves en marche qui peuplent largement le monde. Par la voix de Sir Craven, Curvers rappelle que les enfants de l'Italie « finissent tuberculeux, à l'étranger, au fond des mines où les habitants des pays charbonniers ne consentent plus à descendre. Ils prennent place dans ces troupeaux d'esclaves que le gouvernement exporte méthodiquement en échange des devises dont il a besoin » (p. 127<sup>1</sup>).

À un moment du roman, le narrateur va s'identifier à ces esclaves dont il a conscience de faire partie. Ceux qu'on fait marcher pour leur pain, pour la guerre, pour la politique. Qui marchent pour n'importe quoi, des « petits types en marche sur la terre [...]. Et le monde, sans nous, sans les millions de petits types qui marchaient comme nous, aurait soudain cessé de marcher. Esclaves fugitifs, illusoirement affranchis [...] » (p. 207). Les émigrés italiens qui cherchent leur mieux-être dans l'ailleurs sont en ce sens des doubles du romancier qui démontre une bonne connaissance de leur condition et reconnaît leur destin comme étant une partie du sien.

<sup>1</sup> C'est moi qui souligne.

En conclusion, je voudrais ajouter que, comme historienne, toute analyse littéraire me pose inéluctablement les mêmes questions : l'auteur a-t-il vraiment voulu dire tout ce qu'on lui attribue ? Ne serait-il pas très étonné de découvrir toutes les intentions qu'on lui prête ?

Ou encore, énoncé autrement, nos diverses lectures ne sont-elles pas une simple occasion de projeter nos propres préoccupations sur une œuvre ? J'ai moi-même relevé ici des éléments épars et infimes concernant l'émigration italienne et les ai regroupés. Mais en les enfilant comme les perles d'un collier, je leur ai certainement donné une cohérence et une importance que ces éléments n'avaient pas forcément dans le projet de l'auteur...



Valérie NAHON

Université libre de Bruxelles

---

## « TEMPO DI ROMA » : DE LA PEINTURE MÉTAPHYSIQUE AU RETOUR À L'ORDRE

Un trait notoire du texte littéraire belge est certainement la récurrence avec laquelle la peinture se donne à voir. Cette omniprésence de la référence picturale a d'ailleurs forgé un lieu commun, celui de l'écrivain « né peintre », qui pourrait bien avoir contaminé la perception même que les écrivains belges ont de la littérature, et cela au-delà de toute adéquation de ce stéréotype à une réalité littéraire autre que discursive. Dessinée dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, cette figure illustre en fait un aspect typique du positionnement de l'écrivain : l'instrumentalisation stratégique du pictural. En plaçant leurs premiers écrits sous les auspices des grands maîtres de la peinture flamande, entre autres par le truchement de la citation, les écrivains belges proposaient à la France l'image d'une filiation clairement identifiable, et détournaient ainsi à leur profit le capital symbolique qui était associé au pictural ; en Belgique, cette filiation leur permettait plus précisément d'affirmer une ambition culturelle là où une tradition littéraire faisait défaut. Autrement dit, au sein du texte littéraire belge, la peinture s'est profilée « comme un argument majeur de *qualification artistique* »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sur cette question, voir Paul Aron, « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone », dans *Écriture* (Lettres belges d'expression française), n° 36, automne 1990, pp. 82-91. Dans ce contexte, la reprise de l'œuvre de Bruegel l'Ancien est emblématique. L'exemple du *Massacre des innocents* illustre bien à quel point cette référence picturale constitue un point d'ancrage pour l'écrivain belge dès le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle : citons Maurice Maeterlinck (1886), Franz Hellens (1911), Michel de Ghelderode (1926), Hubert Dubois (1942). On ne manquera pas de souligner qu'Alexis Curvers a lui aussi écrit une nouvelle intitulée *Le Massacre des innocents* (Paris, Les Belles Lectures, 1954).

Si au moment où Alexis Curvers entreprend la rédaction de *Tempo di Roma*<sup>1</sup> le paradigme littéraire est autre, il n'en reste pas moins tributaire d'une histoire, ainsi que le rappelait très justement Henri Davignon lors d'une conférence donnée aux Musées royaux des Beaux-Arts en 1943 :

La littérature en Belgique ne peut l'ignorer : la peinture a eu sur elle un droit de priorité. Après s'être associée à la peinture au point de lui dérober quelques-uns de ses procédés, la littérature s'est trouvée de force à exploiter son domaine propre et à y faire passer des œuvres originales. Mais entre les peintres et les écrivains les échanges restent utiles et féconds<sup>2</sup>.

En faisant de la référence à l'œuvre de Giorgio De Chirico à la fois le présage qui marque le choix thématique, celui de la ville de Rome comme personnage principal, et l'indice révélateur de son travail romanesque, Alexis Curvers ne place-t-il pas son roman sous les auspices du maître italien ? C'est la question que j'aimerais poser ici, en situant mon propos autour de cette référence : quel intérêt cette citation picturale recouvre-t-elle pour le romancier ? Comment s'illustre-t-elle dans le roman ? Force est d'ailleurs de constater que cette référence à l'œuvre de Giorgio De Chirico ne se laisse pas oublier puisque, outre le fait qu'elle encadre littéralement le récit – on retrouve le tableau au début et à la fin de l'aventure romaine –, l'auteur l'inscrit également au cœur même de l'histoire pour alors en rappeler tout à la fois son rôle de présage et son lien intime avec Rome. En bref, on la retrouve à peu près dans un chapitre sur deux<sup>3</sup>. Pour le héros-narrateur, que l'on sait écrivain de l'histoire, Rome, sujet de son roman, est ce tableau de Giorgio De Chirico, *Tempo di Roma* :

Deux rangées de statues couchées, au milieu d'une blanche et solennelle solitude, menaient doucement mon regard vers une mer grise, sous un ciel de marbre bleu. J'avais beau savoir que ce paysage était aussi imaginaire qu'un paysage de la lune, il respirait si parfaitement tout ce que le nom de Rome éveillait en moi de vénération, d'angoisse et de bonheur, il me semblait une si exacte photographie, non de la ville, mais de l'idée que j'avais d'elle depuis mon enfance, que, plus éloquent pour moi que le présage le plus prometteur ou que la plus habile propagande, il me déterminait tout d'un coup à suivre le conseil de mon amie [partir pour Rome]. (p. 33)

<sup>1</sup> Toutes les citations feront référence à l'édition suivante : Alexis Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 1991.

<sup>2</sup> Henri Davignon, « Les relations entre peintres et écrivains d'imagination au XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique », dans *Conférences* (Bruxelles, MRBAB), 5, 1942-1943, p. 28.

<sup>3</sup> Voir pp. 32-34, 219, 370, 473.

Au-delà de cette citation picturale, la lecture, même la plus superficielle, place d'emblée le roman dans une perspective artistique. Tous les domaines de l'art y sont convoqués à travers les expériences du héros : de l'artiste au guide, en passant par le critique d'art et l'historien de l'art, *Tempo di Roma* nous entretient sur notre rapport à l'art. Mais aussi à la littérature, car de cette lecture se dégage également toute une réflexion sur l'écriture et sur sa capacité à rendre le sens profond des choses. C'est ici que peut prendre place la question des affinités entre Alexis Curvers et Giorgio De Chirico. Cela dit, je crois que l'intérêt de cette référence picturale dépasse cette question pour toucher aussi à la stratégie littéraire.

#### SOUS LES AUSPICES D'UN GRAND MAÎTRE

Alexis Curvers s'intéressait à l'art<sup>1</sup>, mais à ma connaissance il n'a jamais rien écrit sur Giorgio De Chirico, que ce soit sous forme de texte critique ou dans une correspondance. On sait seulement qu'il a envoyé son roman avec une dédicace au peintre ; un envoi qui témoigne, me semble-t-il, de l'importance de cette référence pour l'écrivain. Attendait-il une reconnaissance de leur affinité ? La lettre de remerciement de l'artiste italien, datée du 30 décembre 1957, ne va en tout cas pas dans ce sens<sup>2</sup>. Si De Chirico semble avoir apprécié le roman, la référence à son art lui apparaît biaisée :

Je regrette seulement que vous m'appeliez *Chirico*, tandis que mon nom est *de Chirico*, Giorgio de Chirico, comme on dit Puvis de Chavannes<sup>3</sup> et puis ce tableau que vous m'attribuez est loin de mon atmosphère mentale ; comme aussi le titre ; je n'aurais jamais peint un tel tableau et n'aurais jamais mis un tel titre.

C'est plutôt un « Chirico », vu à travers les lunettes déformantes des Surréalistes et de Jean Cocteau<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Il a écrit avec Marie Delcourt une étude sur le peintre Edgar Scauflaire (Anvers, De Sikkel, 1952), en compagnie duquel ils voyagèrent en Italie en 1946 ; ce voyage lui donna l'argument de *Tempo di Roma*. On sait aussi que ses dernières années furent en partie consacrées à des recherches sur *L'Agneau mystique* des Van Eyck (voir notamment « Une clef architecturale de l'Agneau mystique des frères Van Eyck », dans *Il était douze fois Liège*. [Liège], Mardaga, 1980, pp. 5-38).

<sup>2</sup> Archives privées Alexis Curvers. Je remercie Catherine Gravet de m'avoir communiqué sa transcription de cette lettre.

<sup>3</sup> Sur l'orthographe du nom du peintre, voir p. 16, n. 1.

<sup>4</sup> Il est vrai que le rôle assigné au tableau par l'écrivain, tout autant que son impact sur le narrateur, rejoint l'interprétation que donne André Breton de la peinture métaphysique de Giorgio De Chirico : « Même si, dans son œuvre d'alors, l'aspect extérieur de l'objet est respecté, il est manifeste que cet objet n'est plus choyé pour lui-même, mais uniquement en fonction d'un signal qu'il déclenche et que c'est de la succession de semblables signaux qu'est atten-

Cette lettre pourrait remettre en question toute affinité entre le peintre et l'écrivain, mais elle ne concerne que le tableau tel qu'il est décrit. Or il est clair que la référence se situe bien au-delà, mobilisant tout à la fois la conception artistique d'Alexis Curvers et sa position dans le débat sur la modernité, ce qui place alors le rapprochement entre *Tempo di Roma* et l'œuvre de Giorgio De Chirico sur un plan idéologique. Plus qu'une référence picturale qui viendrait simplement appuyer, voire expliciter, une formule littéraire, cette citation nous renvoie à la réalité de l'Entre-deux-guerres, à la fois artistique et politique<sup>1</sup>. Dans le contexte du « retour à l'ordre »<sup>2</sup>, le choix du peintre italien, marqué par un retour à l'antique, soutient les options esthétiques de l'écrivain. Peu importe, donc, que ce tableau existe, il suffit juste que la référence au peintre connote le récit, et soutienne par là même sa lecture, autrement dit sa réception. On notera ici que la scène artistique belge de l'Entre-deux-guerres, plus proche de l'écrivain, accuse également ce retour à l'ordre<sup>3</sup>. Mais *Tempo di Roma* se rattache à la tendance qui a dominé la littérature belge entre 1920 et 1960 ; cette référence à Giorgio De Chirico témoigne certainement aussi d'une volonté de ne pas donner au roman un ancrage culturel régional. L'intérêt d'Alexis Curvers répond sans doute à des motivations diverses. Je parlerai ici de la personnalité artistique de l'artiste italien et de sa position dans le champ culturel.

Au moment où Curvers rédige *Tempo di Roma*, la renommée de Giorgio De Chirico est bien établie, en Italie comme à l'étranger. Son œuvre est

due la possibilité d'établissement d'une ligne nodale qui ait sens ou pouvoir de *destin*. [...] Une telle peinture, qui ne retient des aspects extérieurs que ce qui soulève l'énigme ou permet de dégager le présage, tend à ne faire qu'un de l'art divinatoire et de l'art proprement dit. Elle est de portée initiatique et opère par le moyen de la *commotion* » (*L'Art magique* [1957]. Avec le concours de Gérard Legrand. Paris, Phébus, 1991, pp. 82-83). Dans cette perspective, le choix des statues couchées pourrait prendre tout son sens, si l'on se souvient que pour le héros « [...] Rome toute entière ressemblait à une femme couchée dans une vasque de marbre et qui, s'appuyant tantôt sur un coude, tantôt sur l'autre, lève incessamment l'une ou l'autre main vers l'azur » (p. 153). On ajoutera que cette description peut aussi nous ramener au personnage d'Ariane, souvent repris par l'artiste italien, et qui relève des grands mythes de la métaphysique.

<sup>1</sup> Le mouvement dans lequel s'inscrit ce retour à l'ordre sera en effet largement cautionné par le pouvoir fasciste en place. Voir *De Chirico et la peinture italienne de l'Entre-deux-guerres : du futurisme au retour à l'ordre*. Milan, Silvana Editoriale, 2003, pp. 13-19.

<sup>2</sup> Ce qu'on a appelé « le retour à l'ordre » désigne la disparition des pratiques de l'avant-garde et la célébration des « valeurs du classicisme, de l'ordre, d'un esprit nouveau, où l'on assiste enfin à un retour aux réalismes » (Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain*. Paris, PUF, 1997, p. 79).

<sup>3</sup> Voir Viginie Devillez, « Les Arts en crise : la Belgique dans le contexte européen (1918-1940) », dans *Textyles* (« Une Europe en miniature ? », dossier dirigé par Hans-Joachim Lope et Hubert Roland), n° 24, 2004, pp. 52-62.

entrée dans les collections de plusieurs musées en Europe. Si l'écrivain entend orienter quelque peu la réception de son roman, le choix est donc judicieux. Giorgio De Chirico est un peintre connu et reconnu. Dès le milieu des années 1920, en France comme en Belgique, sa peinture est le sujet de plusieurs articles ainsi que d'expositions, lesquels alimenteront le fameux débat sur le retour à l'ordre. La peinture métaphysique ne couvre qu'une période que l'on situe généralement entre 1910 et 1919, mais elle sera particulièrement bien médiatisée au-delà de ces dix années de création, une grande part du fait de l'intérêt des surréalistes<sup>1</sup>. Aujourd'hui encore, elle est beaucoup plus étudiée que la production ultérieure du peintre. De par sa référence à un héritage latin prestigieux, l'art métaphysique prélude au revirement de l'Entre-deux-guerres. Mais alors que ses premières œuvres posent l'artiste italien en précurseur du surréalisme, et donc de l'avant-garde – seront mis en avant ses référents oniriques –, sa position esthétique, affirmée dès la fin de l'année 1919 dans la revue *Valori plastici*, le place sans équivoque dans le camp du retour à l'ordre : « condamnation des avant-gardes et des désordres qu'elles ont provoqués, redéfinition du “métier” avec lequel a rompu la modernité, retour à la figuration et au classicisme, primauté accordée au dessin »<sup>2</sup>. Désormais, son œuvre sera un prétexte pour retrouver les constances de la peinture italienne depuis la Renaissance. La démarche de Giorgio De Chirico rejoint le néo-classicisme d'Alexis Curvers, dans lequel s'inscrit *Tempo di Roma*<sup>3</sup>. Même quand il revient sur sa période métaphysique – dès les années 1940, il commence à copier ses premières œuvres –, « seule importait encore la qualité de la peinture »<sup>4</sup>. L'évolution de son travail artistique va donc à rebours de la modernité. En ce sens, le choix de cette référence picturale marque clairement une prise de position conservatrice.

<sup>1</sup> Sur cette question, voir Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 35-43.

<sup>2</sup> *De Chirico et la peinture italienne...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> « D'une part, il [le néo-classicisme] est synonyme de “retour à l'antique”, et c'est en ce sens qu'il peut s'appliquer à des œuvres aussi différentes que celles de Chénier, de Baudelaire ou de Valéry. Mais, d'autre part, son usage est rarement disjoint d'une fonction polémique. Est néo-classique celui qui s'oppose à la modernité des formes. Et cette réaction est souvent liée à une acception politique. La “clarté” est présentée par ses tenants comme le propre du “génie français”, la sauvegarde des “unités” ou de la métrique régulière comme celle de la langue elle-même. » (Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, éd., *Le Dictionnaire du littéraire*. 2<sup>e</sup> éd. Paris, PUF, « Quadrige », 2004, p. 411). Cette tendance s'illustre très clairement dans *Tempo di Roma*, voir pp. 336-338.

<sup>4</sup> Traduit de l'italien, Giorgio De Chirico cité dans Mario Ursino, *Giorgio De Chirico e l'antico*. Roma, Edizione Nuova Cultura, 2006, p. 52.

Dans une perspective moins polémique, on peut aussi comprendre cette référence d'après la personnalité artistique du peintre. Alexis Curvers a étudié la philologie classique, et déjà à cette époque, il reconnaissait à deux de ses professeurs, Marie Delcourt, qui deviendra sa femme, et Jean Hubaux, avec lequel il écrira *Bourg-le-Rond*, l'art de mettre en rapport le passé et le présent<sup>1</sup>. Or l'œuvre métaphysique de Giorgio De Chirico offre précisément un point de rencontre, un croisement entre antique et moderne. L'artiste a passé toute sa jeunesse en Grèce et le reste de sa vie en Italie, avec un passage par l'Académie des Beaux-Arts de Munich et des séjours plus ou moins prolongés à Paris. De par ses racines, ses voyages et sa formation, le langage formel de l'Antiquité lui était très familier. Sa connaissance n'en était pas seulement nourrie par sa passion pour l'architecture, particulièrement celle de la première Renaissance, mais également par son intérêt pour l'archéologie grecque et romaine, ainsi que pour la mythologie ancienne. Giorgio De Chirico a pleinement absorbé la culture méditerranéenne, mais a aussi connu l'architecture néo-classique française et allemande, de même que le travail des avant-gardes, sans pour autant y adhérer. Ses peintures métaphysiques portent les traces de ce parcours. On peut donc penser qu'Alexis Curvers a perçu dans l'art du peintre à la fois cette originalité et cet intérêt marqué pour l'Antiquité. On rappellera également que l'art métaphysique doit beaucoup à la philosophie allemande, particulièrement aux écrits de Nietzsche dans lesquels De Chirico découvre, entre autres, la valeur du présage, la notion de « révélation », mais aussi l'idée selon laquelle les « inexactitudes [...] sont des raccourcis de la vérité » (p. 101). Curvers était-il aussi un grand lecteur de Nietzsche ? Son roman porte en tout cas à le croire.

Si la personnalité du peintre, tout autant que sa position dans le champ artistique à l'époque de la rédaction de *Tempo di Roma*, peut expliquer l'intérêt de l'écrivain, rien en dehors de la citation dans le roman ne permet de rapprocher directement les deux artistes, encore moins de parler d'une influence du peintre sur l'écrivain. Il faut néanmoins savoir que, outre l'œuvre pictural, à travers lequel il n'est pas toujours aisé de dégager une vision artistique, et quelques notes parues dans des revues, Giorgio De Chirico a également écrit un roman, publié en 1929 et intitulé *Hebdomeros*. Ce livre, qui rencontra un certain succès dans les milieux littéraires belges et français, présente l'intérêt de transposer certaines notions développées par le peintre dans ses écrits théoriques sur l'art métaphysique, des écrits qui n'étaient pas

<sup>1</sup> *Ouvertures*, numéro spécial : « Alexis Curvers. L'homme et l'œuvre », 1981, p. 6.

toujours destinés à être publiés<sup>1</sup>. Quelques lectures expliqueraient l'affinité avec *Tempo di Roma*.

#### « TEMPO DI ROMA » AU REGARD DE L'ART MÉTAPHYSIQUE

On l'a déjà dit : si ce roman « fonctionne comme un guide touristique parfait », il n'en déstabilise pas moins « les clichés de l'imaginaire urbain tout en alimentant ce dernier de façon originale »<sup>2</sup>. Un même dessein semble ainsi animer la toile métaphysique et le livre d'Alexis Curvers. Je reprendrai ici les propos du peintre :

Quel sera le but de la peinture de l'avenir ? Le même que celui de la poésie, de la musique et de la philosophie. Donner des sensations qu'on ne connaissait pas avant<sup>3</sup>.

Comme dans la toile métaphysique, ce sera dans l'écart entre le « discours » et son objet que pourra se produire la « révélation ». Mais parce qu'il ne peut ravir sans avoir au préalable trompé, l'univers du peintre, tout comme celui du romancier, devra apparaître vraisemblable. Dès lors, leurs modes de représentation se situeront entre l'évidence et la surprise. Au réalisme répondra sans cesse la souveraineté de l'artifice, étant entendu que le « faux » est un raccourci de la « vérité », à la manière du fameux tableau.

Avec *Tempo di Roma*, le lecteur se trouve en fait confronté à un récit qui, initialement vraisemblable, devient fantastique par le non étagement des niveaux perspectifs. Comme dans la toile métaphysique, la multiplicité des points de vue est livrée dans l'unité du livre, provoquant un effet de « rencontre » qui ne permet pas au lecteur de fixer sa vision. Curvers, comme De Chirico, réunit comme dans un rêve tous les éléments en une seule situation, par le biais d'un rapprochement artificiel. Le texte devient le kaléidoscope de toutes les perspectives confondues. Et la ville se voit métamorphosée selon la perspective choisie : celle du guide (le tourisme), de Craven (l'art), de Geronima (l'Italie réelle), de la correspondance avec sa mère (l'Italie belge), ou encore de la critique d'art et de l'histoire de l'art (les dates, les classifications). À la perspective première, qui fait du héros un guide touristique, s'en superposent donc d'autres, digressions qui entraînent alors l'éclatement des dimensions, assurant de cette façon la « profondeur » de l'œuvre d'art, autre-

<sup>1</sup> Sur ce roman (Paris, éditions du Carrefour), voir notamment Lola Bermúdez Medina, « *Hebdomeros* de Giorgio De Chirico : le récit mélancolique », dans *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, n° 16, 2001, pp. 25-33.

<sup>2</sup> Véronique Jago-Antoine, *Lecture*, dans A. Curvers, *Tempo di Roma*, *op. cit.*, p. 494.

<sup>3</sup> Giorgio De Chirico, *L'Art métaphysique*. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista. Paris, L'Échoppe, 1994, p. 84.

ment dit le fait de raconter « quelque chose de poétique, de curieux, d'étrange et de surprenant »<sup>1</sup>. Une étrangeté qui coïncide avec toute une thématique du vide, car elle témoigne de l'impossibilité de toute appréhension totalisante du réel. Cette problématique se focalisera sur la lecture du paysage urbain, le vide demeurant cet espace perpétuellement à combler. L'aventure romaine s'achève ainsi sur « les secrets impénétrés de Rome » (p. 470). Le monde de *Tempo di Roma*, comme celui de la métaphysique, « s'offre comme autant de décors qui dissimulent une terrible béance ; la profondeur ne se découvre qu'en se déroband »<sup>2</sup>. De là le sentiment de mélancolie qu'exprime l'art métaphysique ; l'impossibilité de rendre le sens profond des choses, dont il soupçonne l'existence, provoque l'affliction de l'artiste. Sentiment que l'on retrouve dans le roman, et qui passe notamment par le regard que les Romains portent sur leur ville, « tous fixant dans le vide quelque chose [...]. Ils regardaient Rome et quelque chose au-delà » ; comme pour le peintre italien, ce regard est créateur, il avait « suscité la beauté de Rome » (p. 129). On ne manquera pas de souligner que le personnage choisi pour incarner ce regard de la mélancolie se prénomme Oreste, un des personnages théâtraux emblématiques de ce thème<sup>3</sup>.

Face à l'« immontrable », le procédé de l'écrivain sera celui du peintre. Comme dans l'œuvre de Giorgio De Chirico, on assiste dans *Tempo di Roma* à « une mise en scène du sacré »<sup>4</sup>, dont l'auteur nous entretient dès les premiers pas romains du héros, quand il voit en la porta del Popolo « la scène d'un théâtre baroque où le rideau ne se lève jamais », « brèche à peine entrouverte sur le mystère doré de mes heures à venir » (pp. 53 et 54). Comme dans la toile métaphysique, le rideau marque le commencement du mystère, trace une « barrière enchantée » (p. 55) derrière laquelle siège le sacré, la vérité de l'artiste. La Porte est promesse. Elle « n'est que le seuil de Rome, mais qui présente aux yeux du barbare venant du Nord, pour le séduire et le terrasser d'emblée, la splendeur entière de Rome » (*ibid.*). Ainsi sacralisée, le héros ne la franchira pas « sans le talisman d'une justification avouable » (*ibid.*), que sera son travail de guide touristique. La figure de l'artiste se révèle ici importante. Curvers ne mentionne en effet qu'une seule personne pour laquelle la promesse de la Porte se serait réalisée, et il s'agit d'« un artiste », le compositeur André-Ernest-Modeste Grétry (p. 54). D'où

<sup>1</sup> Giorgio De Chirico, *Mémoires* [1945]. Traduction de l'italien par Marin Tassilit, revue par l'auteur, préface de Pierre Mazars. Paris, La Table Ronde, 1965, p. 57.

<sup>2</sup> Martial Guédron, *Giorgio De Chirico (1888-1978) : la peinture métaphysique*. Paris, Kimé, 1998, p. 20.

<sup>3</sup> Voir P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, éd., *op. cit.*, pp. 382-383.

<sup>4</sup> M. Guédron, *op. cit.*, p. 82.

cette insistance tout au long du roman à rapprocher le guide de l'artiste, quand il rappelle qu'on l'appelle « l'artiste » (pp. 90 et 250), mais aussi quand, définissant le métier de guide, il l'associe alors explicitement (p. 389). L'identité établie entre le guide et l'artiste jette une passerelle vers l'écrivain à venir. De l'un à l'autre se profilent les contours du créateur selon Alexis Curvers. Tout comme De Chirico, Curvers met en avant celui dont la vision créatrice est intérieure ; dans le roman, la qualité du regard est discutée à travers la distinction que le héros opère entre les touristes (p. 146). D'autre part, en situant la rédaction de ses souvenirs au fond d'une prison romaine, il met en pratique d'une certaine manière, la méthode de création du peintre italien : « [I]l suffit de s'isoler si absolument du monde et des choses pendant quelques instants que les objets et les événements les plus ordinaires nous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus, ce qui révèle leur véritable essence<sup>1</sup>. » La toile / le texte est alors le truchement par lequel l'artiste visualise la « révélation », que De Chirico concevait comme « une sorte de réalisme de l'absolu »<sup>2</sup>. Un peu comme l'histoire que raconte le héros qui doit se comprendre comme « la forme ébauchée des créations que cette ville a semées pour l'éternité dans le temps et dans l'espace » (pp. 471-472).

Cette affinité artistique, l'écrivain la revendiquera explicitement dans les dernières pages du livre, lorsque le héros déclare alors écrire son « *tempo di Roma* » (p. 402), renvoyant ainsi au tableau attribué à De Chirico, autrement dit au peintre vu comme référence. Cette filiation picturale, Alexis Curvers l'avait déjà signifiée au lecteur au cœur même du roman : s'il est maintenant écrivain, son héros avait « souvent regretté de n'avoir pas appris à peindre » (p. 331), domaine qui l'attirait depuis l'enfance. Du temps de la peinture, à la fois celle de Giorgio De Chirico et celle non réalisée du héros, on est donc passé à celui de l'écriture. Entre les deux, le rapport analogique que l'écrivain établit entre le texte et la ville, d'une part, et celui qu'il laisse entendre entre la ville et l'univers métaphysique, d'autre part, témoignent encore de la parenté qu'il cherche à donner à son œuvre. En proposant à plusieurs reprises au lecteur une vision pour ainsi dire géométrisée de la ville, où s'équilibrent les pleins et les vides, Curvers nous ramène à nouveau à l'univers du peintre italien, fondé sur une « utilisation minutieusement appliquée et prudemment pesée des surfaces et des volumes »<sup>3</sup>. Pour De Chirico,

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, cité par Giorgio De Chirico, *L'Art métaphysique*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>2</sup> M. Guédron, *op. cit.*, p. 41.

<sup>3</sup> Traduit de l'italien, Giorgio De Chirico, « Sull'arte metafisica », dans *Valori plastici*, n° 4-5, avril-mai 1919, p. 17.

les premiers fondements d'une esthétique métaphysique sont à rechercher dans la construction des villes. De son côté, Alexis Curvers apparente la langue française « à l'architecture, à la mathématique et à la géométrie » (p. 337), et loue « la noble clarté de l'écriture » et « la justesse ravissante de la mise en pages » de la ville (p. 157). On voit comment Rome devient ainsi le support d'une esthétique, celle que l'écrivain perçoit dans l'œuvre du peintre et celle qu'il entend donner à son roman. L'exigence d'Alexis Curvers par rapport à sa propre écriture, « son souci du mot juste, l'acharnement qu'il mettait à cerner sa pensée »<sup>1</sup>, rencontre le travail de l'artiste italien. Telle que la conçoit De Chirico, la peinture métaphysique « ouvre la voie au lyrisme le plus nouveau en se maintenant, quant à la forme, dans cette construction sévère et solide qui est comme le signe indéfectible permettant de reconnaître une œuvre vraiment durable »<sup>2</sup>. Cette phrase résume assez bien, me semble-t-il, la conception littéraire de l'écrivain belge.

Du peintre à l'écrivain, on peut donc proposer une lecture de *Tempo di Roma*. Il apparaît clairement que Giorgio De Chirico offre à l'écrivain un ancrage culturel sûr, susceptible d'appuyer ses propres options esthétiques. Avec cette référence, Alexis Curvers fait en quelque sorte coup double : la peinture métaphysique le rattache aux innovations artistiques de son siècle, là où la position du peintre dans le champ culturel au moment de l'écriture du roman l'inscrit dans la continuité de la tradition, aux antipodes de toute avant-garde. De Chirico présente ainsi un profil artistique idéal, et l'on peut supposer, au regard de l'histoire littéraire belge, que le choix d'une telle référence au sein du texte n'est pas étranger au surplus de légitimité que peut représenter un peintre connu et reconnu comme Giorgio De Chirico.

<sup>1</sup> Irène Stecyk, « Le Centenaire de la naissance d'Alexis Curvers », dans *Le Carnet et les Instants*, 1<sup>er</sup> avril – 31 mai 2006, n° 142, p. 18. Cette romancière fut un temps la secrétaire d'Alexis Curvers.

<sup>2</sup> G. De Chirico, *L'Art métaphysique*, *op. cit.*, pp. 98-99.

Jeannine PAQUE

Université de Liège

---

« PETITS TYPES » OU « PETITS ANGES » :  
« TEMPO DI ROMA », LE ROMAN DES MARGES

De l'érudition au gai savoir, du sentiment d'extranéité à la découverte de la vraie vie et à sa pleine connaissance, tel est le parcours initiatique accompli par le narrateur protagoniste de *Tempo di Roma* et tel est l'itinéraire auquel nous invite Alexis Curvers, sinuant du guide touristique au roman et du roman d'apprentissage à la jouissance de soi dans l'écriture.

Avec lui et autour de lui se constitue une sorte de modèle social par défaut, flottant quelque peu, à l'écart de la banalité du quotidien, à l'aise dans un environnement nocturne, dans les voies labyrinthiques ou dans les lieux clos de l'imaginaire. Qu'il s'agisse de l'individu, du groupe social, ou encore des limites temporelles ou spatiales qui les encadrent, la difficulté de définir est cultivée systématiquement. Plus exactement la difficulté de définir très précisément l'à-peu-près si labile car on se balance dans une espèce de vide : la via Flaminia reste en deçà de la porte triomphale ; le Forum est une très vieille province ; on est toujours le Transalpin de quelqu'un ; on ne jouit pas à Rome du droit de naissance ; innocent, on est interdit de séjour... Et pourtant, l'instant fugitif, ce bref temps, ce *tempo* d'une Rome, inaccessible sera saisi au bout de tant de sublimation amoureuse. Il y aurait comme une surdétermination positive de tout ce qui est étranger, de tout ce qui relève de l'étrange, et surtout de la littérature.

Comme il est dit dans la postface de l'édition de *Tempo di Roma* en « Espace nord », le roman propose « la plus parfaite carte postale de la Ville Éternelle »<sup>1</sup>. Les qualités de ce tableau de Rome en effet signalent au premier chef une excellente connaissance de la ville, reposant sur un vécu réel mais aussi sur une documentation sérieuse. Outre le vieux Baedeker en français cité, on devine la consultation de sources nombreuses, tant historiques

<sup>1</sup> Véronique Jago-Antoine, *Lecture*, dans Alexis Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 1991, p. 477. Nous utilisons cette édition pour les références au roman.

qu'artistiques, architecturales voire religieuses. Connaissances sociologiques aussi, essentielles pour évoquer cette période d'après-guerre, si importante en mutations de toutes sortes et en mouvements de personnes qui vont affecter des populations en pleine redéfinition. Mais si on ne peut que louer le souci d'exactitude et de réalisme, on sera bien plus impressionné encore par ce qui relève de la subjectivité, de l'artifice, du jeu, pour reprendre les mots si justes de Véronique Jago, de l'invention finalement. En un mot par la haute littérature d'un texte qui ne craint pas d'associer culture et fantaisie, fidélité et écarts. Sans compter certaines opinions plus personnelles, de l'ordre de la confiance et même de l'intime, qui transparaissent çà et là.

Tout tient dans cette formule équivoque dans sa simplicité et pourtant parfaitement adéquate de Curvers lui-même : « Ce qu'il y a de beau à Rome, et qui dépasse tout, c'est Rome même » (p. 58). Il nous faut déchiffrer ce guide touristique parfait d'une ville décidément inaccessible.

Pour comble de l'artifice, ce *tempo* de Rome s'initie à Milan, dans l'irisation d'une éblouissance de savon sur un tableau de De Chirico, parfaitement imaginaire, précisément nommé *Tempo di Roma*. Le projet est lancé : il fallait bien commencer. Autre mise en perspective, majeure celle-là et constante, Rome n'existera que par le regard, le vécu, l'amour d'un personnage-narrateur, surnommé Jimmy, un passager en quelque sorte dont toute l'histoire tient dans de modestes carnets. C'est lui qui, devenu guide par hasard, va nous raconter la ville, présenter ses habitants et autres personnages satellites, enfin rassembler en un seul « temps » les éléments d'une histoire dont il est presque à son insu le héros<sup>1</sup>.

Le voyage à Rome démarre sur une illusion, un effet d'optique, ou plutôt un effet de séduction aussi puissant qu'un charme, comparable à l'attrait qu'exerçait sur le narrateur de *À la recherche du temps perdu* le seul nom d'une autre ville italienne, Parme, empreint de la couleur des perles et du parfum des violettes. Il existe donc d'emblée une distance entre le roman et la ville et même, le plus souvent, une méprise savamment entretenue. Ainsi, la première rencontre avec Rome est faussement fortuite. « C'est quoi dans le fond ce patelin », demande Jimmy du haut du Monte Mario : « C'est Rome », lui répond-on. Déclaration pertinente avec une sorte de sourire en coin qui augure bien d'une position toujours un peu décalée de ce personnage qui pourtant va servir de guide à notre visite. Bombardé guide, en effet, ce Jimmy est lui-même entraîné dans un parcours initiatique à bien des égards. Au-delà des *topoi* historico-touristiques, des classiques de toute visi-

<sup>1</sup> Le roman a donné lieu à une adaptation cinématographique de Denys de la Patellière : *Tempo di Roma* en français, pour cette coproduction franco-italienne, mais *Esame di guida* en italien (expression consacrée pour le très légal « permis de conduire »).

te de la ville éternelle, fût-elle *in un giorno*, ce qui en caricature encore le côté carte postale, au-delà des clichés tout aussi connus, comme les monuments « embusqués à chaque coin de rue », « la machine à écrire », le balcon musolinien, la terrasse de la *Tosca*, les chats..., la rencontre implique aussi que se manifeste la population. Les Romains eux-mêmes, comme s'il s'agissait d'une espèce particulière, mystérieuse et partant supérieure, des personnages surgis tout droit d'une tragédie antique, et, en face d'eux, les touristes de tous bords selon, on s'en doute, un préjugé beaucoup moins favorable. À de rares exceptions près : la charmante vieille dame de Zurich qui souhaite nourrir les chats au pied de la colonne Trajane comme elle l'avait fait avec son défunt mari dans sa jeunesse ; les jeunes Français rencontrés à Saint-Pierre dont l'élocution est « élégante ». Réflexion qui a une saveur particulière sous la plume d'un Belge évidemment, fût-il francophone et lettré : à ce français si pur, celui qu'il a appris de sa lointaine province natale « était comme une fanfare de village est à l'orchestre des *concertos brandebourgeois* ». Métaphore assez lourde qui ne fait que renforcer l'intention péjorative et s'appuie sans doute sur une conviction personnelle. Ne parlons pas des Américains auxquels Curvers semble vouer un mépris égal à celui que publiait Joris-Karl Huysmans. Que penser alors de ces pages où par la voix de son narrateur, un guide en bute à des sollicitations inattendues de ses touristes masculins, puis dans un discours général, l'auteur fustige les homosexuels, cette espèce qui se révèle, se déclare plus vive lors des migrations ? « Mansuétude », « coquetterie », « pitié » tels sont les mots-clés pour résumer le discours de Jimmy à leur égard sinon l'opinion que veut exhiber Curvers lui-même. Les hommes surtout, voyageant seuls, au contraire des femmes qui ont l'habileté de se déplacer à deux, sembleraient obsédés par la recherche de partenaires. Mais la diatribe n'est pas univoque : en fin de parcours, voici que ces « clients »-là font l'objet d'une restauration. Ils appartiennent en effet à la catégorie positive des artistes et des professeurs et sont, en définitive, « vibrants, raffinés et pensifs, très gracieux » envers leur guide. Y aurait-il là un double discours, qui vogue entre la sincérité et le faire-semblant et qui signale surtout de la part de l'auteur une manière périphérique d'aborder le thème, balançant sans trop le dire entre « petits anges » et « petits types ».

Beaucoup moins ironique, moins détournée aussi, la distance énorme qu'implique un regard subjugué transforme les réalités de Rome. Impossible à capter, celle-ci sera constamment transcendée. Soit que ses particularités « de mauvais goût » ou « farceuses » (l'auteur fait allusion au Bernin) s'en trouvent sublimées, soit que ses beautés incontestables décollent de leur propre réalité pour atteindre des sommets mythiques, tout comme la ville, dont

le narrateur contemple d'en haut le large panorama, semble s'échapper verticalement et s'élever de toutes ses coupes vers le ciel. Rien n'est moins réaliste alors que cette perception de Rome que Curvers s'applique à rendre en cédant à ses goûts stylistiques les plus évidents. Ainsi recourt-il souvent au syntagme ternaire, de substantifs ou de qualificatifs où l'on reconnaît un usage proustien. Mais sans s'y limiter : le Colisée « dont la silhouette est ébréchée, intemporelle, parfaite » est ailleurs un « abattoir symbolique ». Ou encore il déclenche une effusion incontrôlable, qui inspire la douceur d'un poème, doublée d'une fatigue ou d'une émotion toutes triviales, que seule peut combattre l'absorption d'un verre de martini, dont le souhait peut se faire sentir en pleine admiration de la basilique Saint-Pierre ou d'un autre lieu de transports élevés.

On l'aura compris, Rome, nommée ici de son nom latin, de son nom italien, a de multiples visages. À la Rome réelle vient s'ajouter et parfois se substituer complètement la Rome fantasmée, mythique, symbole de l'inaccessible. De même qu'à la Rome éternelle vient se superposer la Rome éphémère, celle d'un seul moment, celle du *tempo*, la Rome romanesque à proprement parler. Le parcours romain est initiatique de bout en bout : est-ce à dire qu'il n'aboutit jamais ? Le cicérone de Jimmy n'est pas romain mais anglais, seulement connu, lui aussi, par son surnom, Sir Craven, fumeur de cigarettes blondes. Un étranger de plus, mais élu, comme s'il fallait être de l'extérieur pour aimer vraiment Rome et la connaître, du moins en percer suffisamment le secret à transmettre, à dédier comme une passion. Laquelle habite Craven en l'occurrence mais ne sera jamais exprimée directement à celui qui en est l'objet. Médiateur, il sera aussi son mentor : « je lui dois tout, dira Jimmy *a posteriori*, il m'a ouvert les portes de la ville et celles de la vie ». *A posteriori*, parce que, toujours un peu à côté de la question, de l'essentiel en tout cas, le jeune homme n'aura pas perçu, compris cet apport, pas plus que l'amour de son protecteur, de même qu'il ne percevra la beauté de Rome que confusément, quoique suffisamment pour s'en étonner et chercher à définir l'à-peu-près de sa condition. Et alimenter la crédulité nécessaire à l'histoire. Sans quoi il n'y aurait pas de roman !

Les tentatives de définitions sont en effet nombreuses et variées, elles s'apparentent toujours à l'alternative, au paradoxe, à l'opposition. Certes, l'étiquette est commune à tous les *stranieri*, et amusante comme une pirouette – ils sont tous *strani* : *strani stranieri*, étranges étrangers, le jeu sur les mots vaut dans les deux langues. Mais les variantes pour qualifier le héros, des autoqualifications, d'ailleurs, puisqu'il s'exprime à la première personne, elles, sont riches. La plus fréquente des équivoques est bien cette impossibilité d'accorder la préséance à l'une ou l'autre des dénominations de « petit

type » ou « petit ange », entre lesquelles on devine tant la proximité que le fossé infranchissable. Tantôt Jimmy se définit comme un imposteur tantôt il est persuadé de sa réelle connaissance de Rome. Jeune va-nu-pieds innocent, mais jeteur de poudre aux yeux, il met son honnêteté en doute, mais il est un amoureux sincère. Affligé d'un dossier d'incompétence, il réussit brillamment, en revanche, son examen de guide grâce à une ferveur authentique ; jamais de plain-pied avec rien, il possède une grande faculté d'adaptation. Dans l'entre-deux, il a oublié son pays ou presque et le nouveau ne l'a pas assimilé. Par contre il se targue de ce nationalisme italien propre aux étrangers, ce qui lui inspire une vision surnaturelle du pays auquel il voue un véritable culte, sans pour autant se départir du sentiment persistant de *lontananza*, mot qu'il estime intraduisible et qui désignerait l'éloignement, l'absence, la nostalgie, tant par rapport à Rome qu'à son pays. Tantôt du parti des touristes, tantôt les méprisant, il est transfuge par tempérament et il se sent partout un étranger et toujours un « petit type », alors que, ce disant, il se révèle un « petit ange ». Mais on est toujours, dit-il, le Transalpin de quelqu'un : il faut bien répéter ce cliché.

Il fallait sans doute à Curvers cette surcharge d'alternances pour aborder par la marge et, sans le nommer cette fois, le thème le plus fort, ou le plus osé à l'époque, en provoquant une sorte de fusion magnifique entre l'homme et la ville, je suis tentée de dire entre l'humain et l'urbain. Car c'est bien l'urbanité d'un Sir Craven, homosexuel amoureux fou, qui ne déclare sa flamme douloureuse qu'à son carnet intime, c'est bien cela qui le rendra si attachant aux yeux d'un Jimmy, « ce petit jeune homme sage, qui n'a rien vu, rien entendu, rien voulu ». Ce touchant irrésolu qu'un commandant de prison traitera d'anarchiste conservateur. C'est ici qu'il faudrait ouvrir une parenthèse sociopolitique. À première vue, ces deux termes ne semblent pas compatibles et pourtant la dénomination a ses lettres de noblesse et se rattache à une tradition déjà longue, sans compter le fait qu'elle refait surface aujourd'hui à travers certains enseignements, textes et discours. Plusieurs prédécesseurs de Curvers et des plus fameux se sont définis comme tels, les plus connus étant Georges Orwell, l'auteur de *1984*, mais aussi le brigadiste, le combattant antifranquiste de la guerre d'Espagne et, dans un tout autre registre, le philosophe et écrivain Ernst Jünger qui pour définir son refus de l'ordre social et politique invente le mot « anarque ». D'autres ont été désignés comme tels et leur statut ambigu a fait et fait encore l'objet d'études : Proudhon, Tchekhov, Musil... C'est en ces termes, par exemple, que Trotski définit Tolstoï en 1908, dans l'article qu'il lui consacre pour son quatre-vingtième anniversaire. Ce n'est pas un hasard si des écrivains ont rallié cette classe, peut-être une « caste », particulière et adopté une position plutôt

confortable de compromis. L'auteur de *Tempo di Roma* tient-il en avançant cette étiquette à se rattacher à une tradition précise, à s'inscrire dans une lignée qu'il estimerait de prestige ? Avait-il connaissance des déclarations d'Orwell en ce sens ? Les curversiens savent qu'il a tenté de correspondre avec lui. Qu'en est-il de la résonance idéologique de ce syntagme dans le roman ? En vérité, le concept n'est pas traité, il n'y a jamais de définition claire et encore moins de démonstration systématique, ce n'est d'ailleurs pas le propos de l'ouvrage. Il nous reste à deviner ou à interpréter les signes visibles. Manifestement la bourgeoisie y est affligée de tous les défauts, ridicule, méprisée. Le peuple, du moins le « petit peuple », est idéalisé et la noblesse admirée, honorée, sans que ces catégories fassent l'objet d'une véritable étude sociologique. Elles demeurent d'ailleurs assez floues pour ne pas dire marginales : le peuple est probablement méconnu ou choisi pour son image pittoresque, où l'on compare plaisamment le chômage à un *adagio*, et la noblesse, tout aussi clichée, est déclassée voire pitoyable. Il s'agit plutôt d'un décor, d'une toile de fond, avec des personnages qui évoquent davantage l'opérette que la tragédie ou même la comédie psychologique. Populiste, la morale bien présente recommande une sorte de prudence, sinon un retrait. Comme on se réfugie avec son amoureuse dans l'ombre du tombeau de Caecilia Metella, qu'on se reconstitue en prison ou qu'on s'en aille s'installer à Florence pour y tenir un petit hôtel, le salut consiste à se mettre à l'abri sinon à effectuer un retour complet en arrière, un repli. Un anarchiste conservateur pénétré de conviction aurait agi ou du moins dit, écrit. Notre héros se contente de lire ou, s'il écrit, c'est à part soi ; il constate, sans trop s'embarasser d'introspections profondes ni de formules savantes. À son insu, il illustre ingénument et de manière quelque peu abâtardie un autre modèle, le dandy, figure troublante qui convient sans doute, par sa légèreté, sa non-implication, mieux que toute autre à l'auteur.

Tout compte fait, il y aurait dans *Tempo di Roma* comme une défense et une illustration de personnages ou de personnes, hors catégorie, de ces êtres qui échappent aux classifications sociales en cours parce qu'ils appartiennent à une réalité démodée, nostalgiques d'un temps où seuls importaient (ou auraient importé) les meilleurs – *aristoi* – et le « peuple » tel qu'on le désigne avec une réelle bonhomie ou avec un sens aigu de la démagogie propre au dictateur. Non seulement comme personnages de romans mais comme représentants d'une réalité plausible ou souhaitée. Magnificence d'une société de parias, une Thélème d'un nouveau genre, où règne ce qu'il faut de fourberie alliée à la grâce, l'intelligence, la noblesse, fût-elle décadente, et même la religion. L'Année sainte et, dans le roman, la relation de la cérémonie d'ouverture de la Sainte Porte par le pape, fait l'objet d'un véri-

table morceau de bravoure qui prend plusieurs pages. Un dithyrambe de nouveau à deux voix, entre petits anges et petits types, où parmi les fidèles rassemblés dans la basilique Saint-Pierre, Curvers prendra soin de distinguer la reine Élisabeth de Belgique et de charmants jeunes gens un peu sots, juchés sur un bénitier monumental et accrochés aux ailes d'un ange de marbre...

Le paradoxe serait d'avoir choisi Rome, symbole unanime de toutes les ferveurs pour cadre idéal de la représentation de la marginalité. Cette Rome enchantée et vivante aux secrets impénétrés que le narrateur quitte pourtant sans regret, car le temps de Rome se termine avec le livre. Mais le lecteur peut à son tour explorer les marges à plaisir.



## SIR CRAVEN, LES LEÇONS DE L'ECCLÉSIASTE ET LA TENTATION HOMOSEXUELLE

Sept ans après la parution de *Tempo di Roma*, David Scheinert, dans son essai intitulé *Écrivains belges devant la réalité*, consacre un chapitre au sujet suivant : « Alexis Curvers sur les chemins de l'Écclésiaste »<sup>1</sup>. Il y met en évidence une évolution de l'écrivain vers un changement dans ce qu'il nomme la voix de l'édificateur, qui s'orienterait presque uniquement vers une délectation d'artiste<sup>2</sup>. Un personnage, pourtant, retient son attention, Sir Craven, auquel il reconnaît une « certaine dignité » qui le distingue des autres protagonistes<sup>3</sup>. Mais il est animé d'une passion que David Scheinert qualifie de « hors du réel », « sans épanouissement possible »<sup>4</sup>.

C'est l'étude de ce personnage qui sera l'objet de la première partie de ce travail. La seconde partie conduira à se demander s'il existe entre le roman d'Alexis Curvers et le livre de l'Écclésiaste un rapport de contradiction ou de filiation.

### LE PERSONNAGE DE SIR CRAVEN

Si le roman d'Alexis Curvers est beaucoup plus axé vers un parcours esthétique que représentatif d'un idéal dont certains personnages seraient porteurs, il met cependant progressivement en évidence un élément souterrain qui n'est pas de moindre importance : le secret de Sir Craven, qui n'est révélé qu'à la fin du roman, et lui donne une profondeur et une couleur supplémentaires. Au milieu de la légèreté apparente des aventures des autres protagonistes, celle que Sir Craven vit dans le silence interroge le lecteur.

<sup>1</sup> David Scheinert, *Écrivains belges devant la réalité*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1964, pp. 107-123.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 122.

C'est surtout à travers le regard que porte sur lui le narrateur que l'on découvre ce qui concerne Sir Craven. Ce n'est qu'après sa mort que Jimmy, commence réellement à comprendre qui il était.

Au début de leur rencontre, il fait la remarque suivante : « Ce qui est étrange dans le cas de Sir Craven, c'est qu'on ne devine chez lui aucune passion précise » (p. 35)<sup>1</sup>. Il semble oisif, spectateur de la vie des autres. Cependant, on devine peu à peu que son paysage intérieur ressemble plus à la description qui est faite du tableau de De Chirico, *Tempo di Roma*, qu'à celui d'un homme à l'esprit serein. Silence, immobilité, solitude, étendues parallèles de la mer et du ciel, tel est l'univers représenté sur la toile. Il semble mettre au jour un monde ignoré, transmettre un malaise, peindre un secret :

Deux rangées de statues couchées, au milieu d'une blanche et solennelle solitude, menaient doucement mon regard vers une mer grise, sous un ciel de marbre bleu. (p. 22)

Possible révélation de l'univers secret de Sir Craven, cette toile est miroir d'un inconscient, paysage d'une difficile aventure intérieure :

Il y avait un poignant contraste entre l'animation chaleureuse qui régnait dans l'appartement et le mystère désolé que réfléchissait, du fond du cadre d'or qui le séparait du nôtre, l'univers de Chirico. (p. 23)

Cependant, dès l'instant où il fait connaissance avec Jimmy, Sir Craven semble prendre en main sa protection et son installation à Rome : « Le hasard avait sans doute son idée quand il m'a déposé Via Flaminia, devant le garage, à la terrasse du bar où vous aviez l'air de m'attendre » (p. 38), lui explique le jeune homme. Ce à quoi Sir Craven répond : « J'attends, en effet. Partout ailleurs, il est devenu impossible d'attendre » (p. 39). Ces éléments semblent indiquer que des dés ont été jetés, qui entraîneront les protagonistes dans une aventure dont ils ne maîtrisent pas toutes les données.

Symboliquement figé dans cette attitude d'immobilité, Sir Craven déçoit d'abord l'espoir de Jimmy qui pense avoir trouvé en lui un homme de conseil.

Comme pour parfaire l'enveloppe de mystère et de silence dans laquelle il se drape, tel les statues du tableau de De Chirico, ce n'est pas sous son véritable nom que Sir Craven est connu dans Rome, mais à cause de ce geste qu'il a coutume d'accomplir : « Il offre à la ronde son étui à cigarettes. [...] Sa famille, paraît-il, lui envoie d'Angleterre des provisions de *Craven*

<sup>1</sup> Nous citons d'après l'édition originale : Alexis Curvers, *Tempo di Roma*. Paris, Robert Laffont, 1957.

A » (p. 35). Lui-même se consume puis s'efface, et disparaît comme la fumée de cigarette.

Figé dans une enceinte invisible qui le protège de l'incursion des autres, Sir Craven est cependant tout entier concentré sur l'instant à vivre, contrairement à ceux qui, plus frivoles, passent avec légèreté à côté des êtres, l'esprit empli de leurs propres projets. Jimmy déclare un jour : « Il n'y a pour m'accepter que les gens qui ont une entière confiance dans la minute présente, comme Sir Craven et comme Lala [...] » (p. 64).

Disponible et chaleureux à l'occasion, Sir Craven sait encourager Jimmy sans prononcer aucune parole. C'est leur amour pour la ville de Rome qui unit les deux hommes. Leurs excursions du soir, lorsque Jimmy quitte Geronima, deviennent des « itinéraires » que Sir Craven « improvis[e] comme des poèmes » (p. 90).

Mais Sir Craven, cependant, peut soudain s'assombrir, par exemple au moment où quelqu'un prédit à Jimmy une surprise (p. 133) à venir, dont on ignore si elle sera bonne ou mauvaise. Lors de la délibération à propos du concours de la plus belle fête, qu'un Américain organise, seul Sir Craven s'isole, « à quelque distance [...], l'air profondément triste » (p. 201). Le scénario du roman est ainsi balisé de signes qui sont des anticipations des événements qui se préparent. On peut donc suivre un itinéraire parallèle à celui de la découverte de la ville, qui serait l'envers d'une toile dont on ne découvre l'endroit qu'à partir de la mort de Sir Craven.

Jimmy est peu à peu amené à poser un regard plus aigu sur son ami, qui ne cesse de le surprendre :

Il passait de longues heures enfermé dans son petit appartement où nul visiteur ne pénétrait jamais. Malgré qu'il en eût, il ne résistait plus que pour la forme à la montée d'une misanthropie que m'avait d'abord masquée son aimable insouciance. [...] Lui si bavard et si éloquent se taisait même quand nous étions seuls et qu'il posait sur moi des regards anxieux mais froids, qui me commandaient de les éviter. (p. 222)

Lorsqu'il rencontre Jimmy place Navone, la veille de l'examen du jeune homme, la colère de Sir Craven éclate : « Oh ! comme je suis fatigué de ce qui se passe sur la terre ! » (p. 274). Le ton étrange qu'il emploie, la larme qui coule ensuite sur son visage, « sa voix brisée » (p. 276) lorsqu'il révèle les secrets de la via Giulia, tout tend à laisser présager un effondrement intérieur de cet ami fidèle, alors qu'une fête se prépare.

Le soir de cette fête, Jimmy constate sa difficulté à tout saisir de ce qui se déroule sous ses yeux : « [T]oute cette pièce que je comprenais mal se jouait sans paroles » (p. 294). Autre tableau miroir d'une âme, reflet d'un inconscient, c'est la fête elle-même qui devient représentation de ce qui se vit

dans le secret, et donne à voir la face énigmatique et immergée d'un drame latent. Sir Craven apparaît et se saisit de l'échelle de soie au moyen de laquelle il est censé procéder au rapt de Lala. Mais l'irruption bruyante et inattendue d'une Jeep de la police qui poursuit des manifestants met fin à cette scène romantique, et suspendu à l'échelle, Sir Craven s'effondre, devant un public médusé.

« Nulle trace de sang auprès de lui » (p. 297), est-il précisé. Alors que lors de l'abattage d'un cheval par Lala une goutte de sang brillait inexplicablement sur la joue de Sir Craven, à l'heure de l'accident qui le touche directement, c'est comme si sa mort même était désincarnée et plaçait la scène dans le champ du symbolique, ou de l'interprétation psychanalytique.

Sir Craven est tombé en jouant le rôle de l'amoureux qui tente, à l'aide d'une échelle de soie, d'atteindre une femme pour l'enlever et la libérer d'une « tyrannie détestée » (p. 294). Mais sa démarche n'a pu aboutir. Il n'est pas parvenu jusqu'à la femme, un élément hors scène l'en a empêché et a provoqué sa mort. Dans ce champ du symbolique, peut-être l'acteur, jouant en réalité son propre rôle, a-t-il tenté en un ultime effort de se hisser au moyen de l'échelle de « soi », d'aller au-delà de lui-même. Mais il a échoué, ou choisi de ne pas poursuivre. Il a maintenant intégré l'apparence des statues allongées du tableau de Chirico et le monde silencieux d'une ville déserte.

Un poème d'Éluard, intitulé « Giorgio De Chirico », paru en 1926 dans *Capitale de la douleur*, fait surgir des paroles qui auraient pu habiter Sir Craven alors qu'il parcourait les rues de Rome :

Un mur dénonce un autre mur  
Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse,  
O tour de mon amour autour de mon amour,  
Tous les murs filaient blanc autour de mon silence. [...]  
Pour dépeupler un monde dont je suis absent.

Absent au monde, Sir Craven parle plus fort que de son vivant. Dans sa prison, découvrant le contenu des carnets qu'il lui a légués, Jimmy entrevoit ce qui se cachait derrière le mur qui entourait son silence : « Je ne peux plus apercevoir, même de loin, dans la rue, la silhouette d'un garçon à chemise ouverte, ou en canadienne jaune, ou portant une fleur à la boutonnière, sans que mes jambes commencent à trembler » (p. 330), y écrivait Sir Craven.

C'est cette découverte qui va envahir ce temps de retrait de la ville qu'est pour le jeune homme son emprisonnement. Libre, il n'a pas vu ce que cachait celui qu'il côtoyait. Prisonnier, il découvre son secret qui « va rayonner sur toute la suite de [s]a vie incertaine » (p. 331), la réhaussera, dit-

il. Plus fort que l'amour de la vivante Geronima, celui de Sir Craven, après sa mort, interroge Jimmy, car c'est celui d'un homme qui s'efforça, comme le suggère le poème d'Eluard, de « bâtir une tour » autour de son amour afin de tenter de l'y emprisonner :

Je n'ose pas rester chez moi ce soir, parce que ça va être atroce. Si je sortais, je n'oserais prendre ni à droite ni à gauche, de peur de le manquer. [...] Et je n'ose plus aller le soir dans la via F. La souffrance est toujours et partout la même. (p. 330)

Lorsqu'il constate son aveuglement, Jimmy se voit médiocre alors que le souvenir de son ami brille à ses yeux ; la noblesse qu'il lui reconnaît venait de cette persévérance qu'il mettait à contraindre ses sentiments, à lutter contre lui-même :

Pas une seule fois Sir Craven ne m'a effleuré du bout du doigt ; l'excessive pudeur même avec laquelle il évitait les contacts physiques ne m'a pas averti. Il lui arrivait, lorsque ma main s'attardait machinalement et familièrement dans la sienne, de m'arracher celle-ci par une secousse irrésistible ; et aussitôt il s'enfuyait, je m'en souviens, avec une sorte de fureur désespérée. (p. 332)

Cet amour, David Scheinert le qualifiait de « hors du réel » Cette conception est sans doute voisine de celle de Jimmy, qui déclare : « Il ne poursuivait en moi qu'une chimère. Son amour n'était pas de ce monde. Il attendait de moi à la fois trop et trop peu. Je ne suis qu'un petit type, ni plus ni moins » (p. 344). Et entre ce « petit type » et Geronima s'installe l'ombre de celui qui devient quasiment le rival de la jeune fille, désormais inébranlable, tel la statue installée en plein milieu de la « Place d'Italie » dans le tableau éponyme de De Chirico. Une fenêtre ouverte et vide y troue la façade d'un immense bâtiment, comme dans le cadre de la fête et de la chute fatale qui a déchiré le *Tempo di Roma*. L'ombre « peureuse » de l'ami disparu s'y prolonge à travers le silence.

Ce « Tempo di Roma » est-il donc celui de se conduire en « flâneur désabusé »<sup>1</sup>, selon l'expression de David Scheinert ? Au contraire, le lecteur, avec Jimmy, y apprend à peser la valeur de l'instant qui passe, et à discerner le chuchotement de l'Ecclésiaste qui murmure à l'oreille : « Passe une époque et vient une époque et la terre à jamais demeure<sup>2</sup>. » Car si le monde semble immuable, l'homme, par contre, n'y fait qu'un séjour limité qui peut prendre fin à tout moment.

<sup>1</sup> D. Scheinert, *op. cit.*, p. 115.

<sup>2</sup> Henri Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux. Paroles du Sage*. Paris, Gallimard, 1970, p. 135 (Eccl. I, 4).

La ville de Rome, immortalisée par une histoire séculaire, a été le lieu et le temps d'une expérience unique pour Sir Craven. Mais peut-on dire qu'il a marché sur la voie ou à l'encontre de la voie de l'Ecclésiaste ?

« TEMPO DI ROMA » ET L'ECCLÉSIASTE : CONTRADICTION OU FILLIATION ?

Un des mérites que David Scheinert reconnaît au roman d'Alexis Curvers est qu'il amène le lecteur à se poser « parfois malgré lui, les grandes questions auxquelles, si ce n'est déjà fait, les hommes tentent d'apporter des réponses »<sup>1</sup>. Par exemple, le contraste entre l'architecture défaillante de l'intérieur de la chapelle Sixtine et le génie de Michel-Ange y est présenté comme suscitant la réflexion suivante :

L'image d'un lion en cage était la seule qui me vînt à l'esprit. Et tous ces prophètes, ces héros, ces damnés dont je devinais plutôt que je ne distinguais les gestes, les muscles tordus, les élans sublimes mais coupés court, s'ils proclamaient dans cette prison la puissance du créateur, me criaient aussi sa révolte contre la petitesse des choses humaines. [...] [C]ette aberration du génie enchaîné, du divin profané, de l'excellent asservi au médiocre, c'est pour moi l'essence même des maux dont nous souffrons. (p. 58)

Un lion en cage, sans doute est-ce bien là l'image de l'homme enchaîné par ce qui l'empêche de donner son plein potentiel.

Les promenades de Sir Craven n'eurent pas pour seul but la contemplation esthétique, le tourisme superficiel. C'était l'âme d'un peuple qu'il sondait, et les peines des hommes, qui parlent plus fort que leurs joies. Il portait lui-même une douleur qui orientait différemment son regard. L'Ecclésiaste dit :

Mieux vaut aller vers une maison de deuil  
qu'aller vers une maison de fête  
puisque c'est la fin de tout homme  
Et le vivant le prendra à cœur  
Mieux vaut tourment que rire  
Car en triste figure il fera bon au cœur  
Cœur de sages est en maison de deuil  
et cœur de fous est en maison de joie<sup>2</sup>.

Le roman *Tempo di Roma* met en évidence que la destinée est « toujours partagée entre le deuil et l'allégresse » (p. 168). L'allégresse permet de

<sup>1</sup> D. Scheinert, *op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 159 (Eccl. VII, 4).

goûter les moments privilégiés, le deuil est l'occasion de rentrer en soi-même pour s'interroger sur ce qui fait sens dans la vie. C'est une école de sagesse.

Sans doute Sir Craven a-t-il senti lui aussi cette « révolte du créateur contre la petitesse des choses humaines », évoquée plus haut. A-t-il nourri en lui une foi véritable ? Lorsqu'il s'agenouille un jour pour prier, il souligne que l'église dans laquelle il le fait est « nettoyée de toute idolâtrie » :

Pourtant, l'on y éprouve avec intensité la présence divine. Tout en elle est véridique. [...] On [...] construit, en guise de monuments, d'infranchissables murailles de papier sans fenêtres ni portes, entre lesquelles l'homme est de plus en plus prisonnier, tandis qu'il se sent libre dans cette église de pierre.

(pp. 172-173)

Personnage authentique, peut-être a-t-il trouvé le Dieu qui aurait comblé son attente. Sa mort reste cependant mystérieuse : est-elle réellement accidentelle ? Les circonstances semblent le montrer. Pourtant, sans l'intrusion violente des manifestants et de leurs poursuivants, sa chute n'aurait-elle pas eu lieu ? Elle semble s'intégrer dans la mise en scène au point de tromper certains de ceux qui y assistent. Se laissant aller grâce aux circonstances, à quitter une vie qui lui pesait de plus en plus, Sir Craven a-t-il laissé un dernier message, montrant ainsi son impossibilité d'aller jusqu'au bout de ce qu'on lui demandait de feindre ? Cette scène est-elle la représentation d'une tentative pour sortir de sa prison intérieure ?

La trace qu'il laisse dans le souvenir de son entourage est celle d'un personnage digne. Geronima ne craignait pas de souffrir de la place que Sir Craven occupait dans la vie de celui qu'elle aimait, car, selon ses dires, il « n'était pas dangereux » (p. 348). Mais Jimmy délire : « Sir Craven l'est devenu précisément parce qu'il s'interdisait de l'être » (*ibid.*). Car il s'immisce par-delà la mort entre les deux jeunes gens par la force de son renoncement. Il supplante ainsi quasiment le pouvoir que Geronima revendique dans la vie de Jimmy.

La facilité et la primauté de l'intérêt personnel sont des solutions plus couramment choisies que l'abnégation : « À l'intérieur même de chacun de nous, ce qu'il y a de meilleur est ce qui lâche le plus volontiers prise » (p. 350), déclare Jimmy. Voilà pourquoi, par contraste, Sir Craven a marqué son passage sur la terre d'un halo d'étrangeté et d'originalité qui pose question. Il n'a pas tergiversé avec ce qui lui semblait source de trouble pour lui-même comme pour autrui.

Ces faits apportent une nuance à ce que déclare David Scheinert à la fin de son étude du roman, dont il dit qu'il est pour lui « malgré les prestiges du style, [...] le livre des avortements spirituels, un Ecclésiaste sans ouver-

ture »<sup>1</sup>. Il reconnaît donc à ce livre de la Bible une ouverture, une porte d'espérance, qu'Alexis Curvers aurait malheureusement gommée en écrivant *Tempo di Roma*.

Lorsqu'on évoque le livre de l'Ecclésiaste, on pense essentiellement à la formule qui revient comme un refrain : « Vanité des vanités, tout est vanité ». Le mot juste, par rapport au texte original, serait plutôt « buée », un souffle qui se dissipe. Tout vient, tout disparaît, et le monde continue d'exister. Mais cette constatation n'est celle ni d'un indifférent ni d'un pessimiste forcené. Elle exprime une lucidité nécessaire. Tout ce que peut vivre l'homme sur la terre passera, et ce qu'il croit serrer dans ses mains lui échappera. La condition humaine est indépendante du cours du temps. C'est une vérité à laquelle il serait vain de s'opposer. Elle est la première étape d'une démarche de sagesse.

Jacques Ellul fait une lecture du livre de l'Ecclésiaste qui met en évidence une différence fondamentale entre réalité et vérité :

La réalité empêche la vérité d'être une évasion dans les nuages ou le rêve (intellectuel ou esthétique aussi bien). Et la vérité empêche la réalité d'être désespérante, de conduire l'homme précisément au scepticisme, et de là au nihilisme, et de là immanquablement au suicide.

La réalité, c'est que tout est vanité. La vérité, c'est que tout est don de Dieu. Tel est Qohelet, comme je l'ai entendu<sup>2</sup>.

Ce qui frappe les yeux peut être trompeur, ce qui touche le cœur peut aveugler, et la pensée de Dieu est souvent fort éloignée de la pensée de l'homme.

Car le message final du livre de l'Ecclésiaste se résume aux premiers mots de son dernier chapitre : « Souviens-toi de ton Créateur ». Voilà la révélation qui justifie tout, l'ouverture. Tout passe, sauf Celui qui a donné la vie et qui la reprend. Entre ces deux extrêmes, à l'homme de faire ses choix avec sagesse. À lui de s'interroger sur ce qui a valeur éternelle. Sir Craven a choisi de résister à sa passion et a donné un exemple de grandeur dans un monde qui recherche plutôt la satisfaction. Il s'est élevé au-dessus de ses luttes. Il a brûlé sans révéler la cause de sa brûlure, la condamnant avant même que qui que ce soit le fasse. L'Ecclésiaste dit : « Va dans les chemins de ton cœur et dans les visions de tes yeux » Mais il ajoute : « Et sache que pour tout cela Dieu te mènera en jugement<sup>3</sup>. »

<sup>1</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>2</sup> Jacques Ellul, *La Raison d'être. Méditation sur l'Ecclésiaste*. Paris, Seuil, 1987, p. 34.

<sup>3</sup> H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 177 (Eccl. XI, 9).

Sir Craven, ayant porté son regard au-delà de ses aspirations et de ses tentations, a décidé de les taire et de les maîtriser, sans doute parce qu'il se référerait à un autre maître que lui-même.

Le *Saül* de Gide<sup>1</sup>, lui, visiblement en proie aux mêmes tentations que Sir Craven, est présenté comme dialoguant avec des démons, qui sont des personnages réels dans la pièce qui les met en scène. À aucun moment le secret de sa souffrance n'est révélé, car lui aussi se confine dans le silence. Mais on devine que son attachement pour le jeune David, celui qui seul sait l'apaiser au chant de sa harpe, le tourmente nuit et jour. En écrivant cette pièce, André Gide pensait ouvrir la voie à la publication de son essai sur l'homosexualité, *Corydon*. Mais le public ne sembla pas s'arrêter au message qu'il voulait transmettre.

Ce Saül, librement interprété par André Gide, même s'il tente de réfréner les sentiments qui le font souffrir, se voit bientôt débordé par l'emprise de ceux qu'il a laissés s'installer dans son palais, et qui se jouent de lui, les démons qui le dominent rapidement et anéantissent sa volonté jusqu'à en faire un roi incapable de prendre des décisions sensées. Dans un moment de lucidité, il s'écrie :

Ah ! qu'est-ce donc que j'attends à présent pour me lever et agir ? Ma volonté ! ma volonté ! je l'appelle à présent comme un marin abandonné hèle une barque qu'il voit s'enfuir au loin – disparaître... J'encourage tout, contre moi<sup>2</sup>.

Il prononce à deux reprises une phrase qui l'enferme dans son asservissement, et qu'il présente comme un proverbe qu'il a composé : « Avec quoi l'homme se consolera-t-il d'une déchéance, sinon avec ce qui l'a déchu... ? »<sup>3</sup> Cette phrase, qui contient en elle-même sa propre contradiction, ne provoque que le rire des démons, et un surcroît de ridicule et de malheur pour Saül, qui ne peut évidemment y trouver de véritable remède. Les mots qu'il emploie, déchéance et consolation, révèlent le piège dans lequel il est tombé : la déchéance suppose un état de dégradation par rapport à un état premier, la perte d'une situation enviable ou d'un droit, faute d'avoir rempli une condition en temps voulu. L'évocation de la consolation implique une tristesse ou une souffrance qui appellent un secours pour soulager le manque provoqué par la perte de l'état premier. Comment parvenir à en bénéficier si le remède est en même temps ce qui a produit la déchéance, qui produit elle-même la nécessité du remède ? Le Saül de Gide s'est enfermé dans une spi-

<sup>1</sup> André Gide, *Saül*. Drame en cinq actes [1903]. Paris, Gallimard, 2005.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 186-187.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 191.

rale dont il ne peut sortir. Être consolé fait référence à un besoin affectif, être absous à une situation spirituelle. Ces deux opérations ne concernent pas le même domaine.

À propos des paroles de Saül, et de celui qui les plaça dans la bouche de son personnage, François Mauriac écrit :

Dans quel cœur ce cri ne susciterait-il une protestation ? Dans quelle mémoire ne réveillerait-il les béatitudes oubliées ? Je sais que Gide désire notre révolte et que lui-même, il croit en la parole du salut. Nous ne voulons pas être consolés, mais absous. Nous sommes déçus, mais aussi rachetés : avec qui l'homme se consolera-t-il de sa déchéance sinon avec Celui qui l'assuma<sup>1</sup> ?

Les leçons de l'Écclésiaste conduisent à la référence à Dieu qui donne et reprend la vie, et qui accueille sa créature si elle revient à lui. Elles disent la fragilité de l'homme mais l'assure qu'il lui est donné de pouvoir s'orienter selon des voies qu'il doit évaluer au regard des conséquences qu'elles engendrent.

## CONCLUSION

Pour Sir Craven comme pour le Saül créé par André Gide, il n'a été question que de tentation et non de passage à l'acte, et la manière de l'envisager et de la vivre a été différente pour chacun d'eux. L'un s'est évalué lui-même au regard d'une autre référence que celle de son propre cœur. Il s'est investi en fonction de son respect des autres. L'autre aimerait pouvoir vivre la passion qui le ronge, lutte cependant, mais se laisse submerger par elle, et devient incapable d'assumer le quotidien. Sa volonté lui échappe.

Les leçons de l'Écclésiaste peuvent sans doute être éclairées par cette proposition de Jacques Ellul : « Il faut placer toute étude de la vanité sous le frontispice de G. Bernanos. "Pour être prêt à espérer en ce qui ne trompe pas, il faut d'abord désespérer de tout ce qui trompe." Tout Qohelet est là. »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Idem*, p. 200. (« À propos d'une critique de la pièce par François Mauriac. Saül », dans *La Revue hebdomadaire*, 24 juin 1922, pp. 502-504).

<sup>2</sup> J. Ellul, *op. cit.*, en exergue au chap. 1, p. 49.

Liège, le 23 janvier 1961.

Cher Monsieur,

Votre étude respire trop de sympathie pour que je n'en sois pas profondément touché, et trop d'esprit de parti pour que j'y puisse souscrire. S'il m'est permis de me faire à mon tour le critique du critique, je vous dirai que je suis stupéfait et presque émerveillé du tour de force par lequel vous accommodez l'une à l'autre, du reste avec autant de bonheur que d'habileté, ces deux choses incompatibles : la compréhension généreuse et le dogmatisme fanatique. Le fanatisme clérical que Jean Hubaux et moi avons tenté de peindre dans *Bourg-le-Rond* ne diffère pas du fanatisme marxiste contre lequel je n'espère pas vous mettre en garde : tous deux ont en commun les libertés qu'ils prennent avec la vérité des faits.

Il me paraît peu digne de vous de m'imputer certaines réflexions que je prête expressément à certains de mes personnages, et d'escamoter pour les besoins de la cause les réflexions tout opposées que je mets non moins expressément dans la bouche de certains autres. Je ne suis pas Jimmy. Et je suis encore moins le pape, lequel d'ailleurs n'a parlé de la « lassitude du bien » que pour la déplorer, comme je le déplore aussi, – au lieu que vous y voyez un sentiment réellement éprouvé, et approuvé, non seulement par Jimmy, mais par moi-même. Vous êtes bien assez romancier pour savoir qu'un auteur ne se met jamais tel qu'il est, encore moins tout entier, dans un seul de ses personnages. Cependant, vous regrettez que tous les personnages ne pensent pas la même chose, ou du moins ne concourent pas tous à faire penser le même genre de chose. La vie n'est pas ainsi. Et pour moi, le roman est une peinture de la vie. Vos critiques ressemblent mot pour mot à celles de certains critiques catholiques, qui regrettaient, comme vous, que mes livres ne fussent pas une démonstration pure et simple de leurs dogmes. Je le regrette beaucoup, mais décidément non, la vie ne m'apparaît pas ainsi. Le bien n'est pas d'un côté, ni le mal de l'autre. Il y a du bien et du mal dans l'un et l'autre camp, et encore le bien et le mal changent-ils continuellement de camp. La tyrannie aussi. Et le mensonge aussi. Vous voulez que, pour être fidèle à soi-même, on combatte toujours dans le même camp. Il me semble que la fidélité à soi-même consiste plutôt à combattre toujours le même mal, dans quelque camp qu'il se trouve. Tant mieux pour vous si, à vos yeux, le mal à combattre est toujours du même côté, et le bien toujours dans la même enseigne. C'est une vue simplifiante. Je souhaite qu'elle ne vous expose pas à des désillusions d'autant plus cruelles que tardives. Vous approuvez dans mes livres ce qui vous semble être « de gauche ». Par exemple (et j'en suis d'ailleurs très ému), vous rappelez à la louange d'Yvonne le moment où elle médite sur le

<sup>1</sup> Le texte qui suit, conservé dans les archives Curvers, est un brouillon de lettre à David Scheinert.

destin sacrifié du petit employé mort. Mais vous passez négligemment sous silence le destin également sacrifié du petit Français qui vend des plumes stylographiques sur la place Saint Pierre, parce que, cette mission-là, cette détresse-là, vous les soupçonnez d'être du parti qui n'est pas le bon. Or, cependant, dans les deux cas, les réactions d'Yvonne et de Jimmy sont exactement les mêmes : leur pitié, leur amour, leur humanité ne sont pas, Dieu merci, conditionnés par la politique. Je ne vois absolument pas sur quoi vous vous fondez pour juger le Curvers de *Bourg-le-Rond* « plus humain » que celui de Rome : c'est pourtant bien le même. Mais c'est vous qui les regardez avec des yeux différents, selon qu'il vous paraît plus ou moins utilisable pour la propagande marxiste. Or, si ma pensée évolue, ce n'est pas du tout sur ce terrain-là ; je fais mon métier d'écrivain en disant aussi bien que possible ce que je sens et crois vrai, beau et bon, – bon pour ceux qui me lisent, non pour un parti ou pour un autre. Le résultat me rassure entièrement : des fascistes italiens ont vilipendé mon livre, des communistes, également, et presque dans les mêmes termes. Je n'écris pas pour eux.

Je ne veux pas terminer cette lettre déjà trop longue sans vous remercier chaleureusement d'une attention qui me prouve que, chez vous aussi, le sentiment des êtres et des choses, sinon le jugement que vous portez sur eux, échappe à la politique. Merci aussi de m'avoir fourni ces éclairants points de repère que me sont vos titres de chapitres : je les adopte, et m'efforcerais, fût-ce par « la voie de l'Ecclésiaste » (qui après tout, doit être, pour vous comme pour moi, un guide assez vénérable), de continuer à poursuivre et à honorer ces « valeurs réelles » qui, je vous prie de la croire, restent pour moi comme pour vous, même si vous et moi les concevons différemment, ce qu'il y a de plus sacré au monde<sup>1</sup>.

Bien cordialement.

Alexis Curvers

<sup>1</sup> Variante, datée du 29 janvier 1961 : « Votre étude respire trop d'esprit de parti pour que j'en sois bon juge, et trop de sympathie pour que je n'en sois pas touché. Je ne puis donc que vous remercier de l'avoir faite si attentive et si minutieuse. Parmi les nombreux lecteurs que je vous souhaite, il s'en trouvera peut-être d'assez amis de l'exactitude pour observer qu'il est hasardeux d'imputer au romancier les sentiments qu'il prête à certains de ses personnages, lors même qu'il en exprime de tout différents par le truchement de certains autres. Vous m'attribuez, par exemple, une "lassitude du bien" que je n'ai citée, d'après un discours du pape, que pour la dénoncer et la déplorer avec lui. Resterait d'ailleurs à examiner ce que vous, le pape et moi entendons par "le bien". »

## ALEXIS CURVERS / ALDO PALAZZESCHI : QUELLES ROME ?

Autour des années 1950, en Italie notamment, se manifeste un regain d'intérêt pour la ville de Rome. À côté du cinéma avec des films sur la guerre et les difficultés qui s'ensuivent comme *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini ou *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio de Sica, des guides, des études historiques diverses, on remarque la parution d'un certain nombre de témoignages et de romans sur la guerre et la Résistance. On peut citer Alberto Moravia qui, en 1947 dans *La Romana*, narre les vicissitudes de la vie sentimentale d'une femme à Rome au moment de la guerre d'Éthiopie. En 1953 et en 1957, paraissent deux romans, *Roma* d'Aldo Palazzeschi (1885-1974) et *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers (1906-1992)<sup>1</sup>. Ils ont comme caractéristique commune l'ambition de considérer Rome en général. Nous analyserons dans cette communication les éventuels points de convergence mais aussi les différences entre ces deux récits en ce qui concerne la vision historique de la ville, les personnages présentés, l'évocation du cadre romain et de son atmosphère. Nous tenterons également de définir leur signification dans le panorama littéraire de leur temps.

Cette « histoire romaine » illustrée par les deux romans est d'abord liée au parcours de leurs deux auteurs, très différents par leur origine, leur éducation, leur vécu. Alexis Curvers, professeur et écrivain belge de formation classique connaît l'Italie et Rome par quelques séjours où sa femme l'helléniste Marie Delcourt lui a certainement servi de guide en particulier au niveau historique. Par ailleurs, il a également des contacts avec des émigrés

<sup>1</sup> A. Curvers connaissait *Roma* d'A. Palazzeschi (voir annexe). En revanche, nous ne savons pas si Palazzeschi a lu *Tempo di Roma*.

italiens à Liège, sa ville d'origine<sup>1</sup>. Il met en scène le personnage de Jimmy, belge comme lui, qui, après la deuxième guerre mondiale, devient guide de Rome, est « orienté » par un vieil Anglais fortuné y résidant, Sir Craven, et vit au cours de son séjour dans la ville de nombreuses expériences sur lesquelles, dans la fiction romanesque, il revient après coup.

Aldo Palazzeschi est Florentin<sup>2</sup>. Après des études de comptabilité, il se consacre rapidement à l'écriture et s'installe à Rome en 1941. Quand il écrit *Roma*, c'est un écrivain chevronné et reconnu. Dans son roman, il juxtapose en fait, en tant que narrateur, ses souvenirs et ses commentaires, parfois sous forme de journal, à la description d'épisodes parfois mouvementés de la vie d'une famille aristocratique romaine. Nombreuses sont les discussions où s'opposent la conception du monde traditionnelle et profondément religieuse du père, prince romain, et de ses enfants qui sont, à l'exception de sa fille aînée, entrée dans les ordres, pour la plupart des rebelles, en particulier l'aîné Gherardo ou une autre fille Norina qui étale son inconduite conjugale.

Les faits narrés dans *Tempo di Roma* et *Roma* se situent, chronologiquement, entre la fin de la guerre et l'année sainte de 1950.

Dans *Roma* le narrateur commente, sur un ton souvent désabusé et sceptique, les dernières années de la guerre : le récit s'ouvre sur la description attendrie de la cérémonie du *Bambinello* à l'église Santa Maria d'Ara-coeli le 26 décembre 1942, « journée de l'innocence et de l'humanité »<sup>3</sup>, où les enfants de Rome récitent des poésies à l'enfant Jésus. Dans les chapitres suivants alternent la présentation des personnages et l'évocation, sous forme de journal, de quelques épisodes du conflit comme le bombardement de Rome du 19 juillet 1943, rappelé avec une grande émotion<sup>4</sup>. Ne faisant aucune allusion à la résistance et à peine à la violence des nazis, que les deux personnages principaux du roman, le Prince Filippo di Santo Stefano et son valet Checco, ne commentent guère non plus, Palazzeschi souligne plutôt la piété des Romains et leur dévotion à la *Madonna del Divino Amore*, le réconfort apporté par le pape Pie XII, « lampe qui brûle sans fin »<sup>5</sup>. Dans *Tempo di Roma*, Jimmy est censé arriver en Italie en 1944. Il retient surtout que

<sup>1</sup> Voir C. De Blauwe, « À propos de *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers », dans *Les Avatars d'un regard : l'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*. A cura di Anna Soncini Fratta. Bologna, CLUE, « Bussola », n° 4, 1988, pp. 141-143.

<sup>2</sup> Pour une introduction générale sur Palazzeschi et sur *Roma* nous renvoyons à A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*. Vol. 2. A cura di G. Tellini. Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2005.

<sup>3</sup> A. Palazzeschi, *Roma*. Milano, Garzanti, « Gli Elafanti », 1986, p. 23.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 29-33.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 44. Les Romains, avec Pie XII, avaient prié cette image de la Vierge pour demander que Rome ne connaisse pas de nouveau bombardement.

la remontée des alliés entraîne l'afflux des mauvais garçons au Nord. Il mentionne son « improbable » participation au conflit sans la moindre allusion au contexte plus général<sup>1</sup>. Les deux auteurs ne parlent pas non plus des années qui suivent immédiatement après, pourtant fondamentales pour l'Italie et pour Rome<sup>2</sup>. L'un comme l'autre présentent plutôt des personnages et quelques épisodes de leur vie. Cependant, dans *Tempo di Roma*, au fil de certaines conversations de Jimmy, en particulier avec Sir Craven, sont abordés quelques grands problèmes du temps : la misère, le chômage (p. 67), l'émigration surtout<sup>3</sup>. De même, plane l'ombre de Mussolini. Sir Craven indique que ce nom est imprononçable à Rome (p. 129) (et on remarque que Palazzeschi le passe presque entièrement sous silence). En fait il apparaît que l'image qui se dessine de l'expérience fasciste et plus généralement totalitaire n'est pas franchement négative, position plutôt rare dans le panorama romanesque du temps<sup>4</sup>... L'année sainte fait l'objet de longs développements dans les deux romans. Palazzeschi souligne sa profonde signification historique au sortir de la guerre et s'émerveille de l'afflux des pèlerins. Il insiste sur l'importance de la proclamation du dogme de l'Assomption qu'il oppose au matérialisme misérable de son temps<sup>5</sup>. Il considère ironiquement, un peu caricaturalement, les préparatifs de l'habit du Prince pour les cérémonies<sup>6</sup>. Il souligne surtout les conséquences fortes, presque à saveur hagiographique, que provoque cette année sur l'histoire de la famille qu'il met en scène. Le Prince meurt en odeur de sainteté justement en 1950 ; son fils aîné, qui avait tant critiqué le choix catholique de son père, revient dans le droit chemin ; le valet Checco entre au couvent<sup>7</sup>. Dans *Tempo di Roma*, Jimmy, se distinguant de l'enthousiasme terre à terre des Romains qui s'attendent à une « averse de pièces d'or » considère l'événement avec méfiance (p. 110). Il ne souligne nullement son caractère historique mais le rapporte simplement à sa relation individuelle avec sa mère : « L'ouverture de la Porta Santa nous surprit au milieu de cette crise » (p. 240). Il décrit longuement cette cérémonie, mais cela ne lui suggère que des réflexions individuelles.

Les deux romans sont donc résolument contemporains. Pourtant, au détour des pages, surgissent le passé, l'histoire de la ville. Tout d'abord, au

<sup>1</sup> A. Curvers, *Tempo di Roma*. Paris, Robert Laffont, 1957, p. 12. Toutes les citations renvoient à cette édition.

<sup>2</sup> En 1946, les Italiens choisissent le régime républicain, en 1948 est promulguée une constitution.

<sup>3</sup> L'histoire de Fedele occupe notamment les pp. 121-125.

<sup>4</sup> Nous renvoyons à la communication de Ruggerio Campagnoli.

<sup>5</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.*, pp. 199 et 203-204.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 195-197.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 237.

moins implicitement, Curvers se raccroche à la longue tradition des écrits sur Rome par les citations placées à chaque début de chapitre qui mêlent des noms aussi différents et éloignés que ceux de Browning, du Bellay ou Catulle. Palazzeschi en revanche, se réfère incidemment au seul poète Giuseppe Gioacchino Belli<sup>1</sup>. D'autre part, faisant son entrée par la porte du Peuple, Jimmy remarque que Rome est « la capitale [...] d'un monde très vieux » (p. 33). À ces impressions individuelles, s'ajoutent les commentaires parfois historiques de sir Craven, paradoxaux, discontinus, provocateurs sur la place du Peuple, sur l'architecte et sculpteur Bernin « un farceur » (pp. 39-40), etc. Par ailleurs, Jimmy est, par force, directement confronté à l'histoire de Rome par son activité de guide. C'est d'ailleurs la connaissance du passé romain qui lui vaut cet emploi (Jimmy se déclare docteur en art et archéologie, p. 44). Cela dit, il fournit bien peu d'indications proprement historiques.

Chez Palazzeschi aussi l'histoire de Rome est très peu présente : évoquant la nuit romaine, il fait allusion génériquement aux « arcs [...], colonnes, escaliers, coupoles, obélisques, statues »<sup>2</sup> qui implicitement renvoient au long passé de la Ville éternelle. Mais il ne s'agit que d'ombres plutôt inquiétantes. Plus loin, ponctuellement, Palazzeschi souligne la pleine adhésion de Rome à l'idéal de la Renaissance<sup>3</sup>. Enfin, il cite de nombreuses églises de Rome et la vision finale de la ville par Checco, qui entre au couvent, est dominée par leurs coupoles<sup>4</sup>. Mais ce qui intéresse Palazzeschi, ce n'est pas leur signification historique. Ces églises représentent plutôt des points de repère, des marques de l'empreinte catholique. On peut à cet égard remarquer que le roman, très symboliquement, s'ouvre et se clôt à Santa Maria d'Ara-coeli un des lieux les plus élevés de Rome tant topographiquement que spirituellement. Cette permanence de la religion tranche en plein climat néo-réaliste. Jimmy aussi cite certaines églises de Rome (Saint-Pierre, Saint-Ignace ou Saint-Jean-Porte-Latine) mais ce n'est pas pour souligner leur signification historique. Il énonce encore non sans ironie (clin d'œil à Palazzeschi ?) une liste d'églises moins connues de Rome voire inventées (p. 90) : mais il ne s'agit que d'un jeu de mémoire avec Sir Craven ! Bref, les deux romans portent en eux une part de la longue histoire de Rome. En tout cas, ni Palazzeschi ni Curvers n'ont voulu produire un énième guide historique sur cette ville.

<sup>1</sup> G.G. Belli (1791-1863), poète satirique romain, est auteur de sonnets en dialecte romain parfois plutôt crus mettant en scène la vie terre à terre du petit peuple de la ville.

<sup>2</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.*, p. 82.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 241.

Ce temps, cette histoire se peuplent d'une série de personnages. Chacun des deux auteurs à sa manière a voulu offrir une présentation variée, personnelle, pittoresque des Romains. On trouve certains parallélismes dans les deux romans, en particulier dans le fait, tout de même assez frappant, de mettre au centre du récit un couple masculin fonctionnant à peu près suivant le même modèle : le prince de Santo Stefano est un peu le mentor de son valet Checco tout comme Sir Craven l'est de Jimmy. Peut-être Curvers a-t-il voulu « perfectionner » dans un sens un peu scandaleux ce modèle en ajoutant une femme, Geronima, et en dévoilant la pulsion homosexuelle des deux amis. On remarque également, dans les deux romans, un parti-pris de décrire des personnages et des scènes pittoresques en l'occurrence souvent mondaines. À cet égard, Curvers semble prendre un malin plaisir à surenchérir sur Palazzeschi (qui ne décrit qu'un très – trop ? – long repas mondain<sup>1</sup>, en faisant se succéder les mondanités (comme la conversation à propos de la création de la congrégation d'aide aux animaux, pp. 151-162 ; la réception via Appia, pp. 176-205 ; la fête théâtrale sur la piazza Sant'Ignazio, pp. 293-297). Cela renvoie à une longue tradition romanesque mais les deux auteurs, comme pour s'en démarquer, agrémentent ces passages d'ironie et d'humour, surtout dans *Tempo di Roma*.

Pourtant, au-delà de ces points de contact, la vision même des Romains est différente : Palazzeschi axe son récit autour d'une famille aristocratique, détaille quelques autres personnages gravitant autour, en particulier des domestiques. Il évoque également quelques ombres de Romains anonymes présentés dans des situations de la vie courante<sup>2</sup>. La silhouette du pape Pie XII aussi revient fréquemment dans le roman. Mais au-delà de cette diversité, Palazzeschi cherche à broser le portrait ahistorique de ce qu'il appelle le « peuple romain » entité homogène dont il postule la substantielle unité. Il affirme ainsi un peu péremptoirement son pacifisme, sa joie de vivre, sa religiosité, son goût du spectacle, sa nonchalance, sa chaleur<sup>3</sup>, bref rien que des traits positifs et une vision bien différente du peuple par rapport aux néo-réalistes. Quant à Curvers, dans un désir d'originalité, peut-être de complémentarité par rapport à Palazzeschi ou à d'autres écrivains ayant parlé de Rome, il regarde et considère tous ceux qu'il peut croiser dans la ville qu'ils en soient ou non originaires : il présente ainsi un véritable inventaire humain comprenant des personnages raffinés (Sir Craven, la marquise Mandriolino, un prélat mondain, Monsignor Guadalcante), sa fiancée Geronima et sa famille plutôt modeste, et encore des figures anonymes comme des ec-

<sup>1</sup> *Idem*, pp. 137-168.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 56.

clésiastiques en liesse « qui sortaient de terre comme des insectes » (p. 55), une série de petits malfrats parmi lesquels Enrico (p. 231), un émigré, Fedele (p. 119), mais aussi des touristes et... jusqu'à des animaux : chats, chevaux ou oiseaux divers. C'est que, à la différence de Palazzeschi qui cherche à définir la nature profonde des Romains, Jimmy ne s'intéresse pas seulement aux habitants de Rome en tant que tels. Il les assimile d'ailleurs souvent à des Italiens. Ce qui intéresse Jimmy en fait c'est plutôt de constater la différence ou les points de contact entre tous ceux qu'il côtoie à Rome et lui, et de s'interroger simultanément sur sa nature profonde, de se définir, de progresser ainsi au niveau psychologique.

Rome c'est aussi un lieu, un espace. Palazzeschi ancre son roman dans cette ville, qui, du début à la fin, constitue son unique horizon. En revanche, pour Jimmy Rome n'est qu'une étape fortuite, un lieu certes central mais sans cesse mis en rapport avec d'autres espaces bien présents à sa mémoire, en particulier la Belgique. Et puis, à la fin, Jimmy quitte Rome même s'il en reste « mordu » (p. 11). En tout cas, « topographiquement », même s'il y a quelques différences, l'espace où se déroule la vie du Prince ainsi que ses activités, comme celui de Jimmy, « professionnel » quand il parcourt Rome avec ses touristes, « personnel » avec Craven ou quand il rencontre ou côtoie Geronima ou le patron du garage, restent limités au centre historique. Aucun des deux auteurs ne s'intéresse aux banlieues si présentes dans les romans néo-réalistes. Jimmy parcourt l'espace romain en tous sens et il en indique les étapes avec précision. Il arrête parfois son attention sur certains monuments mais sans la moindre volonté systématique. Ce qui commande cette attention pour le Colisée, qu'il définit ironiquement comme un « gigantesque abattoir désaffecté » (p. 50), pour Saint-Pierre surtout, c'est la sensibilité esthétique, philosophique, psychologique subjective de Jimmy. Tous ces aspects se mêlent en un ensemble étonnant dans la description de la cérémonie de la Porta Santa (pp. 240-262). Il existe aussi, sans doute, une volonté chez Jimmy, quand il cite d'autres lieux moins célèbres comme Saint-Jean-Porte-Latine (p. 105), de montrer qu'au-delà des sentiers battus, il connaît plus précisément Rome même s'il n'en dévoile qu'une partie. Palazzeschi quant à lui enregistre simplement les allées et venues du Prince dans la ville. Ce dernier ne prête pas attention aux monuments. Le narrateur en revanche met en exergue certains édifices ou sites qui sont le plus souvent religieux. Il s'agit notamment de Santa Maria d'Aracoeli qui veille symboliquement sur le roman avec ses 124 marches tutélaires. Ou encore du Vatican et surtout de la place Saint-Pierre. Et puis, avec un clin d'œil et non sans goût du paradoxe encore une fois, Palazzeschi cite comme lieux romains caractéristiques les autobus où, aux heures de pointe, se réalise « l'unité de la chair », les terrasses, et en-

fin les petits restaurants du centre « entre le Ponte Sisto et le Ponte Palatino »<sup>1</sup>.

Palazzeschi veut encore tenter de cerner l'atmosphère de Rome. Il le fait d'une manière plutôt souriante et intimiste : il souligne ainsi l'importance dans le paysage matinal des cloches dont « les voix sont très variées par le timbre, le ton, la proportion », encore une façon de souligner l'empreinte religieuse sur la ville. Il évoque plaisamment les rues, qu'il ne nomme pas, où les gens semblent se promener et non vaquer à leurs occupations. Ou encore les coins de rue animés par les discussions dans les quartiers populaires<sup>2</sup>. Curvers a également cette préoccupation dans une certaine mesure : il croque comme Palazzeschi certaines scènes romaines mais encore plus variées, parfois tragiques : les femmes sur le Pincio, l'arrivée des émigrés, mais aussi l'acheminement des chevaux à l'abattoir (pp. 40, 120, 191). En fait, son regard sur la ville est plutôt esthétique, il remarque le style vertical de Rome (p. 112), ses couleurs. Il s'interroge surtout sur le point de vue des différentes catégories de personnages du roman et sur le sien propre. Des Romains, il imagine simplement, avec le goût de la formule, qu'ils « regardent Rome et quelque chose au-delà » ce qui explique selon lui la beauté de la ville (p. 95). Jimmy analyse aussi, non sans humour, la vision de cet espace romain par les touristes : ainsi pour les professeurs, il souligne la sécheresse de leurs nomenclatures de curiosités à visiter et de leurs listes d'hôtels (p. 106). Ce qui est le plus développé c'est l'analyse par Jimmy de son propre regard sur la ville, de sa propre relation avec elle. Il s'agit d'une problématique complexe faite spécialement d'attraction-répulsion. Rome pour lui n'est pas une donnée de fait comme chez Palazzeschi. Nous avons déjà remarqué l'admiration, l'émotion esthétique ou humaine qu'il ressent devant certains monuments. Mais plus le séjour romain avance, plus s'expriment également des bouffées de nostalgie. À plusieurs reprises, Jimmy se demande « ce qu'il fait là » et hésite entre partir ou rester (pp. 98, 237). À d'autres occasions tout se passe un peu comme si, en particulier par la médiation de ses contacts épistolaires avec sa mère restée au pays, se recréait en lui une sorte de Rome belge ou de Belgique romaine intériorisée, idéalisée. Cet espace, pourrait écraser le personnage, l'enfermer. D'ailleurs, très symboliquement, Jimmy atterrit dans une prison romaine (p. 300) mais il en est libéré et s'échappe de ce qu'il ne veut considérer, au niveau personnel, que comme une étape initiatique complexe.

On peut remarquer, hasard ou non, que *Tempo di Roma* utilise en partie les mêmes « ingrédients » que *Roma* : les deux romans sont résolument

<sup>1</sup> A. Palazzeschi, *op. cit.*, pp. 79 et 189.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 75-79.

contemporains et illustrent en particulier l'Année sainte. Ils ne sont manifestement pas des guides de Rome même si le long passé de la ville pointe au fil des pages. En ce qui concerne les personnages, il est frappant de constater que les deux romans sont animés par un couple d'hommes et qu'une grande part est faite à l'évocation de figures pittoresques à divers titres et aux mondanités. Enfin au niveau spatial les deux récits se situent dans le centre de Rome et ignorent absolument ce qu'il y a autour.

Curvers semble parfois vouloir rivaliser avec Palazzeschi, ou insister plus lourdement sur certains aspects : ainsi l'abondance et la variété des cérémonies, occasions, fêtes qu'il recrée donne pâle figure au trop long banquet mondain que décrit Palazzeschi ; par ailleurs les personnages romains sont beaucoup plus variés dans *Tempo di Roma* que dans *Roma*. D'autre part, alors que Palazzeschi gomme Mussolini et n'évoque aucun des problèmes de l'après-guerre, Jimmy souligne la rémanence du fascisme, fait une place à l'émigration, à la misère, aux malfrats de Rome. De même est révélée l'ambiguïté du couple de héros masculins de *Tempo di Roma* (alors que le Prince et Checco seraient uniquement soudés par la religion dans la fiction de Palazzeschi).

Au-delà pourtant de ces points de contact de ces possibles complémentarités, le regard d'ensemble porté sur la ville est différent. Palazzeschi met au centre de son roman une famille aristocratique avec ses tensions et ses frasques mais à la fin tout rend dans l'ordre, dans la tradition, dans le giron de l'Église. De même, il souligne, non les oppositions de classe, mais l'unité idéale du peuple romain et fait du catholicisme un véritable point d'ancrage. Ce faisant, Palazzeschi, implicitement, non sans un goût de la provocation, s'oppose aux canons du néo-réalisme triomphant.

Au-delà du pittoresque, de l'anecdotique, du culturel, la Rome où vit Jimmy et qu'il « ressent », mystérieuse et labyrinthique, est autrement plus complexe, plus intériorisée aussi : elle est un miroir trouble dans lequel il se mire et où il apprend à se connaître et à vivre sous le regard plein d'humour, volontiers provocateur et paradoxal de Curvers. C'est là un trait tout à fait original du roman.

Bref au-delà de certains points de contact les romans sont bien différents mais, et c'est sans doute ce qui les rapproche le plus, venant après tant d'illustres prédécesseurs, Palazzeschi et Curvers cherchent à se singulariser et, chacun à sa manière, à surprendre, à intriguer voire à choquer.

## ANNEXE DE L'ÉDITEUR<sup>1</sup>

Commencé le livre de Palazzeschi. Immense déception. Il n'y a de vivant que le fauteuil et le stemma du Saint-Père dans l'appartement du vieux camérier secret. Le reste est en carton pâte. Et l'auteur est ignoble. Si on nous avait dit, le 10 juin 40 à S. Laurent de [?] que les Italiens se vanteraient de leur héroïsme et pleurnicheraient sur leurs malheurs, on les aurait envoyés à la Ligue pour la récupération des coups de pied au cul... Autant l'Italie est charmante dans ton livre, autant elle est haïssable ici. Quand je pense que ce titre t'avait donné un petit coup de découragement...

<sup>1</sup> Extrait d'une lettre de Marie Delcourt à Alexis Curvers, son mari, datée du 26 décembre 1954 (Archives Curvers).



## INCERTITUDE, AMBIVALENCE ET NEUTRALITÉ DANS « TEMPO DI ROMA »

*Tempo di Roma* d'Alexis Curvers<sup>1</sup> est une œuvre qui a induit les critiques à des réflexions sur l'exil, sur l'éducation par l'art, sur l'interculturalité, sur l'émigration ; dans la complexité de ce texte, une autre facette me paraît revêtir aussi de l'importance : le rapport à l'incertitude. Elle semble s'afficher – pour le protagoniste – en Italie. Tout récemment un professeur italien, Giulio Ferroni<sup>2</sup>, a avancé une lecture de Macchiavel mettant en évidence l'incertitude avec laquelle celui-ci avait eu à se confronter et qui prenait forme dans une Italie « senza capo, senza ordine, battuta, spogliata, lacera » (chapitre XXVI du *Prince*). Macchiavel voit dans la politique le remède essentiel pour parvenir à sortir du problème ; cependant, à lire cet essai, on comprend que la façon d'approcher les choses et la vie, de vivre les inconvénients et d'en trouver les remèdes est restée la même aussi dans l'Italie de Curvers. C'est que les Italiens sont devenus, avec le temps, eux-mêmes des « politiciens » ; ils possèdent la « vertu » de savoir accepter les forces extérieures, de faire coexister les contraires, de vivre le pire et de garder l'espoir.

Le protagoniste de *Tempo di Roma* raconte comment il cherche à apprendre ce machiavélisme devenu populaire, cet art de vivre qui se déploie à Rome. Et il le fait dans un cadre qui paraît être le même qu'à l'époque de Machiavel : Rome dévoile une société instable, à peine sortie de la guerre, sans queue ni tête, pauvre, battue. Cependant, c'est là que l'angoisse se présente à lui aux bras du bonheur. Le monde se montre dans sa duplicité : dans les « statues baroques dont toutes les attitudes proclament la plus exubérante félicité et qui respirent cependant une angoisse inexplicable » (p. 299), alors

<sup>1</sup> Toutes les références à cette œuvre sont tirées de l'édition Labor, « Espace nord » (Bruxelles, 1991).

<sup>2</sup> G. Ferroni, *Macchiavelli o dell'incertezza*. Milano, Donzelli, 2003

que, par ailleurs, le nom de Rome éveillait déjà en lui « vénération », « angoisse » et « bonheur » (p. 33). Ainsi, un cœur « mordu affreusement » (p. 19) accueille le lecteur dès les premières lignes.

Mon propos est de montrer que Jimmy vit dans l'indécision parce qu'il n'a pas de choix possible ne parvenant pas à sortir d'un système binaire qui est le sien, mais qui est surtout celui, refoulé, de son pays. L'incertitude entre deux – retrouvée au fil de la lecture – est conjoncturelle et structurelle, c'est-à-dire qu'elle touche tout autant aux événements qu'au discours. Elle devient l'expression d'une ambivalence (dans toutes ses expressions : affective, volitive et intellectuelle) dans laquelle le protagoniste baigne et qui touche aussi son rôle de narrateur.

#### INCERTITUDE NARRATIVE

Jimmy, le protagoniste, commence à écrire en prison, à Rome<sup>1</sup>. L'incipit de la narration<sup>2</sup> pose immédiatement le problème. Aurait-il mieux fait de rester à Milan ? Sans doute ce choix l'aurait conduit en prison, dit-il. Si, avant de quitter la prison (à Rome et à la fin de la narration) le commandant l'interrompt « à cet endroit du récit » pour lui annoncer qu'il est libre (p. 466), comment se fait-il qu'au début de son écriture il puisse penser que le choix de rester à Milan l'aurait conduit en prison, alors qu'il l'est à Rome également ? Dans le train pour Florence, une fois libéré, il confirme le rythme de son écriture : « J'ai soulevé la tablette, ouvert ce carnet et recommencé d'écrire » (p. 468). Et s'il arrive qu'il dise qu'il se relit (p. 424), c'est encore en prison qu'il le fait.

Cette hésitation dans l'écriture me paraît trouver un sens (assurément pas le seul) si on l'examine sous l'angle de l'affectivité, de tout ce complexe englobant les états d'âme, les émotions, l'instinct. L'affectivité, qui est l'œil avec lequel nous regardons le monde, s'exprime dans nos actes, dans notre pensée ; elle vise pour nous le plaisir et l'éloignement de la souffrance, le dépassement des obstacles. Notre tête fonctionne sur nos sentiments. Sauvegarder notre existence, défendre ceux qu'on aime, tout cela démarre de notre affectivité, pour la défendre nous pouvons falsifier la logique même<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> « Moi, depuis le premier jour, je noircis de mon excellent stylo [...] ces feuillets innombrables et injustifiés » (p. 424).

<sup>2</sup> « D'une façon, j'aurais mieux fait de rester à Milan. Il est vrai qu'alors il serait arrivé d'autres choses : c'est ce qu'on oublie toujours. À Milan, je serais probablement en prison » (p. 19).

<sup>3</sup> Je me réfère ici aux travaux d'Eugen Bleuler (1911), qui est, encore aujourd'hui, une référence dans les traités de psychiatrie.

Jimmy a-t-il falsifié la sienne ? On peut imaginer une souffrance derrière cet oubli du narrateur de l'endroit où l'on est (la prison). On peut imaginer qu'il s'agisse de la prison elle-même ; mais la prison, à Rome, témoigne plutôt de l'envie du narrateur d'un monde protégé ; elle représente pour Jimmy un moment positif ; la prison, comme la chapelle Sixtine, donne la possibilité de créer<sup>1</sup>, offre ce mélange de divin et de profane que seul apporte le bonheur. La prison est un ancien couvent et le narrateur ne « cesse de bénir les saints et douillets religieux dont la charité défunte imprègne encore l'air que nous respirons. Leurs vertus ont édifié pour la consolation de nos péchés cette enceinte massive qui nous protège du froid [...] » (pp. 400-401). La prison paraît pouvoir être l'apothéose de l'ambivalence. Par contre, le texte nous dévoile un plus d'amertume sur l'acte que la prison permet : écrire. Le protagoniste déclare avoir toujours voulu fixer l'émotion à travers l'écriture, mais de ne pas l'avoir fait, parce que l'écriture<sup>2</sup> représente un effort qui n'offre pas de résultats satisfaisants, les lecteurs souhaités n'étant plus en vie<sup>3</sup>. À quoi bon s'appliquer à faire une œuvre d'art qui coûte un grand effort, si les personnes que l'on aime ne peuvent pas la connaître ? La mort du lecteur rend sans intérêt l'écriture de l'œuvre. Et c'est surtout la

<sup>1</sup> « Pauvre Michel-Ange ! À quel indigne et surhumain travail on l'avait astreint ! On avait trop compté sur son génie, c'était évident, en le chargeant de suppléer par la seule peinture à l'architecture dont manque totalement la Sixtine. L'œil ne saisit aucun ordre dans la juxtaposition tumultueuse de tous ces chefs-d'œuvre voués à la pénombre et comme écrasés par la platitude des surfaces. L'image d'un lion en cage était la seule qui me vînt à l'esprit. Et tous ces prophètes, ces héros, ces damnés dont je devinais plutôt que je ne distinguais les gestes, les muscles tordus, les élans sublimes mais coupés court, s'ils proclamaient dans cette prison la puissance du créateur, me criaient aussi sa révolte contre la petitesse des choses humaines » (pp. 81-82).

<sup>2</sup> « Eussé-je eu sous la main un crayon, du papier, j'aurais tâché de fixer au moins par l'écriture l'émotion poignante qui nous pénétrait sans nous agiter. Mais quels mots y auraient suffi ? Les mots non plus, je n'y étais point habile. Et, du reste, à quoi bon ? Parmi toutes les raisons qui, secondant ma paresse, m'avaient détourné de ma vocation d'artiste, une des plus décourageantes avait été l'idée, spacieuse mais invincible, qu'il n'y a pas de proportion entre l'effort brûlant que coûte une œuvre d'art et la pincée de cendres qu'elle transmet » (p. 331).

<sup>3</sup> « Bien entendu, je n'aspirais pas à produire un Parthénon ; tout au plus un petit livre, un poème parmi tant d'autres. Les personnes de qui j'aurais le plus désiré qu'ils fussent lus, le plus espéré qu'ils seraient compris, par exemple mon père, étaient mortes. À propos de mes amis d'enfance, de nos anciens voisins, du vieil instituteur qui avait fondé sur moi tant d'ambitions cruellement déçues par ma faute, et en général à propos des êtres auxquels j'aurais le plus volontiers destiné ma confiance, offert le témoignage de ma fidélité et demandé un écho de la leur (bien plus volontiers que je n'aurais sollicité le suffrage des critiques ou la faveur des gens à la mode), ma mère, dans chacune de ses lettres, me répétait comme un leitmotiv : "Il est mort... Elle va mourir... Ils sont morts tous les deux" » (p. 332).

mort du père qui bloque l'esprit du narrateur, dit-il, mais aussi la mort des autres, des amis, de ceux qui pourraient partager « les secrets » du passé<sup>1</sup>.

Et pourtant le narrateur écrit ; sur les traces de sa mère et des lettres qu'elle lui envoie, Jimmy raconte son quotidien ; non pas à l'autre, mais à soi (« je me raconte l'histoire à moi-même », p. 402). L'écriture sert ainsi pour fixer un souvenir, pour dire un présent qui est fortement lié au passé et à ses secrets. Jimmy écrit son carnet de voyage à Rome, il raconte son « *Tempo di Roma* »<sup>2</sup>. Rome devient l'objet transitionnel fondamental : elle devient « un livre intelligible, dont [il] n'avai[t] qu'à tourner les pages pour que se dissipât [s]a détresse » (p. 157). Et à Rome Jimmy devient le lecteur, le guide touristique, mettant à profit les études d'histoire de l'art que son père lui avait imposées ; il est alors écrivain et lecteur des pages décrites par le temps<sup>3</sup>, d'un monde hors du temps. Ce que Jung appelait le leitmotiv (en le mettant directement en comparaison avec la musique de Wagner), ce ton d'affectivité qui caractérise un ensemble d'idées et qui est essentiel pour la structure dramatique, se forge ainsi pour Jimmy sur l'ambivalence<sup>4</sup>, qui

<sup>1</sup> « Aurait-il valu la peine de les importuner de ma grêle chanson, ces lecteurs qui mouraient ? Même les survivants ne l'écouteront pas longtemps, ni mes nouveaux amis. Ce que j'avais à dire à ces lecteurs possibles, ils se le diraient tout aussi bien eux-mêmes un jour ou l'autre, à voix basse et chacun pour soi : le sentiment de la vie est à peu près le même pour tout le monde. Je n'ignorais pas que ce sentiment était chez moi particulièrement fort. Il était cependant réprimé par le sentiment également vif que j'avais de la mort, lequel ne me quittait jamais et que la joie même aiguësait. Il me semblait que le temps s'en allait en poussière. La poussière brillait comme le sable. Mais d'y tracer des signes intelligibles et beaux je n'éprouvais pas plus le besoin que je n'en possédais la force. Je garderais mes secrets pour moi » (p. 333).

<sup>2</sup> « Mais pourquoi ? a-t-il demandé. Qui est-ce qui te paie pour ce travail ? Qui s'intéresse aux saloperies de cette putain de ville ?

— Personne d'autre que moi, ai-je dit. Je me raconte l'histoire à moi-même.

— Quelle histoire ? L'histoire des anciens empereurs ? Celle du fascisme ? Celle du gouvernement ? *Porca miseria !*

— Eh non ! Seulement la mienne. Tout ce qui m'est arrivé. L'histoire de mes histoires. Mon *tempo di Roma*. Tu comprends ? » (p. 402).

<sup>3</sup> « J'y trouvais toujours accueil et réponse, profonde satisfaction de l'âme. Même quand j'y traînais ma fatigue, elle s'ouvrait à moi comme un livre intelligible, dont je n'avais qu'à tourner les pages pour que se dissipât ma détresse. Cette vertu ne tenait pas seulement aux pensées que j'y puisais avec un bonheur toujours nouveau, mais à l'aspect du livre lui-même, à la noble clarté de l'écriture, à la justesse ravissante de la mise en page. Jamais imprimeur n'a plus sûrement calculé marges et interlignes pour le repos des yeux que les bâtisseurs de Rome n'ont ménagé, pour l'apaisement du cœur, ces vides, ces intervalles dont j'ai parlé, ces plans neutres mais indispensables qui me donnaient à la fois la sensation la plus exacte et le plus exquis sentiment des distances » (p. 157).

<sup>4</sup> Cf. C. G. Jung, *Psicologia della schizofrenia*. Roma, New Compton, 1970, p. 73.

permet d'être écrivain et de ne pas l'être, d'être en prison et de ne pas l'être, de faire coexister les différences, voire les opposés.

#### INCERTITUDE CONJONCTURELLE

Cette incertitude concernant l'écriture se manifeste aussi dans les actes qui tissent cette histoire romaine au fil de la narration et l'ambivalence devient une façon de voir la vie. L'ambivalence peut conduire, par exemple, à aimer et détester une même personne sans que cela ait une interférence d'un sentiment sur l'autre ; les spécialistes la définissent une ambivalence affective<sup>1</sup>. On peut aussi vouloir en même temps faire deux actions opposées (manger et ne pas manger), mettre sur le même plan ce que l'on veut et ce que l'ont ne veut pas (il s'agit alors d'une ambivalence du vouloir). On peut aussi penser simultanément deux concepts en opposition (Dieu et Satan), c'est-à-dire des concepts opposés que l'on voudrait faire fusionner en un seul concept : c'est l'ambivalence intellectuelle. Jimmy, le protagoniste, participe de cette ambivalence complexe.

#### *Ambivalence affective*

Le paradis terrestre c'est pouvoir décider d'après son cœur (p. 190). Nonobstant cette affirmation et nonobstant que Geronima – avec son cœur pur qui ne s'embarrasse « ni de logique ni de sensiblerie » (*ibid.*) – ait touché le cœur de Jimmy « sans aucun artifice », cet amour, né sous les meilleurs auspices, ne s'envole pas. Jimmy aime et n'aime pas Geronima, qui a parmi ses charmes aussi le fait d'être double (c'est une « garce » – quoique du XVI<sup>e</sup> siècle – qui pense comme François d'Assise). Il doute que leur amour ne soit un amour véritable : « Je ne suis pas sûr que l'amour que je donne à Geronima et que je reçois d'elle soit un vrai amour » (pp. 422-423), et il trouve une explication possible. Entre eux, surtout, l'impossibilité à se dire les « secrets ». Pour eux « les mots n'avaient pas le même sens »<sup>2</sup>. La loi du cœur trouve donc une entrave dans les mots, dans l'écriture, dans la parole. Il y a quelque chose d'immatériel qui conditionne les actes. Pour Jimmy, c'est leur passé différent qui détermine l'incompréhension :

<sup>1</sup> E. Bleuler, *Traité de psychiatrie* (1911), et C. Maggini, *Attualità del pensiero di Eugen Bleuler*. Pisa, ETS, 2002.

<sup>2</sup> « Je m'en apercevais à la gravité des malentendus que suscitait continuellement entre Geronima et moi l'irréductible différence de nos origines. Nos pensées ne s'alimentaient pas aux mêmes dépôts secrets. Bien qu'elle me louât de parler l'italien de plus en plus couramment – *con bella e svelta maniera*, disait elle –, pour nous les mots n'avaient pas le même sens » (p. 187).

Mais touchions-nous à quelque point du passé, l'écart entre nous s'élargissait dans la mesure où ce passé était plus éloigné. Les questions importantes, celles que nos ancêtres s'étaient posées avant nous, je les résolvais avec l'instinct d'un tisserand d'Arras ou d'un batteur de cuivre dinantais, Geronima avec l'adresse d'une jolie petite garce du temps de Boniface VIII. (p. 187)

Le travail, le sérieux, l'*activitas* caractérisent le passé de Jimmy ; la fête, l'insouciance, la liberté, le passé de Geronima : comment les faire cohabiter ? Une tentative réside dans le fait de changer les données de cet amour. Et le narrateur la parcourt. Geronima devient « la sœur cadette que j'avais jadis tant souhaité d'avoir »<sup>1</sup> et l'amour trouve son épanouissement dans le regard, beaucoup plus que dans l'acte<sup>2</sup>. Ce passé différent trouble les moments d'intimité en ôtant « de la force à l'envie » de saisir Geronima dans ses bras<sup>3</sup>. Si un passé encore plus ancien (celui de « barbare du nord ») suscite quelque excitation en Jimmy, il n'arrive qu'à lui faire donner des « baisers prudents »<sup>4</sup>. Le souhait est dans la jonction des deux mondes ; cela pourrait s'opérer à travers des « feuilles » symboliques qui de Belgique arrivent à Rome et apportent avec elles le langage de l'enfance et l'envie d'expliquer, de dire l'émotion :

L'hiver s'annonçait donc à moi dans la via Flaminia par le même pré-sage que chez nous, mais de manière plus étrange, parce que ces feuilles semblaient venues de très loin. Je songeai qu'elles avaient traversé peut-être de grandes étendues pour me rejoindre, pour me signifier un avertissement, pour m'apporter le dernier salut des arbres du Nord depuis longtemps dénudés. Au risque de lui déplaire encore, combien j'aurais voulu, en cet instant, avoir auprès de moi Geronima ! Je lui aurais expliqué le langage des feuilles, les longues et poignantes arrière-saisons de mon pays. Et le trop-plein d'émotion qui me noyait le cœur, je l'aurais épanché du moins en paroles et en caresses innocentes. (p. 288)

<sup>1</sup> « [L]a sœur cadette que j'avais jadis tant souhaité d'avoir. Nous jouions ensemble avec une innocence dont elle s'alarmait parfois. Ne discernant plus assez de passion dans ma tendresse distraite, elle me provoquait par des accès de jalousie où étincelaient davantage sa drôlerie et sa beauté » (p. 194).

<sup>2</sup> « Étais-je distrait de mes devoirs par le bonheur dont me comblait la beauté de Geronima ? » (p. 229) et « j'embrassai du regard Geronima » (p. 245).

<sup>3</sup> « Mais n'était-ce pas plutôt le résultat d'une habitude de renoncement que mon père, par son caractère autoritaire, moi ensuite, par mon humeur indépendante et vagabonde, avions autour de nous imposée et exploitée ? / Ces pensées m'assombrirent tellement qu'elles ôtèrent de la force à l'envie que j'avais de saisir à nouveau Geronima dans mes bras » (pp. 247-248).

<sup>4</sup> « Décidément, ma situation de mari d'une petite Romaine ne serait pas aussi simple que je me l'étais figuré dans ma candeur de jeune barbare. Et, parce que tout serait difficile, je trouvais une douceur de plus à couvrir de baisers prudents les épaules de Geronima, l'attache de son cou si robuste et si chaud ! » (pp. 252-253).

La loi du cœur trouvant une entrave dans le rapport aux mots, au langage, force est de penser que cela touche au désir, qui est « un manque inscrit dans la parole »<sup>1</sup>. Jimmy trouve son bonheur avec Geromina dans l'éloignement et dans l'oubli<sup>2</sup>, et il prend conscience du fait que quelqu'un d'autre est dans le jeu, son ami Craven :

Elle m'ouvrait les bras, adossée à la grille contre laquelle je l'écrasais un peu. Quel trouble plaisir éprouvais-je à l'étreindre, lorsque mon ami était là, plus passionnément que d'habitude. (p. 453)

Sir Craven est un aristocrate anglais qui entre dans la vie de Jimmy par l'affectivité : il ne demande rien, il donne, il conseille, il aide, il lui lègue un héritage ; il est le « seul homme assez généreux pour lui [...] procurer un [permis de séjour], avec la plus estimable des positions sociales ! » (p. 113), sans rien lui demander en échange. Tout en ayant résolu ses problèmes, tout en ayant la possibilité de réaliser ce qu'il souhaitait, cette position paternelle de Sir Craven le rend triste et il voudrait pleurer : « J'étais brisé, et je savais qu'il me faudrait pleurer un peu avant de m'endormir. Mais je n'avais nul sujet de pleurer, et j'aurais eu honte de m'attendrir exprès sur moi-même sans autre raison que des souvenirs » (pp. 114-115). D'ailleurs, les ambivalences sont particulièrement fortes quand elles touchent à la sexualité, dans laquelle agit un puissant facteur positif et un tout aussi puissant facteur négatif ; c'est de cela que dépendent la honte et les inhibitions sexuelles. C'est de cela que peut dériver la conduite de Jimmy qui a honte de la richesse qu'il obtient avec l'aide de Sir Craven<sup>3</sup>; et s'il dit ne pas avoir honte de son rapport avec la femme de son ami, il est toutefois « pris de grands vomissements »<sup>4</sup>. La mort de Sir Craven, à la fin du roman, fait surgir un sentiment de culpabilité<sup>5</sup> lié au fait de ne pas avoir été capable de choisir lorsque

<sup>1</sup> R. Chemama et B. Vandermerschen, *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Bordas-Larousse, 1998.

<sup>2</sup> « Jamais je n'aimai mieux Geronima qu'en cette minute qui me détachait de tout et même d'elle » (p. 364). « Et j'oubliais de compter, tant il me paraissait aller de soi, le fait capital entre tous, la douce surprise de voir en ce moment même, dans le morceau de miroir face auquel je me rasais, le sourire de Geronima » (p. 373).

<sup>3</sup> « Ce n'était pas sans quelque honte. Comment avais-je mérité de me soustraire à ce tourment de la faim dont tant d'autres, autour de moi, souffraient sans répit, voire en le dissimulant sous des dehors d'élégance ? » (pp. 130-131).

<sup>4</sup> « Je n'avais pas honte de ce qui venait d'avoir lieu. Mais je couvais obscurément la certitude que je ne me débarrasserais jamais de ce souvenir, que plus jamais la divine musique d'*Amarilli* ne me serait tolérable. Oreste, heureusement, n'était pas là quand, arc-bouté contre la pompe du garage, je fus pris de grands vomissements » (p. 293).

<sup>5</sup> « "N'avez-vous pas honte ?" Non, je n'ai pas honte. Le moraliste grave a tort, comme j'aurais eu tort de refuser à Sir Craven le peu de plaisir qui l'aurait peut-être aidé à vivre et à

l'aristocrate anglais était encore en vie. Cependant Geromina est là pour fonctionner comme paravent, pour atténuer les sensations de Jimmy, pour qu'il puisse les rejeter.

Et j'en éprouve une honte où Sir Craven, ombre qui n'est plus là pour se défendre, trouve encore une revanche, mais de courte durée, car ce débat m'épuise et je n'y échappe qu'en me réfugiant dans ce que l'image de Geronima contient de plus indulgent et de plus tendre ; et c'est à elle que, pour avoir la paix, je suis tenté de faire amende honorable. (pp. 464-465)

Cette ambivalence explique pourquoi Jimmy ne peut pas imaginer un avenir avec Geronima<sup>1</sup>. Jimmy ne s'avoue pas les raisons profondes de sa conduite, mais il reconnaît son histoire : il a aimé Sir Craven, désormais celui-ci « l'habite »<sup>2</sup>; cependant, il l'a refusé. Maintenant qu'il n'est plus là, qu'il ne représente plus un danger « social », un scandale possible, le voilà devenir encore plus dangereux, parce qu'il va lever le voile sur l'ambivalence de l'affectivité de Jimmy.

Pourquoi Sir Craven et moi nous sommes-nous tant aimés ? En quoi a consisté ce très étrange amour ? (pp. 408-409)

L'ambivalence affective de Jimmy prend forme aussi face aux institutions, et, plus généralement, face à la société. Il a, par exemple, vis-à-vis de la police une conduite sereine ; quand il est arrêté, tout en étant innocent, il n'exprime pas de rage, ni d'angoisse<sup>3</sup>; envers la police italienne (qu'il trouve « pas si bien faite » p. 192), mais aussi envers la police de son enfance, « la police locale » – qui « musique en tête, escortait un défilé de la "Ligue

se détacher de moi. Je n'ai honte que d'une chose : c'est qu'il soit mort malheureux par ma faute » (pp. 459-460).

<sup>1</sup> « Efforce-toi de désirer et d'obtenir sans te lier. Un jour ou l'autre, je me déroberai à toi comme je me suis dérobé à ma mère » (p. 248).

<sup>2</sup> « J'ai failli lui crier casse-cou. Dangereux, Sir Craven l'est devenu précisément parce qu'il s'interdisait de l'être. Il m'habite. La comparaison qui s'impose entre son renoncement et le pouvoir que Geronima s'arroge paisiblement sur moi n'est pas à l'avantage de celle-ci. Je me dis que les femmes sont extraordinaires, qu'elles ne doutent de rien, que Geronima ne vaut pas mieux que les autres, ni que sa mère... Comme c'est elle que j'aime cependant, cette comparaison qui la lèse me met en colère et je me retourne alors furieusement contre Sir Craven : je chasse loin de moi son ombre et tous les problèmes dont elle me tracasse inutilement. Suprême et vaine trahison ! Dans l'instant où je la consomme, je me surprends en flagrant délit de bassesse » (p. 465).

<sup>3</sup> « Étranger par surcroît, j'ai tout ce qu'il faut pour que la police trouve intéressant et commode de m'avoir sous la main. Je reste à sa disposition, voilà tout. Et elle m'invite à comparaître de temps en temps dans le bureau du commandant, ancien dignitaire du fascisme, qui me parle de la pluie et du beau temps et me pose incidemment des questions indiscretes et cordiales » (p. 404).

des mères de famille pour la défense de la moralité publique” » (p. 169) – il n’éprouve pas de sentiments d’hostilité. Il parvient même à se confronter avec elle en plaisantant<sup>1</sup>. De plus, c’est une police qui porte un jugement négatif sur elle et considère Jimmy parmi les dix justes qui auraient pu redresser le monde<sup>2</sup>. Il paraît donc que le narrateur n’ait pas envie de toucher à l’ordre social et à son organisation.

Et pourtant, quand il exprime ses sentiments en dehors d’événements précis, il affirme que tout espèce de contact avec la police lui procure une horreur panique<sup>3</sup>. Une horreur panique théorique, parce que dans les faits, elle ne s’affiche jamais. Cependant, il y a un « gendarme imaginaire et terrible » (p.133) pour Jimmy : c’est la société, cette société qui conditionne, qui entre dans l’esprit des hommes « sans cesse occupés dans leur for intérieur à se disculper préventivement, à décliner leurs titres et leurs excuses, pieds et poings liés devant le gendarme imaginaire et terrible que la société moderne délègue jusque dans le secret de notre âme pour y imposer sa loi » (*ibid.*). Par transposition, la fonction maternelle (Pia, « notre gendarme ») recèle aussi des manières de gendarme, dans une situation – il s’agit d’une promenade – imagée comme une guerre :

Passant de l’alarme à l’attaque, Pia nous ordonna sèchement, à nous les hommes, de marcher devant jusqu’à la route, si nous avions assez de cœur pour nous exposer les premiers aux dangers et peut-être aux pièges que recélait le terrain. (p. 275)

### *Ambivalence volitive*

Nombreux sont les témoignages d’une volonté qui va dans deux directions en même temps, chez le protagoniste. C’est ce que prétend Sir Craven : Jimmy parle de mariage, mais il ne veut pas véritablement se marier. Jimmy se questionne : « Ce projet m’était doux, mais il est vrai que je m’en laissais distraire » (p. 117). Même dans ses rapports avec Geronima, il est ambivalent : il se laisse prendre par le désir physique, puis par le sentiment de

<sup>1</sup> « Le permis de séjour qu’on m’avait accordé n’était encore que provisoire : au lieu de remuer ciel et terre pour assurer ma situation, je me recommandais auprès de la police par les plaisanteries que j’échangeais avec les agents de la circulation ; ils en conçoivent de l’estime pour mon caractère et du dédain pour ma personne » (p. 117).

<sup>2</sup> « Dix justes, peut être, suffiraient à le maintenir debout. Les gens comme moi, dans la police, nous n’avons qu’une fonction négative : bien que nécessaires, nous ne sommes guère utiles et sommes souvent néfastes. La fonction positive, c’est à des gens comme vous que Dieu l’avait dévolue : vous deviez redresser et créer » (p. 410).

<sup>3</sup> « Et s’il est un sentiment que les années de guerre et les suivantes ont enraciné dans mon cœur, c’est l’horreur de la police et de toute espèce de contact avec elle, une horreur panique qui me réduit souvent au parti le plus absurde » (p. 30).

culpabilité<sup>1</sup>, quitte à penser tout de suite après à un nouvel effort, et à le rejeter parce que « hors d'état » pour l'assumer. L'histoire se répète avec « la puttana » : la société culpabilise et il doit être sécurisé de ne pas être vu<sup>2</sup>.

Mais l'ambivalence volitive est présente aussi face à l'examen pour devenir guide officiel. Jimmy laisse au destin son sort, son examen n'est « qu'un coup de dés » (p. 235), quitte à décider par la suite « qu'il s'agissait enfin de rentrer au bercail, c'est-à-dire, pratiquement, de songer à [s]on examen, au mariage, à quelque avancement honorable... » (p. 345) et faire une préparation « sérieuse », qui n'a toutefois pas de suite, car « de guerre lasse, [il] n'aspirai[t] plus qu'à l'échec qui y mettrait fin ». La sagesse l'avait abandonné bien vite, dit-il (p. 362). À la fin, il retrouve l'enthousiasme et « [il] vola plutôt qu'[il] ne couru[t] au local marqué pour l'examen » (p. 374).

Le vouloir faire est une des caractéristiques desquelles le protagoniste déclare avoir fui ; ses compatriotes, qui « n'avaient pas le temps de regarder, ils croyaient plus utile d'agir. Ils n'avaient pas le temps de désirer, ils travaillaient trop âprement à satisfaire leurs désirs; ni le temps d'aimer, ils faisaient l'amour et n'y pensaient plus » (p. 130). Jimmy cherche en Italie, cette « insistance », comme il l'appelle, « qui provoque le miracle » (p. 130), sans toutefois y parvenir. Sa volonté s'efface devant le fait de devoir opérer des choix. Il dit avoir rêvé de l'Italie, mais c'est le hasard de la guerre « qui le

<sup>1</sup> « Elle n'était pas étonnée que je l'eusse rejointe dans ces ténèbres. Nous nous étreignîmes, elle s'offrit à moi d'un élan si passionné que j'eus besoin de toute ma résistance pour ne pas cueillir sur-le-champ ma facile, ma dangereuse victoire. La chair en feu, accablé de délices, je dus plusieurs fois m'arracher à elle avec une prudence d'autant plus opportune que nous étions à la merci d'un brusque éclat de lumière et que les policiers chargés de veiller sur l'ambassadeur arpentaient maintenant la route où subitement les conversations des cochers avaient baissé d'un ton. L'insécurité ne m'enivrait pas moins que la volupté, comme mes mains caressaient longuement et profondément le corps de l'enfant éperdue, tandis que les siennes m'attiraient tout contre elle et que sa bouche, sous mon col dégrafé, cherchait avec l'adresse de l'innocence le point où son baiser sentirait mollir mon courage. Au moment de céder, je me relevai d'un bond; la laissant inerte sur le sol, je me retournai vers la base du tombeau et j'offris à la morte le sacrifice des désirs que j'eusse été coupable d'assouvir avec la vivante. Cette pensée me ramena lentement au calme. Mais j'étais hors d'état de risquer un nouvel effort » (pp. 245-246).

<sup>2</sup> « — Dépêche-toi, maintenant, me dit Amaryllis rendue au sentiment de l'urgent devoir conjugal, mais sans se départir envers moi d'une sollicitude qui n'était pas uniquement professionnelle. Tu avais presque fini. Il faut que je le rattrape avant qu'il ait verrouillé la porte. Des gens s'étaient réveillés et une voisine, dont l'enfant était mort, poussa du haut de sa fenêtre un soupir prolongé, si nettement perceptible qu'il me sembla tout proche et que je sursautai.

— Mais non, ne t'inquiète pas. Aucune fenêtre ne donne sur ce passage, j'en suis sûre. Nous étions invisibles. Nous avons étranglé la poule sans la faire crier.

Ces derniers mots me furent dits en wallon. Et ce furent vraiment les derniers. Sous mes pieds qui fuyaient, les feuilles mortes crissèrent un instant [...] » (pp. 292-293).

jette là »<sup>1</sup> ; pendant la guerre, il est « tantôt prisonnier, tantôt volontaire, le plus souvent ne sachant au juste lequel des deux ni dans quel camp » (p. 20). Certes, la guerre a troublé violemment les esprits, mais elle a fait aussi resurgir les traits fondamentaux d'un caractère déjà formé dans l'enfance, à l'image de ses « concitoyens dont l'austère vertu avait servi de modèle » (p. 147) et qui – quand il leur fait de guide à travers Rome – apportent l'image du conditionnement social :

Leur attention passionnée se partageait entre diverses formes de beauté qu'ils n'osaient pas avouer toutes. Ils exagéraient certaines de leurs émotions pour en mieux déguiser d'autres. Les femmes de ce genre étaient à la fois plus discrètes et plus naturelles que les hommes, plus libérées du sentiment conventionnel de leur singularité. Elles avaient la précaution de voyager par couples, tandis que les hommes comptaient davantage, et non sans raison mais non sans panique, sur les bonnes fortunes de la route. Tous brûlaient d'une sourde flamme qui éclatait en élans d'enthousiasme ou en accès de mélancolie. C'étaient de mes clients les plus apparentés aux artistes, qui du reste, ainsi que les professeurs, se recrutaient assez volontiers parmi eux. Ils étaient vibrants, raffinés et pensifs, très gracieux envers moi à condition, bien entendu, de ne pas se douter que je les connusse. (pp. 147-148)

### *Ambivalence intellectuelle*

L'ambivalence intellectuelle du protagoniste, ce vouloir faire coexister deux concepts qui s'opposent, trouve son unité dans l'incertitude. Le protagoniste sait qu'« à travers nos épreuves diverses nous étions conduits comme par la main vers un but qui nous reste caché, et qu'accepter l'incertitude est encore le parti le plus certain » (p. 433). Pour Jimmy « les idées trop nettes émoussent l'instinct de conservation et sont une entrave pour la liberté » (p. 20). L'Italie lui offre une solution : « Mon indécision m'ayant porté bonheur, je cessai de rougir d'elle dès qu'elle eut découvert en Italie ses titres de noblesse en même temps que sa terre promise » (*ibid.*). Pour sortir de « la poignante laideur du cadre qu'ils [ses compatriotes] donnaient à leur vie » (p. 130), Jimmy se donne pour emblème « Incertum ... *certius* » qu'il a découvert en Italie, « marqué sur une pierre tombale dans une église de Vérone [chiesa di Sant'Anastasia] qu'il avait visitée lors de son récent voyage ». Toujours entre deux situations, ou pour reprendre ses mots, toujours « entre deux airs » (p. 112), Jimmy comprend ne pas être capable de faire coexister « les dualités » :

<sup>1</sup> « J'avais été jeté là par hasard, par la guerre qui m'avait promené presque par toute l'Europe [...] » (p. 20).

[J]e n'arrivais pas plus à réunir ces deux images de la jeune fille qu'à concilier dans mon souvenir les deux aspects du Colisée, ni les autres dualités de cette journée fantastique et de ma vie tout entière... Je me représentais les êtres et les choses à la manière des peintres modernes qui séparent et juxtaposent dans un même portrait les différents profils que peut offrir une figure ; ou comme ces peintres anciens qui plaçaient l'une à côté de l'autre les scènes les plus disparates de l'histoire d'un personnage, reconnaissable dans toutes à l'identité factice de son costume ou de son auréole. (p. 105)

L'identité de Jimmy est-elle aussi « factice » ? Est-elle aussi construite comme une œuvre d'art, en juxtaposant les différents profils ? Dans le roman, la venue à Rome<sup>1</sup> est liée à un peintre moderne qui fait côtoyer les scènes les plus disparates, un peintre de la *metafisica*. C'est Giorgio De Chirico qui ouvre à la possibilité de vivre le « tableau » romain. Rome est ce « décor » – comme il ne cesse de le répéter – où se placent, l'une à côté de l'autre, différentes scènes qui forment une grande unité. Rome est la tentative artistique de vivre une unité des contraires : tout y apparaît simple et possible, mais le machiavélisme romain oblige au choix. C'est Jimmy lui-même qui le dit à Geronima : « Chère Geronima, [...] il faudrait pourtant choisir. Les prolétaires te dégoûtent, et tu fuis également la compagnie des marquises et des gens riches. Alors, qu'est-ce que tu aimes ? » (p. 252). Cependant, Jimmy considère que sa virilité s'affiche dans le non-choix : « Qu'arrivera-t-il demain ? Il est agréable de n'avoir pas à se le demander. On y pense pour nous. La peine de choisir nous est épargnée. Nous ferons tout ce qu'on voudra, et c'est précisément par cette disposition que je me sens devenir enfin un homme, un vrai, un sérieux, soumis d'avance à toutes les absurdes règles de cette gymnastique qu'on appelle la vie et qui n'est qu'une série d'exercices d'assouplissement pour nous préparer à la mort » (p. 427). Aux autres de décider. Jimmy quitte Rome pour Florence parce que la police l'a établi, il va sans doute participer à la construction de l'hôtel, comme Pia l'a décidé pour lui. Il retrouve son ambivalence, dissimulée sous l'incertitude :

[J]e me marie ou je ne me marie pas, sur-le-champ ou plus tard, je me fixe à Florence ou je retourne chez ma mère, je liquide mon héritage ou je m'y cramponne, je dilapide ou je travaille, je me range ou je cherche ailleurs, je jette Pia par-dessus bord ou je l'utilise, je dévore ou je suis dévoré ou les deux, j'enlève Geronima ou je me sépare d'elle pour un temps, etc. Et si je

<sup>1</sup> « Plus j'y pense, plus je suis sûre que Rome fait ton affaire... Oh ! et puis la goutte de savon n'est-elle pas tombée sur le Chirico ? Ce tableau s'intitule : *Tempo di Roma*. Et c'est à Rome, oui, mon cher, qu'il l'a décroché du mur pour me le donner. Il se traînait à mes pieds comme une bête fauve. Jimmy, le destin t'a répondu : Rome » (p. 33).

retournais à Milan ? La Brera sans doute est rouverte, nous verrions enfin *Le Mariage de la Vierge*... Ou peut-être en Cappadoce ? Ou peut-être dans la lune... (p. 469)

Jimmy ne prend pas de position. Comme les fins opposées qui « se neutralisaient entre elles » (p.185), comme les plans inclinés de Rome, Jimmy est neutre. Jimmy s'abstient, Jimmy voudrait utiliser deux systèmes à la fois<sup>1</sup>. Jimmy laisse les autres choisir pour lui. Le poids de la société qui l'a formé est devenu légèreté suite au glissement – produit par l'ambivalence – du réel vers le non réel (« Ou peut être dans la lune ? »), en mettant en évidence un rapport à l'imaginaire qui s'est figé dans le temps. C'est d'ailleurs le sort qui appartient à l'élément qui a provoqué son expérience romaine : ce « flocon de mousse de savon » qui devient quelque chose de plus évanescent à la fin : il devient une bulle de savon.

Ce rapport à l'imaginaire a des origines lointaines, liées (comme j'ai déjà eu occasion de le dire) à la neutralité sur laquelle les Belges ont été formés. La neutralité a formé les esprits en Belgique et n'a pas cessé d'être un « dogme », comme on l'affirmait avant la Première Guerre mondiale. Et cette neutralité conduit à l'ambivalence : Jimmy est, selon les mots de l'archevêque, un prisonnier de la liberté, comme son pays l'a été depuis sa création : libre, mais prisonnier du non-choix.

À la fin du roman, Jimmy assume comme bonheur ce passé construit sur le non-choix. Cependant, ce passé – qui pose des barrières entre lui et Rome – est fondé aussi sur une ambivalence primaire, liée au monde de la parole. Jimmy sent que sa langue maternelle est faite de deux langues, celle de l'Église et celle de la mère. « Tout autre parler m'était demeuré étranger » (p. 75). Il se veut le fils d'un monde latin, dont Rome représente le cœur. Toutefois, quoique refusé, son pays lui propose une dualité avec le parler « inexpressif » de ses « compagnons alémaniques ». De là, l'incompréhension profonde avec l'Italie et l'acceptation de son pays :

Alors mon pays, mon enfance reposaient au fond de moi comme un lac tranquille, d'où montaient indistinctement à mon cœur la fraîcheur des eaux invisibles, le gémissement des lourdes pierres, les mirages de l'ombre et le parfum des morts. En vain je me flattais que l'Italie fût devenue ma véritable patrie ; je l'avais élue pour ma demeure, mais elle ne m'appartenait pas ; je ne

<sup>1</sup> « J'ai alors le choix entre deux positions également périlleuses : ou bien tomber des nues, ou bien garder le sourire ; désavouer mon ami par ma candeur, ou le déconsidérer par mon indulgence ; l'innocenter ou l'absoudre ; n'être pas croyable ou n'être pas sincère ; passer pour un imbécile ou pour un cynique, et dans les deux cas pour un comédien... J'ai perdu un point le jour où le commandant s'est rendu compte que j'usais des deux systèmes à la fois [...] » (p. 408).

possédais pas la clef de ses portes dérobées, et mes retraites intimes ne communiquaient pas avec ses cachettes souterraines. (pp. 186-187)

Le non-choix, ces « plans neutres » qui l'avaient tellement fasciné à Rome, éléments qui paraissent « indispensables », sont acceptables s'ils restent cachés. « J'ai perdu un point » – dit Jimmy – « le jour où le commandant s'est rendu compte que j'usais des deux systèmes à la fois » (p. 408). Rome affiche ses plans neutres dans sa structure matérielle, Jimmy dans son profond. Face à la nécessité d'un choix, conscient que « [n]ous avons le choix entre le divorce et l'habitude » (p. 470), Jimmy se laisse prendre par l'habitude. Voilà alors que, pour lui, être un homme signifie accepter les règles que la société impose ; parce que cela veut dire aussi avoir assumé les règles cachées, le passé, les eaux silencieuses qui traversent le pays. C'est ce que lui disait son père en focalisant l'art comme élément primaire de sa formation. C'est ce qu'il avait ressenti instinctivement quand, tout jeune, il pleurait pour les hommes que l'on tuait à l'opéra : un homme peut être mort tout en étant vivant. Il y a des éléments immatériels qui passent de père en fils : ce sont les secrets, les cachettes souterraines, qui hantent le récit.

Jimmy ne prend pas de décision et en le faisant il respecte les habitudes acquises. C'est le secret du passé, ces secrets qui ferment la porte à la compréhension. Il est obligé de quitter « la cité sainte, suprême asile de la liberté et du secret des consciences » (p. 408) en ayant compris que pour lui la seule possibilité est d'ouvrir à l'imagination, de garder ensemble mystère et réalité. Et la place de Saint-Ignace devient immatérielle. À travers cette perception de la réalité, ce rapport à l'imaginaire, Jimmy vit cette réalité magique qui a tant d'importance dans la littérature belge, parce qu'elle se structure sur une ambivalence de fond, sur les problèmes que la neutralité a porté avec soi.

Marcel VOISIN

Université libre de Bruxelles

---

## ALEXIS CURVERS, THÉOPHILE GAUTIER ET L'ITALIE

Je vais esquisser un rapprochement a priori paradoxal. En effet, si Alexis Curvers se centre sur Rome, Gautier le fait sur Venise et ignore même Rome dans son *Italia (Voyage en Italie)*. D'autre part, le Belge a-t-il lu le Français ? C'est probable, mais il ne le cite guère et il a vécu dans la longue période de purgatoire de l'auteur d'*Émaux et camées*. En outre, l'un écrit un roman magistral, l'autre n'a donné qu'un récit de voyage pour les besoins alimentaires de ce qu'il a dénoncé comme « la noria du feuilleton ».

Pourtant, on décèle une passion commune pour le Sud, l'art, la beauté, et surtout, les deux œuvres doivent un caractère essentiel à la présence de la femme aimée, réelle ou imaginée. Le héros de *Tempo di Roma* confond son amour de la ville avec celui de Geronima. Le voyageur s'attarde admirativement à Venise parce qu'il y vit l'amour de Marie Mattei dont le départ signe la baisse de l'enthousiasme dans le reportage. (Voir annexe.)

Il y aurait donc entre les deux auteurs ce que Goethe appelle des « affinités électives » et notamment, des caractères propres à définir un type d'homme et d'artiste qu'on appellerait *homo aestheticus*. Ajoutons que si Jimmy est un artiste raté, Gautier est un peintre manqué. Ils se consolent tous deux par l'exaltation de « la beauté de la vie » qu'ils recherchent dans un art de vivre marqué par l'obsédant souci esthétique.

### L'APPEL DU SUD

On connaît les nombreuses allusions de Gautier à cet appel méditerranéen qui fut agissant chez tant de créateurs avant d'attirer la masse des touristes, depuis les peintres de la Renaissance jusqu'aux écrivains romantiques. Je l'ai appelé « la rêverie méditerranéenne » qui unifie souvent l'art, les

mœurs, le monde gréco-romain et le monde oriental, l'Orient commençant à la Grèce et enrobant volontiers le Maghreb<sup>1</sup>.

Il s'agit d'un mythe hédoniste qui invoque le soleil, l'azur, les couleurs, la « barbarie pittoresque », mais aussi une conception valorisante de la noblesse d'âme qui alimente un art de vivre estimé supérieur à celui du Nord. Curvers, comme Gautier, oppose souvent les habitudes, coutumes et mentalités du Nord et du Sud. Chez lui, la barbarie sévit au Nord, elle n'est pas pittoresque alors que celle de Gautier est colorée et fascinante. Mais tous deux sont d'accord pour valoriser le style de vie méditerranéen et condamner le Nord à une certaine médiocrité.

Dès le début d'*Italia*, on voit poindre un « bonheur d'azur » à l'approche de la frontière italienne : « On n'est plus séparé que par une crête de montagnes de cette Italie dont le nom est si puissant, selon Henri Heine, qu'il fait chanter Tirily, même au philistin berlinois<sup>2</sup>. » Le pays est d'abord imaginé selon le mythe esthétique. La réalité risque donc de décevoir mais pas définitivement : « Chaque détail de construction révélait déjà un sentiment de la beauté et un sens de la forme qui n'existent ni en France ni en Suisse<sup>3</sup>. »

Gautier oppose aussi le gothique italien à celui du Nord qui répudie la beauté comme trop sensuelle et donc s'apparente à l'austérité protestante que l'écrivain n'a cessé de dénoncer. En art, il se dit catholique à cause de la profusion du décor et de la sensualité qui se dégage en général des édifices religieux, particulièrement dans le Sud.

Pour Alexis Curvers aussi, l'Italie s'oppose au monde triste, affairiste et logique du Nord. En témoigne notamment sa satire récurrente des touristes : « cette humanité un peu rogue, digne de confiance et bien lavée à laquelle appartenaient aussi mes trente Zurichois blonds. Le monde commençait à leur ressembler » (p. 68)<sup>4</sup>. Il se risque même à une sorte de paradoxe

<sup>1</sup> M. Voisin, *Le Soleil et la Nuit. Essai sur l'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1981, pp. 61-100. Le dernier numéro du *Bulletin* de la Société Théophile Gautier est consacré à « la maladie du bleu » de l'auteur du *Voyage en Algérie*, (n° 29, août 2007).

<sup>2</sup> Th. Gautier, *Voyage en Italie*. Paris, Charpentier, 1899, p. 17.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 29. Cette page révèle aussi le contraste rêve/réalité, comme la page 35. Par compensation, Gautier multiplie, de façon apparemment paradoxale, les références à l'Espagne, autre terre de rêve (voir p. 43 par exemple).

<sup>4</sup> Nous renvoyons à : A. Curvers, *Tempo di Roma*. Bruxelles, Labor, « Espace nord », 1991. Voir aussi pp. 62, 64, 66, 71, etc. On peut comparer avec Pierre Loti rencontrant en Palestine et Syrie les premiers touristes organisés, les « bandes Cook » comme il les appelle, qui a le sentiment d'une profanation par « ces touristes bavards tenant en main leur Baedeker, la plupart déplaisants et vulgaires » (*Le Désert*. Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2006).

provocant : « Tandis que dans nos vertueux pays du Nord toute une humanité gémit sous le faix d'un surmenage systématique, ils étaient ici des millions de désoccupés malgré eux qui ne connaissaient pas leur bonheur » (p. 91). Et ce n'est pas le seul : « Et c'était drôle, à bien y réfléchir, que cette ville voluptueuse et dorée fût justement la capitale des curés. Les curés, chez nous, étaient sombres, édifiants, plutôt embêtants. Ici, c'étaient des curés en liesse, sûrs d'eux-mêmes, des curés de luxe » (p. 78).

C'est l'exact sentiment de Gautier :

En Italie, au contraire, les curés se carrent et se prélassent dans leur caractère, prennent le haut du pavé, sont partout comme chez eux. [...] Il est vrai que nous étions dans les États du Pape où le prêtre règne en maître absolu, ayant à la fois le ciel et la terre, les clefs de l'autre monde et de celui-ci, pouvant vous damner et vous faire pendre, tuer votre âme et votre corps<sup>1</sup>.

Gautier fut également sensible à cette allégresse cléricale des églises, des rites et des processions qu'on retrouve dans le récit de l'ouverture de l'Année sainte. Ils manifestent tous les deux une ambiguïté devant la religion : une certaine déférence à sortir d'un agnosticisme certain, une admiration pour l'aspect esthétique et même ostentatoire qui joue des sons, des formes et des couleurs mais n'exclut pas la critique du pouvoir ou des abus. Nous y reviendrons.

## L'ART ET LE PAGANISME GRÉCO-ROMAIN

Un des points de rencontre évidents est la prégnance culturelle de l'Antiquité dans la formation et l'œuvre des deux écrivains. Elle s'épanouit jusqu'à la manie chez Gautier. J'en veux pour preuve étonnante *Tableaux de siècle* qui, de façon inattendue et malgré la situation douloureuse des désastres de la Commune de Paris, multiplie les références valorisantes à l'Antiquité. J'ai pu montrer que cette habitude constitue une sorte de rempart, de cuirasse d'autodéfense contre la dureté et les déceptions de la vie<sup>2</sup>.

La tragédie de la Commune manifeste l'échec de l'humanisme dont l'art est un pilier et personnellement, pour le poète vieillissant, une nouvelle épreuve, la fin d'une espérance<sup>3</sup>. Il mourra quelques mois plus tard. On comprend son jugement sévère sur l'événement.

<sup>1</sup> Th. Gautier, *op. cit.*, p. 311.

<sup>2</sup> M. Voisin, *op. cit.*, chap. « La rêverie compensatoire ».

<sup>3</sup> « Quel chagrin au bout d'une vie si laborieuse et si péniblement construite de voir tout s'écrouler devant soi et d'être accablé sous un monceau de ruines ! » Lettre à Carlotta Grisi, 25 mars 1871. Dans leur *Journal*, les Goncourt évoquent la pauvre mansarde où Gautier s'est réfugié avec ses sœurs, rue de Beaune.

Mais, par réaction, il développe une des poétiques des ruines qui se réfère le plus souvent au monde antique. Il va chercher chez Eschyle la capacité d'élever la réalité au statut d'œuvre d'art. Peu à peu, la désolation fait place à des ruines magnifiées. Le Colisée poétise les ruines parisiennes. Paris détruit ressemble à Rome ! Gautier traque littéralement la beauté dans les décombres et le voyage dans Paris détruit devient un voyage dans le temps, comme le fait Curvers à Rome. Les références à Callot, Goya, etc., tentent d'évoquer une victoire de l'art sur la barbarie.

Multipliant les allusions, références et descriptions, Alexis Curvers est imprégné de culture antique et fasciné par le monde gréco-romain dont l'Italie semble la principale héritière. « La sûreté du goût italien » (p. 29) lui doit sûrement quelque chose. Comme l'idée de « séduire et terrasser d'emblée le barbare venant du Nord » par « la splendeur entière de Rome » (p. 55). « La vie est une fête » (p. 54) s'oppose au dolorisme chrétien si souvent dénoncé par Gautier. La « grande santé » de Nietzsche n'est pas loin !

Bien évidemment, cette Antiquité merveilleuse revit à la Renaissance et l'on n'en finirait pas d'en repérer toutes les allusions picturales, sculpturales, architecturales et mythologiques qui parsèment les deux œuvres.

#### LE CULTE DE LA BEAUTÉ

L'Italie apparaît comme le pays de la beauté sous toutes ses formes. Dans l'art, bien sûr, mais aussi dans la vie quotidienne. Contemplant la *Madone avec l'Enfant Jésus* de Bellini, Gautier s'exclame : « Cette tête vous poursuit comme un rêve, et qui l'a vue une fois la voit toujours ; c'est une beauté impossible et cependant d'une vérité étrange. [...] Il nous semblait contempler le portrait de notre rêve inavoué... » Et un peu plus loin : « Il nous est arrivé d'acheter de ces pêches et de ces raisins par pur amour du coloris<sup>1</sup>. »

De même que l'auteur de *Fortunio* se console d'une carrière picturale en se composant un musée intime qui imprègne son œuvre littéraire, le héros de Curvers déclare : « Les œuvres d'art me rappellent ma destinée trahie et m'accablent d'amers reproches. Il ne me reste plus que la beauté de la vie, à l'état brut » (p. 31).

Et pour la rencontrer, rien de tel que l'émigration en Italie où une sorte d'instinct de la beauté marque même la vie populaire. Ici encore, le Nord pressé, affairiste et pragmatique, s'oppose au Sud :

Or, si la beauté est ce qui inspire l'amour, inversement, il est besoin d'une grande force d'amour en réserve pour appeler au jour la beauté. Les

<sup>1</sup> Th. Gautier, *op. cit.*, pp. 230 et 232.

peuples d'artistes sont formés d'amoureux insatisfaits, entraînés à tromper leurs désirs par des fantasmagories sublimes. (p. 130)

Pour les âmes artistes, l'Italie est : « une patrie retrouvée, [...] le paradis de la beauté possible, honorée, incorporée à la vie » (p. 141)<sup>1</sup>. Et les misérables touristes « accoutumés à l'absence » n'en peuvent goûter que de furtives apparitions : « Maintenant qu'il était trop tard, la déesse étalait devant eux ses trésors et leur accordait un sourire, un sourire furtif, limité à la durée de leurs vacances » (p. 142). Trop tard, car ils ne savent pas qu'« [o]n n'avait pas de temps à perdre avec la beauté » (p. 201). À ne pas confondre avec le luxe, la richesse, l'ostentation, car « [t]out proclamait ici la suprême élégance de la pauvreté » (pp. 232-233).

La communion d'esprit des deux écrivains les fait se rencontrer sur le monument qui incarne pour eux la perfection esthétique, le Parthénon dont l'érection comme la contemplation « ont fomenté dans l'âme de toute l'humanité la notion du parfait et du divin réalisés sur la terre » (p. 332).

De son côté, Gautier écrit :

C'est Athènes, l'Athènes antique, l'Acropole, le Parthénon, restes sacrés où tout amant du beau doit venir en pèlerinage du fond de sa terre barbare. Sur cette étroite plateforme, le génie humain brûla comme un pur encens, et les dieux durent copier la forme inventée par l'homme<sup>2</sup>.

Le Parthénon suscite un enthousiasme que rien ne peut obscurcir, alors que souvent Gautier doit avouer la déception de son rêve face à la réalité : « Sous un rayon d'or se détachant d'un calme fond d'azur, la réalité vous apparaît avec sa puissance souveraine mille fois supérieure à l'imagination<sup>3</sup>. » Cette espèce d'évidence est pour Rome celle qu'exprime Curvers par la bouche de Sir Craven : « Ce qu'il y a de beau à Rome, et qui dépasse tout, c'est Rome même » (p. 58)<sup>4</sup>.

## ART DE VIVRE

L'appétit de vivre et de jouir, du bon vin à la contemplation de l'art, que manifestent les deux œuvres se détache sur un fond de mélancolie et

<sup>1</sup> Gautier parle aussi de « patrie retrouvée », notamment à propos de l'Espagne.

<sup>2</sup> *L'Orient*, I, pp. 119-120. On songe à la fameuse *Prière sur l'Acropole* de Renan.

<sup>3</sup> *Loin de Paris* (en Grèce). Paris, Lévy Frères, 1865, p. 232.

<sup>4</sup> M. Maeterlinck écrit : « Rome est probablement le lieu du monde où s'est accumulé durant vingt siècles et où subsiste encore le plus de beauté. » Et il ajoute : « Une ville, en un mot, où s'est réfugié tout le meilleur du seul peuple qui cultiva la beauté comme d'autres cultivent le blé, l'olivier et la vigne : Une pareille ville oppose à la vulgarité une résistance, passive si l'on veut mais invincible... » (*Le Double Jardin*. Paris, Eugène Fasquelle, 1904, pp. 157 et 168.)

même d'angoisse : la fuite du temps, la fragilité des êtres et des choses, la hantise de la mort y sont bien présentes. La passion esthétique pour la culture et pour les agréments de la vie en constitue l'antidote. Rome est un lieu exemplaire de ce contraste. Par ses ruines, par l'omniprésence d'un passé révolu, elle témoigne de la fin des civilisations. Et pourtant, dans ce décor, encore une fois « la vie est une fête » (p. 54). On peut y jouir de « cette soudaine intelligence que dispense le vin » (p. 88). « C'est à la vie, non à la mort, qu'il faut songer ! », s'exclame Gautier<sup>1</sup> qui tente d'exorciser son fond romantique. Mais il écrit aussi : « L'Italie, cet ossuaire de villes mortes...<sup>2</sup> »

Jimmy est aussi saisi par le sentiment de la mort qu'essaient de camoufler les distractions plus ou moins futiles :

On m'aurait alors bien étonné en m'annonçant qu'au milieu de cette orgie de luxe je méditerais aujourd'hui le triomphe de la mort. [...] Saint-Pierre, dans l'ombre, se dépouillait comme une mosquée. Il nous avertissait de son propre néant et du nôtre... (pp. 333-334)

Mais l'art, l'amour, la volupté doivent s'efforcer de nier ce néant, à tout le moins de le faire oublier. On retrouve un contraste analogue, systématiquement exploité, chez Maeterlinck qui jouit de tous les avantages de la vie tout en produisant une œuvre marquée par l'angoisse du néant. On sait qu'il influence Gabriele d'Annunzio, l'auteur de *La Ville morte* comme de *L'Enfant de volupté*. Dans la première œuvre, il défend une thèse chère à l'auteur d'*Aglavaine et Selysette* : « celle de la toute-puissance de l'amour : la beauté et l'amour triomphent de tout, l'emportent sur les conventions, sur toutes les lois de la société »<sup>3</sup>.

On ne peut s'empêcher de songer à un certain fond d'anarchisme chez Gautier comme chez Curvers qui stigmatisent volontiers la morale et l'ordre bourgeois, ce qui les conduit tous deux à douter du progrès, mythe industriel. Le peuple italien exprime un art de vivre qu'admirent les deux auteurs :

Cette fière pudeur me plaisait et je m'y conformais volontiers, comme à une règle d'élégance que j'étais surpris de voir s'appliquer à la réalité alors que je l'avais crue, jusqu'ici, limitée au domaine de l'art. (p. 158)

Gautier aime à souligner la noblesse native des peuples méridionaux. Ainsi, remarque-t-il à Venise un petit vendeur : « Ce gamin de Paris sur le pavé de Venise était plein de dispositions et d'intelligence<sup>4</sup>. » Ou encore : « cette grâce familière du bas peuple de Venise, dont la courtoisie respec-

<sup>1</sup> Th. Gautier, *Voyage en Italie*, p. 152.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 328.

<sup>3</sup> R. Renard, *Maeterlinck et l'Italie*. Paris, Didier, 1959, p. 86.

<sup>4</sup> Th. Gautier, *op. cit.*, p. 172.

tueuse n'a rien de servile »<sup>1</sup>. De même : « Les paysans des environs de Ferrare ressemblent aux nôtres, sauf l'éclat méridional de leurs yeux noirs et une certaine fierté dans la tournure qui rappelle qu'on est sur une terre classique<sup>2</sup>. »

Ces aristocrates de l'esprit sont donc sensibles au peuple mais d'une façon esthétique que Sir Craven à sa manière résume ainsi : « Piétiné, écrasé, damé, comme partout. Mais enfin, de temps en temps, on l'autorise à monter à l'air libre et à jouir du parfum de la fleur à laquelle il a servi d'engrais » (p. 57). Si Jimmy regrette de n'avoir donné aucun style à sa vie, Sir Craven incarne bien un idéal que n'eût pas repoussé Gautier : « Il était par lui-même une œuvre d'art spontanément créée de rien, reflet d'une vie dépouillée, rigoureuse, imprégnée pourtant d'une infinie douceur<sup>3</sup>. »

Dans ce style de vie, il y a place pour l'ironie et l'humour. L'ironie, comme intelligence de ne pas être dupe ; l'humour, comme autodérision mais aussi autodéfense. Alexis Curvers stigmatise volontiers la bêtise administrative, l'incohérence politique ou syndicale, les errements de l'autorité ou les profiteurs de la culture. Par exemple, il oppose féroce­ment les érudits et les artistes : « Les artistes de tous les temps avaient aimé, témoigné, enduré le martyre et bravé Dieu pour leur fournir la matière d'une fiche » (p. 143)<sup>4</sup>.

Le prosaïsme fait toujours réagir Gautier :

Sortir de gondole pour monter en chemin de fer est une action discordante. [...] Vous étiez à Venise et vous voilà en Angleterre ou en Amérique. Ô Titien ! Ô Paul Véronèse ! Qui vous eût dit que votre ciel de turquoise serait un jour souillé par la fumée de la houille britannique...<sup>5</sup>

L'ironie est une forme de lucidité acérée qui peut s'exercer sur toute la comédie humaine :

L'expérience qu'elle [la comtesse] avait du monde l'assurait que, toutes les actions humaines ayant pour ressort une frivolité qui permet d'esquiver la solitude et la pensée de la mort, la frivolité avouée des fêtes costumées et des extravagances individuelles est en somme moins funeste et moins inef-

<sup>1</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 447.

<sup>4</sup> Voir aussi pp. 45, 160, 166, 173, 241, 242, 385, 386, etc. Pierre Loti exprime durement une horreur analogue due aux ingénieurs des chemins de fer à Beyrouth aux « airs à la fois conquérants et protecteurs. [...] On sent qu'ils ont conscience de tenir en mains le flambeau de la civilisation, d'apporter dans cet Orient des Soliman et des Saladin nos joies occidentales, le charbon de la terre, les empressements et les explosifs... » (*op. cit.*).

<sup>5</sup> Th. Gautier, *op. cit.*, pp. 299-300.

ficace que la frivolité gourmée des affaires sérieuses, de la politique et des guerres. (pp. 307-308)

À Venise, Gautier constate que beaucoup d'enfants meurent en bas âge, occasion de pointer la crédulité populaire : « Ces petits innocents vont droit au ciel et plaident la cause de leurs parents devant le tribunal de Dieu. De là, le nom d'avocats. Aussi, dans cet espoir, se console-t-on assez facilement de leur perte<sup>1</sup>. » Voyant des loqueteux organiser une loterie, il ironise : « Nous nous demandions pourquoi ces pauvres diables ne profitaient pas davantage des moyens de faire fortune qu'ils distribuaient si généreusement aux autres pour quelques sous<sup>2</sup>. » Remarquant des jeunes filles partant s'amuser, il écrit : « Elles entreront à l'église plus tard, lorsqu'il ne leur restera plus que Dieu à aimer, Dieu, cette dernière passion des femmes<sup>3</sup>. »

À Florence, on annonce qu'on aura des nouvelles de l'autre monde sur le pont Carraia. En fait, il s'agit d'un spectacle sur l'enfer pour l'édification du peuple. Le pont s'écroule et Gautier conclut : « [Les spectateurs] eurent, comme le promettait l'annonce, des nouvelles directes de l'autre monde, en allant les chercher eux-mêmes<sup>4</sup>. »

De son côté, Alexis Curvers est assez féroce en politique : « À observer les neuf dixièmes des gens, je me demandais ce qu'ils avaient à se plaindre des dictatures et ce qu'ils y auraient perdu [...] comment le troupeau savait-il que ç'aurait été dommage ? (p. 37). Ou encore : « Parmi les traditions que les démocraties ont le plus volontiers héritées des dictatures, celle de mettre les gens préventivement à l'ombre est peut-être la plus durable et la plus universelle » (p. 404). De même, constat subversif mais toujours actuel : « La justice humaine cause peut-être plus de maux qu'elle n'en compense, probablement plus qu'elle n'en prévient, certainement plus qu'elle n'en répare » (p. 422)<sup>5</sup>.

## DEVANT LA RELIGION

Il me semble qu'on peut qualifier l'attitude des deux auteurs par un certain agnosticisme et un anticléricalisme certain. Le goût esthétique et l'esprit anarchiste y sont pour quelque chose.

Théophile Gautier n'est en somme séduit que par deux choses quelque peu contradictoires : soit le décorum des événements et monuments, soit une

<sup>1</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 195. Voir aussi pp. 357-358 où les mœurs et frivolités sont épinglées.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 337.

<sup>5</sup> Voir pp. 427-428, la bêtise ; pp. 467-68, la décadence...

extrême simplicité et pureté évangéliques, bien qu'il se montre hostile à la rigueur protestante et se dise catholique en art, appréciant le baroque et même le rococo. Mais il exècre le style jésuite :

Quant au style jésuite avec ses dômes gibbeux, [...] ses afféteries mal-saines et son ornementation fougueuse qu'on prendrait pour des excroissances de la pierre malade, nous professons pour lui une horreur insurmontable. [...] Rien selon nous n'est plus opposé à l'idée chrétienne que cet immonde fatras de binteloterie dévot<sup>1</sup>.

Sa longue et minutieuse description de Saint-Marc à Venise est révélatrice de son cosmopolitisme foncier comme de sa critique :

Ce temple incohérent où le païen retrouverait l'autel de Neptune [...] servant de bénitier, où le mahométan pourrait se croire dans le mirah [*sic*] de sa mosquée, [...] où le chrétien grec rencontrerait [...] son christ barbare, semble le temple d'un christianisme antérieur au Christ, une église faite avant la religion. [...] Sommes-nous dans l'Égypte ou dans l'Inde ?<sup>2</sup>

En route vers Ferrare, dans la diligence, il critique la pusillanimité dévote ou hypocrite de deux moines qui, plongés dans leur bréviaire, ignorent le magnifique paysage : « Craignaient-ils les distractions du monde extérieur, le charme de cette nature éternelle derrière laquelle se cache le grand Pan de l'Antiquité que le Moyen Âge catholique s'est obstiné à prendre pour le diable ?<sup>3</sup> ». Il est indulgent pour la piété populaire, dénonçant plutôt « la classe qui, chez nous, laisse la religion du Christ au peuple et aux domestiques »<sup>4</sup>. Il manifeste souvent une ouverture de bonne volonté qui risque d'être déçue :

Certes, nous étions entré dans le couvent avec des dispositions sinon pieuses du moins respectueuses. Si nous n'avons pas la foi, nous l'admirons chez les autres, et si nous ne pouvons croire, du moins pouvons-nous comprendre<sup>5</sup>.

On a l'impression que nous ne sommes pas loin d'Alexis Curvers qui réunit volontiers aussi paganisme et christianisme. Jimmy exprime en prison « le sentiment d'être en règle avec les dieux, tant avec les anciens dieux jaloux de la félicité des mortels qu'avec le Dieu chrétien qui se complaît aux sacrifices expiatoires » (p. 429)<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Th. Gautier, *Voyage en Italie*, pp. 261-262 ; voir aussi p. 270.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 86-111.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 312.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 258.

<sup>6</sup> La critique est implicite, mais la majuscule s'obstine à marquer la différence.

Le portrait de Monseigneur Guadalcante, prélat plein d'onction à l'ambition déçue, évêque d'un diocèse qui n'existe pas, en somme indulgent pour les péchés de son entourage, est plein de nuances mais assez peu orthodoxe. De même, la longue évocation de la cérémonie de l'Année sainte au Vatican reflète à la fois un certain scepticisme et une admiration esthétique pour la grandeur et la splendeur du spectacle.

Guide touristique, Jimmy aborde la Place Saint-Pierre avec une piété qui n'est que filiale : « Pauvre femme, combien elle avait rêvé de ce pèlerinage fabuleux que j'accomplissais maintenant sans elle et sans piété ! » (p. 74)<sup>1</sup>. Mais il s'y sent aussi fils de l'Église, fils prodigue mal repenté, marqué par la religion de l'enfance, un peu comme Gautier. Si leur esprit refuse les aberrations de la croyance ou du pouvoir, leur cœur reste sensible à une forme de poésie et d'humanité profonde. La marque d'enfance est indélébile ! Mais l'anticléricalisme peut être plus net : « Les régions du globe où ils [les curés] sont les maîtres sont celles où l'on crève de faim le plus allègrement [...] » (pp. 150-151).

À l'opposé, le Vatican déploie un « faste archaïque, assurément peu évangélique » (p. 344). Il frôle sans cesse le ridicule tout en méprisant la misère du monde.

Alexis Curvers, comme Gautier, n'est séduit que par la poésie qui peut se dégager des symboles et des rites, mais il reste conscient de l'écart avec la réalité de la vie des hommes qu'il ne souhaite pas « privée d'un espoir, appauvrie d'une rêverie exemplaire et fondamentale » (p. 329). Même s'il mesure la difficulté ou la vanité de cette espérance.

#### « HOMO AESTHETICUS »

C'est donc, tout compte fait, une vision esthétique du monde, une conception esthétique de l'homme et de l'existence qui réunit les deux écrivains et rapproche leur comportement comme leur œuvre. Chez eux, il y a de l'anarchiste conservateur qui souffre de la mécanique à broyer la beauté.

Gautier, héritier du Doyenné et des Bousingots de sa jeunesse, théoricien de l'art pour l'art, a clairement revendiqué cette attitude. Elle est sans doute plus diffuse chez Curvers mais non moins présente.

À côté de l'art de vivre, de l'admiration des arts, de la gourmandise de jouissances diverses, et d'une liberté d'allure teintée d'anarchisme, l'*homo aestheticus* me paraît aussi caractérisé par quelques autres traits que j'appellerais aristocratiques, parce qu'ils sont souvent un rien provocants et bannissent le conformisme, celui que Gautier n'a cessé de stigmatiser dans

<sup>1</sup> Voir aussi pp. 80, 63, 124, 125, 127, 210, 344, etc.

l'esprit bourgeois, utilitaire et industriel qui s'affirme à son époque, celui auquel les personnages de *Tempo di Roma* semblent échapper pour la plupart, comme par une grâce spéciale du sol italien.

Le plus choquant est peut-être une forme d'amoralisme. Théophile Gautier condamne la peine de mort. Or, dans l'Italie de l'époque, sous la botte autrichienne, on fusille assez souvent des résistants, des patriotes.

À Vérone, se prépare une exécution et il écrit :

Si le temps ne nous eût manqué, nous aurions été voir cette exécution qui dans notre pays nous eût fait fuir ; car, en voyage, la curiosité va quelquefois jusqu'à la barbarie et les yeux ne se détournent pas d'un supplice, si le bourreau est pittoresque et si le patient est d'une bonne couleur locale<sup>1</sup>.

C'est donc l'esthétique, le goût du tableau, de la couleur locale qui emportent les scrupules et les principes. Il n'invoque même pas l'excuse du reportage. De même, ce n'est pas la pénibilité du travail féminin qui le retient, mais son effet pictural. Il a remarqué à Venise l'habitude espagnole ou africaine de porter de l'eau sur la tête et il remarque : « Les femmes prennent ainsi une noblesse de port étonnante. À la manière dont elles sont hanchées et piétées, on dirait des statues antiques » (p. 120).

Sur un autre registre, Jimmy n'hésite pas à faire de la fourberie un art : « On s'accordait à considérer la *furberia* comme un art entre les autres et comme une vertu de l'intelligence » (p. 25). De nombreuses scènes du roman tendent à généraliser cette opinion : la population romaine, si délicate sous certains aspects, ne semble pas très scrupuleuse sur les moyens de subsister ou de prospérer, mais sans exclure des formes inattendues de générosité qui caractérisent volontiers le détachement aristocratique. Puisque, comme le clame Sir Craven, « [n]otre époque voyage et "vit dans le cadre" ! » (p. 133), tout ce qui échappe à cet encadrement bureaucratique est valorisé, devient précieux. C'est exactement l'attitude de Gautier dont on connaît les diatribes contre une certaine modernité, l'idéologie du progrès et toute forme de bassesse et de médiocrité.

Il peut prendre des libertés également avec l'exactitude scientifique si le faux offre une séduction de type esthétique. Dans le baptistère de Saint-Marc à Venise, la légende prétend que l'autel est une pierre de Tyr ayant soutenu le prêche de Jésus. Gautier commente :

Si elle est douteuse au point de vue historique, n'est-ce pas poétiquement une belle idée d'avoir fait de ce quartier de roche, d'où le réformateur,

<sup>1</sup> Th. Gautier, *Voyage en Italie*, p. 62. De même, en quittant Bologne, où vingt résistants vont être exécutés, il écrit : « L'idée de traverser les Apennins par une belle journée de septembre eut bientôt dissipé cette sensation lugubre » (p. 323).

méconnu encore, annonçait la bonne nouvelle à la foule, un autel dans ce temple ruisselant d'or et rayonnant de chefs-d'œuvre ?<sup>1</sup>

On peut s'amuser de l'effet qui l'emporte sur les faits !

La suprématie de l'art est telle qu'apprenant que la peine de mort est prévue si l'on ose vendre *La Mort de Saint-Pierre* du Titien, il s'écrie : « Nous aimons cette férocité artistique, et c'est le seul cas où la peine de mort nous paraisse devoir être conservée<sup>2</sup>. » Il se sent en accord avec tous les aspects de la Renaissance, même les plus atroces. À propos du château des ducs de Ferrare, il écrit :

C'est là que se jouèrent les drames du Tasse, de l'Arioste et de Guarini ; c'est là qu'eurent lieu ces orgies étincelantes, mêlées de poisons et d'assassinats qui caractérisent cette période de l'Italie savante et artiste, raffinée et scélérate<sup>3</sup>.

Le style n'est pas celui de la réprobation. Il me semble que Curvers pourrait partager ce sentiment au nom d'une certaine flamboyance, au nom de l'excellence de l'art.

L'idéal poétique, l'idée d'une vie poétique – vivre l'art comme art de vivre, « la sculpture de soi », dirait Michel Onfray – est par essence politique de façon subversive comme appel à l'impensé, à l'impensable, à la nouveauté radicale dans l'humaine destinée. Le Beau est révolutionnaire puisque la laideur est générale, voire officielle. La quête du Beau qui exalte l'homme et le transfigure d'animal besogneux en prince de la vie esthétique, représente forcément un acte de dissidence, de résistance à la médiocrité banalisée ou voulue. Comme l'a proclamé Claire Lejeune, le poétique est le défi majeur lancé au politique<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 268.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 317. Maeterlinck écrit dans *Le Double Jardin* (1904) : « L'étalon d'or [de la beauté trouvée par les Grecs] est voilé pour longtemps (à cause du christianisme) et ne sera plus découvert que par quelques artistes de la Renaissance qui est le moment où la beauté certaine jette ses derniers feux. » Pour Gautier, c'est aussi l'époque bénie où la plénitude artistique est atteinte : « Orgagna, comme Giotto, comme Michel-Ange, comme Léonard de Vinci, comme Raphaël et toutes les grandes capacités panoramiques de ces temps bienheureux où l'envie bourgeoise ne restreignait pas le génie à une étroite spécialité, parcourait d'un pas égal la triple carrière de l'art : il était architecte, peintre et sculpteur » (pp. 348-349).

<sup>4</sup> Voir notamment Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*. Montréal, L'Hexagone, 1987. Schiller écrivait : « Il faut emprunter la voie de l'esthétique pour résoudre complètement le problème politique, parce que c'est par la beauté qu'on parvient à la liberté. » (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*.) Voir aussi M. Voisin dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 74-76, 1993.

La dissidence, la résistance sont au cœur des deux œuvres par un idéal humaniste d'épanouissement. La critique politique du jeune Curvers en témoigne. De même, Gautier a des mots très forts pour admirer la résistance italienne à l'oppression de l'Autriche qui, sans doute, relaie chez lui l'opposition Nord/Sud. Ainsi, lorsque, par patriotisme, Venise se fait ville morte lors de la fête de l'empereur d'Autriche, y consacrant trois pages, il écrit :

Ce peuple qui faisait le mort tandis que ses oppresseurs exultaient de joie, cette ville qui se supprimait pour ne pas assister à ce triomphe, nous firent une impression profonde et singulière. [...] Le non-être élevé à l'état de manifestation, le mutisme changé en menace, l'absence ayant signification de révolte, sont une de ces ressources du désespoir où le despotisme pousse l'esclavage<sup>1</sup>.

Cette idée supérieure reliant esthétique, intelligence critique, humour, créativité vise à l'harmonie et à la plénitude. On la retrouve, par exemple, chez Confucius dont l'humanisme allie la beauté du geste, le raffinement du comportement et une éthique qui se justifie par elle-même dans l'idée que l'individu y trouve sa propre harmonie.

Analysant d'un point de vue scientifique la contemplation d'un tableau, Jean-Pierre Changeux cite Herbert Marcuse paraphrasant Hegel : « Derrière la forme esthétique, on trouve l'harmonie de la sensualité et de la raison<sup>2</sup>. »

Cette harmonie procure une joie particulière, celle de se sentir bien dans son monde, celle que poursuit inlassablement Gautier, celle que poursuivent avec des fortunes diverses et des moyens variés quelques personnages de Curvers. Selon Changeux, à partir de la Renaissance, s'ajoutent le désir, la possibilité épistémologique de créer. L'artiste peut alors voir plus et autrement, découvrant ainsi de nouveaux plaisirs esthétiques : « L'art participe à l'évocation de ce qui doit ou de ce qui devrait être. [...] L'œuvre réconcilie les lois de la raison avec les intérêts des sens (Schiller). Elle invite à un rêve partagé que la science n'offre pas<sup>3</sup>. »

L'*homo aestheticus* se fait donc le champion d'une utopie à caractère hédoniste, en raffinant et sublimant la jouissance, notamment par l'art. Se découvre alors un autre pan de l'éthique qui n'a rien à voir avec la morale ordinaire ou proclamée. Pour Changeux, la contemplation d'un tableau accède ainsi à l'éthique par la capacité de s'imaginer les états mentaux d'autrui, à savoir l'artiste, ses personnages, ses intentions :

<sup>1</sup> Th. Gautier, *Voyage en Italie*, pp. 238-240.

<sup>2</sup> J.-P. Changeux, *Raison et plaisir*. Paris, Odile Jacob, 2002, pp. 38-46.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 146.

Le spectateur se met à la place des personnages de la composition. Ce faisant, il capture le message éthique que l'artiste introduit dans son œuvre et qui met en rapport l'artiste avec le spectateur, l'individu avec lui-même et le monde, et d'une manière plus générale soi avec l'autre<sup>1</sup>.

Gautier, par son œuvre de critique comme par sa création littéraire, Curvers choisissant Rome comme lieu singulier et quasi initiatique, n'ont cessé de vouloir magnifier cette communication personnalisée, ce dialogue humanisant et sublime par les pouvoirs du langage. « Un patrimoine culturel se met en place<sup>2</sup>. »

Peut-être pourrait-on trouver la racine de l'*homo aestheticus* dès la Renaissance, mais aussi dans un certain XVIII<sup>e</sup> siècle qui peut aujourd'hui nous apparaître, à certains égards, comme un paradis perdu. Un des grands spécialistes de l'époque, Roland Mortier, écrit de cette image qu'elle est « celle d'une époque d'élégance raffinée, parfois cruelle, mais toujours maîtrisée par un style rigoureux et tendu, par un art de vivre où les règles de la sociabilité aiguisent la violence des passions et des haines tout en la canalisant. » Il y trouve aussi, en réaction contre une certaine vulgarité actuelle, « une expression esthétique tendue vers la perfection de la parole dans un siècle qui aurait fixé un art de vivre et conçu une certaine image du bonheur. Vision évidemment sélective et donc embellie, mais qui répond à une aspiration et probablement à une compensation. »<sup>3</sup>

Gautier fut aussi sensible à un certain XVIII<sup>e</sup> siècle, loin de la fameuse « bataille d'Hernani »<sup>4</sup>. La grâce et la fantaisie de Watteau le séduisent et l'inspirent. *L'Embarquement pour Cythère* résume à la fois joie de vivre et galanterie<sup>5</sup>. Ingres, et même Boucher, sont constamment admirés. Mais Diderot, Voltaire ou Rousseau ne sont pas étrangers à sa culture non plus qu'à son style. Il admire Henri Heine, « un Voltaire pittoresque et sentimental ». Il fut influencé par les *Salons* de Diderot. Etc. N'oublions pas que, unissant

<sup>1</sup> *Idem*, pp. 194-195.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 191. Voir aussi J.-P. Changeux et A. Connes, *Matière à pensée*. Paris, Odile Jacob, 1989 ; E. Dissanayake, *Homo aestheticus*. New York, The Free Press, 1992.

<sup>3</sup> Roland Mortier, *Les Combats des Lumières*. Ferney-Voltaire, Centre international d'Études du dix-huitième siècle, 2000, pp. 306-307.

<sup>4</sup> Voir M. Voisin, « Théophile Gautier et le dix-huitième siècle », dans *Thématique et rêve d'un éternel globe-trotter*. Mélanges offerts à Shin-Ichi Ichikawa, Tokyo, 2003, pp. 245-251.

<sup>5</sup> Voir notamment « Pastel », « Rococo » et « Watteau », dans *Poésies diverses*, qui annonce *Les Fêtes galantes* de Verlaine. De même, rendant compte de *L'Art du dix-huitième siècle* des Goncourt, il vante son charme et sa joliesse, même s'il avait combattu « la mode troubadour » du début de son siècle. Voir aussi les contes : *Omphale* (1834), *Le Petit Chien de la marquise* (1836), ainsi que *Mademoiselle Dafné de Montbriand* (1866), trois pastiches révélateurs de la permanence d'un goût.

les libertés de la Renaissance et du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gautier a écrit deux œuvres très représentatives d'une conception esthétique de la vie : *Fortunio* (1834) et *Mademoiselle de Maupin* (1837) qui fit scandale<sup>1</sup>.

Sur un mode plus pacifique, on pourrait aussi se référer à Gaston Bachelard qui affirme une volonté pancaliste : « L'activité pancaliste tend à transformer toute contemplation de l'univers en une affirmation de beauté universelle<sup>2</sup>. »

Façon de poétiser la vie ! Et de retrouver le positif de l'humain dans toutes ses manifestations, dans l'écriture en particulier. Il note : « Je voudrais montrer [...] que l'esthétique du langage a un rôle utile pour la santé psychique<sup>3</sup>. »

## STYLE

Parmi d'autres rapprochements possibles, signalons encore des similitudes d'écriture qui ne doivent rien à l'imitation. Elles s'expliquent sans doute par des analogies de formation et de tempérament : culture classique aimée, goût des arts plastiques, souci de la forme, expression d'une harmonie humanisante, etc.

J'épinglerai l'usage de la référence culturelle, la description animée et le don de la formule.

J'ai largement montré l'usage que Gautier fait des références culturelles, notamment puisées dans le domaine des arts plastiques, au point qu'il semble partout se promener avec une sorte de musée intérieur et qu'il lui arrive souvent de transformer les êtres en tableaux et statues.<sup>4</sup>

Alexis Curvers utilise parfois un procédé analogue. Par exemple, le portrait de la Marquise de Mandriolino évoque à la fois la sibylle, Orphée, la madone, un Giorgione ou un Gozzoli, Chirico... N'oublions pas que c'est un tableau de ce dernier qui, quoique imaginaire, donne le nom au roman (p. 34) ! Des notations semblables parsèment l'œuvre. Par exemple, la cuisine du restaurant sur le Monte Mario évoque un Caravage (pp. 93-94).

Michaël Riffaterre a le premier attiré l'attention sur le fait que, contrairement à l'opinion commune, il existait dans l'écriture de Gautier une « prépondérance du dynamique sur le statique » qui se manifeste notamment par une attirance pour le baroque (voir *Les Grottesques*) et par ce que j'appelle la description animée. Le critique s'appuie sur la vision de *La Cène* de

<sup>1</sup> Voir la célèbre préface de ce dernier roman. Par ailleurs, il ose écrire : « Le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. » (*Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1847, p. 905.)

<sup>2</sup> *L'Air et les Songes*. Paris, José Corti, p. 61.

<sup>3</sup> *Fragments d'une poétique du feu*. Paris, PUF, 1988, p. 50.

<sup>4</sup> M. Voisin, *art. cit.*

Léonard de Vinci et sur la description de la coupole de Saint-Marc qui « flamboie et tourbillonne étrangement »<sup>1</sup>.

Nous retrouvons un procédé analogue dans la description de Rome où les objets paraissent en action : ils « retenaient », « résistaient », « avaient l'air de présider » (pp. 96-97). Le jeu des lumières du soir est décrit de même (pp. 101-102). Le son est aussi actif : « La mélodie planait, [...] ressuscitait, [...] purifiait, [...] confrontait, [...] se maintenait, [...] repartait, [...] s'épanchait... » (p. 292). Le cortège d'ouverture de l'Année sainte est un festival de la description qui joue de tous les moyens pour faire vivre le spectacle (pp. 343-344).

Henri Bedarida avait aussi remarqué dans l'*Italia* de Gautier « les formules admirablement concises, les métaphores qui résument et animent une vision ou qui expriment un charme intimement perçu »<sup>2</sup>. Cette appréciation est aussi parfaitement méritée par Alexis Curvers. Les réflexions de Jimmy en prison sont pleines de formules piquantes dont la concision fait mouche. Par exemple : « [I]e faible n'a pas à compter sur le faible, il n'a de secours à attendre que d'un plus fort que le fort » (pp. 415-416) ; « [S]i l'on châtiât vraiment les méchants, il faudrait condamner aussi ceux qui condamnent » (p. 426) ; « La démocratie n'est que la forme la moins désagréable de l'esclavage, encore que la plus insidieuse » (pp. 450-451).

On sait que Gautier, grand puriste, fut considéré comme un des meilleurs connaisseurs de la langue française. « Poète impeccable », proclamait Baudelaire. Cette défense et illustration du français trouve aussi son écho dans l'admirable style classique d'Alexis Curvers comme dans son amour pour la pureté de la langue qui lui fait partager le complexe assez répandu d'être Belge : « À ce français si pur, celui que j'avais appris dans ma lointaine province natale était comme une fanfare de village est à l'orchestre des *concertos brandebourgeois* » (pp. 336-337). Il compare ce français de Paris, de la Touraine et de l'Anjou à une architecture capable de rivaliser avec ce grand art par la « structure raffinée, monumentale et parfaite » de ce langage.

<sup>1</sup> M. Riffaterre, « Rêve et réalité dans l'*Italia* de Théophile Gautier », dans *L'Esprit créateur*, III, 1963.

<sup>2</sup> H. Bedarida, « Théophile Gautier et l'Italie », dans *Revue des cours et conférences*, n° 14, juin 1934.

## CONCLUSION

Ainsi, de goethéennes « affinités électives » semblent bien relier les deux écrivains par-delà le temps, l'espace et l'absence de contacts. Elles m'ont paru si nombreuses et parfois si fortes qu'elles ont mobilisé mon attention. Peut-être ouvriront-elles la voie à d'autres recherches... Une question subsiste, insoluble : qu'eût pensé, dit ou écrit Alexis Curvers s'il avait lu attentivement Théophile Gautier ?

## ANNEXE : NOTE SUR MARIE MATTEI, GAUTIER ET L'ITALIE

Marie Mattei aime et pratique le tourisme. Arrivée le 19 août 1850 – Gautier et Louis de Cormenin y sont depuis la nuit du 10 au 11 août – elle court avec eux les églises et monuments, sans oublier les théâtres et cafés. Elle quittera Venise le 5 septembre. « Un grand vent de tendresse souffle sur la Venise que Gautier évoque dans des articles très longs qu'il caresse amoureusement. [...] Venise, pour Théophile, s'identifie à Marie. Venise, comme Marie, avait apporté apaisement et beauté au poète. [...] Elles le guérissent de sa maladie du bleu<sup>1</sup>. »

Après « trente-six jours heureux d'art et de gondole », Théophile et Louis quittent Venise pour Padoue, Ferrare, Bologne. Le 15 septembre, ils sont à Florence et y restent trois semaines. Mais l'enchantement se passe : Gautier écourte et raréfie ses articles. Il sera à Rome du 10 au 13 octobre. Il n'est plus inspiré et dans l'ensemble « Rome déplaît ». Il rêve d'un nouveau départ vers l'Orient avec Marie. Il ne dira rien de la Ville éternelle !

Remarquons que Gautier n'est pas une exception. C'est plutôt Stendhal qui l'est. Ainsi, Sainte-Beuve qui séjourne en 1839 durant un mois à Rome et Naples n'a fait qu'« entrevoir », comme il l'écrit à Arsène Hous-saye. Il compose un sonnet parodiant le fameux « Heureux qui comme Ulysse... » de Du Bellay. Son long poème *La Villa Adriana* marque sa « plus belle journée », mais qui doit tout à Tivoli et à... Franz Liszt à qui le poème est dédié. Il lui écrira : « La révélation de Rome m'est venue de là. » Il semble donc qu'il faille un déclencheur humain...

D'autre part, il cite Chateaubriand : « Rome est le plus grand appui aux lassitudes de l'âme : un appui et un tombeau. » On pourrait rapprocher le caractère et le destin de Sir Craven de cette remarque. Curvers souscrit peut-être à ce regret que Rome peu à peu n'est plus que celle qui tend à « rester dans nos imaginations la Ville éternelle, la ville du monde catholique et des tombeaux »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> C.M. Senninger, *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*. Paris, Sedes, 1994, pp. 304-305.

<sup>2</sup> Pléiade, p. 954.

À Naples, Théophile est expulsé le 4 novembre comme écrivain socialiste ! Il n'écrira rien non plus sur cet épisode. Naples n'apparaîtra que dans deux contes fantastiques : *Arria Marcella* et *Jettatura*. À son retour à Paris, dans le feuilleton du 15 décembre 1850, il montre encore sa « nostalgie du bleu ». Sans le froid, « nous aurions sauté de la botte dans le triangle, quitté Naples pour Palerme, et Palerme pour Tunis ; mais rien n'est insupportable comme le froid dans un pays chaud »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, p. 201.

## À PROPOS DE...

---

### TROIS OUVRAGES QUI FÊTENT À LEUR MANIÈRE LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE D’ALEXIS CURVERS OU LE CINQUANTENAIRE DE SON ROMAN

— Alexis Curvers, *Le Monastère des deux Saint-Jean*. Arles, Actes Sud, 2006.

À l’occasion du centenaire de la naissance de Curvers, ce récit, publié pour la première fois en 1968, est réédité par les éditions d’Hubert Nyssen : la dédicace à Jean Madiran est conservée et une préface de Pierre Somville a été ajoutée.

L’histoire est simple : des voyageurs se perdent dans le désert du Sinaï en cherchant une frontière par où quitter la région où une guerre vient de se déclarer. Conduits par des gazelles effrayées, ils arrivent dans un monastère copte, le monastère des Deux Saint-Jean. Après y avoir passé une ou deux nuits, ils en repartent avec un des moines qui se défroque pour un temps et les accompagne à la recherche de l’Occident.

Cette sorte de fable très fine et subtile nous entraîne dans ce qui différencie les deux saints Jean. Dans ce monastère où toutes les opinions, toutes les interprétations sont admises, chacun garde ses convictions personnelles et les différences ne mènent pas à la guerre. La question fondamentale – peut-être la seule – qui se pose est celle de savoir s’il faut suivre le Baptiste ou l’Évangéliste. Pour les uns, Jean-Baptiste est la Lumière alors que les autres ne voient en lui que le précurseur de Jésus. Pour ces derniers, c’est le Christ qui est Lumière et Jean l’Évangéliste, le favori de Jésus. Les premiers croient à la perfectibilité de l’Homme, les seconds réservent leur culte à l’absolue perfection de Dieu qui s’est fait homme. Jean l’Évangéliste a voulu que Jésus croisse mais les ariens ont interprété ses paroles dans le sens inverse. Des loges maçonniques sont à l’enseigne des deux saints Jean et le narrateur (Curvers ?) se demande s’ils y sont bien interprétés.

Ces discussions théologiques sont avant tout l'occasion pour Curvers de réfléchir sur des questions humaines : le monde n'est-il pas le théâtre de cette lutte permanente entre les partisans de l'homme et les tenants du surnaturel ou du transcendant ?

Florilège. Sur le pouvoir (l'higoumène ayant confisqué le poste de radio qui diffusait des nouvelles de la guerre) : « C'était un vrai chef : il préservait le bonheur de la communauté dont il avait la garde. » Sur la modernité et le rôle des médias (toujours à propos de cette confiscation) : « Votre machine du diable semait dans les âmes la méfiance et le trouble [...] ces mécaniques [sont] propres à séduire les imaginations, à contaminer les esprits, à exaspérer la concupiscence... » Sur l'Occident : « Légers Occidentaux, qui si souvent conjurez les dangers par la légende et l'imposture ! » Sur la guerre : « La guerre ne se terminera jamais. Elle est entre les deux saints Jean, entre le parti de hommes et celui de Dieu. Territoire ou pétrole ne sont que des appâts matérialistes. »

Dans son style choisi, élégant, où perce l'influence de sa formation classique, Curvers nous entraîne enfin, sous la conduite du moine, à la visite des fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy de Liège, ainsi qu'à Gand, où il analyse la symbolique de *L'Agneau mystique* d'une manière approfondie, érudite et originale. Les archives Curvers regorgent d'ailleurs de documents concernant le tableau des Van Eyck auquel Curvers, à la fin de sa vie, voulait consacrer un essai de grande envergure. Les lecteurs de *Tempo di Roma* apprécieront ce petit livre si riche, si délicat, qui donne tant de matière à réflexion.

Nicole Decostre

— Dominique Costermans et Christian Libens, *Sur les pas de « Tempo di Roma » d'Alexis Curvers. Guide-promenade littéraire de Rome*. Avec la collaboration de Bérengère Deprez. Préface de Patrick Nothomb. Louvain-la-Neuve, Éranthis Éditions, 2007.

« Jimmy quitte le Nord, dont il est originaire, pour se rendre à Rome. Là, il rencontre Geronima : c'est le coup de foudre... » Ce mince scénario pourrait n'être qu'un banal conte de fées. Mis en scène et en mots par Alexis Curvers, il devient un prétexte pour faire voyager le lecteur au cœur de la Ville éternelle. Si l'on ajoute que Jimmy, jeune homme sans fortune, quitte la Belgique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale pour devenir guide touristique à Rome, on comprendra que la visite mène aux endroits les plus stratégiques de la ville : la Place Saint-Pierre, le Colisée, les jardins de la Villa Borghese, en s'arrêtant au hasard d'une pètarade de Vespa, d'un miau-

lement de chats ou du spectacle de faux légionnaires... Pour se rendre à Rome, une règle d'or à respecter impérativement : lire *Tempo di Roma*.

À travers des extraits du roman, un bref aperçu historique et des photographies prises par l'écrivain Dominique Costermans (en résidence à l'Academia Belgica en 2006), Christian Libens, dernier secrétaire d'Alexis Curvers, présente Rome et l'auteur à sa manière. L'idée plaira sans doute tant aux amoureux du style et de l'univers de Curvers qu'aux malchanceux qui n'ont pas encore découvert le talentueux auteur. Le format du guide, s'il permet aux touristes d'emmener l'ouvrage dans leur poche au gré de leurs pérégrinations, cantonne cependant les photographies – en noir et blanc pour un style romantique et un hommage au passé – dans une petite page 11 × 16.

— *Mon histoire romaine. Les meilleurs textes du concours 2007*. Préface de Serge Moureaux. Bruxelles, Maison de la Francité, 2007.

Sous l'égide de la Commission communautaire française, la Maison de la Francité lançait, en 2006, la 10<sup>e</sup> édition de son concours annuel de textes sur le thème « Mon histoire romaine ». Elle célébrait ainsi *Tempo di Roma*, mais aussi l'anniversaire du Traité de Rome, acte fondateur des Communautés européennes.

« [É]crivez votre histoire romaine. Qu'elle soit de pure fantaisie ou inspirée de faits réels, personnels ou non, présentez-la dans un texte de 2 à 4 pages (700 à 3.000 mots), sous forme de récit ou de témoignage », telle était la consigne. De nombreux prix ont été délivrés en mai 2007 : un voyage à Rome, des chèques de plus de 1.000 euros, des livres, des entrées gratuites... Le jury, présidé par la romancière et dramaturge d'origine romaine Thilde Barboni, comprenait, outre deux « présélectionneurs », Jean-Pierre Jacquemin et Henry Landroit, cinq membres : Dominique Costermans, Laurence Ghigny, Serge Moureaux, Claude Paulet et André Sempoux.

*Mon histoire romaine* recueille les seize meilleurs textes (intégralement originaux) en trois sections selon l'âge de l'auteur : cinq lauréats cadets (à partir de douze ans), cinq lauréats juniors (de quinze à dix-huit ans) et six lauréats adultes (au-delà de dix-huit ans).

Par ses concours, la Maison de la Francité « veut encourager jeunes et moins jeunes à une pratique de la langue tournée vers la liberté de la fabulation et de l'imagination. »

Pauline Coton, Guillaume Pollart, Florence Vandernoot et Aude Vincent



