

6-1-2010

L'irruption de la violence dans Saint-Germain ou la négociation: l'esthétique néoclassique belge en question

David Vrydaghs
Université de Namur

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Vrydaghs, David (2010) "L'irruption de la violence dans Saint-Germain ou la négociation: l'esthétique néoclassique belge en question," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 74 : No. 1 , Article 5.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol74/iss1/5>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

David VRYDAGHS

Université de Namur

L'irruption de la violence dans *Saint-Germain* ou la négociation : l'esthétique néoclassique belge en question

Résumé : Cet article se consacre à l'étude du roman *Saint-Germain* ou la négociation, dont la forme classique cache un discours moins lisse et convenu qu'il n'y paraît. L'analyse de la scène finale permet en effet de porter un nouveau regard sur l'œuvre. À terme, c'est toute l'esthétique néoclassique que paraît violenter l'écriture.

Belgique, discours, esthétique, néoclassique, roman, violence

Il y a assurément un paradoxe à choisir comme objet d'étude, pour un dossier consacré aux violences et invectives dans le roman francophone européen, un roman aussi policé dans sa forme, son style et son ton que l'œuvre la plus célèbre de l'écrivain belge Francis Walder, *Saint-Germain* ou la négociation¹. Paru en 1958 aux Éditions Gallimard, ce roman récompensé par le prix Goncourt fait figure, dans l'historiographie de la littérature belge de langue française, d'acmé de l'esthétique néoclassique, esthétique qui, en Belgique, se veut l'expression d'une « volonté d'assimilation francophile » passant notamment par « une révérence affichée envers la langue et la métropole françaises » (Jago-Antoine, 2003 : 422). Classique dans sa forme, *Saint-Germain* paraît également éloigné du propos de ce dossier par son contenu : s'il est consacré au conflit entre catholiques et huguenots qui déchira la France dans la seconde moitié du XVI^e siècle, il aborde ce dernier sous l'angle de l'activité diplomatique, qui conduit les représentants des deux camps à signer, en 1570, « l'assez obscure Paix de Saint-Germain » (*Saint-Germain* : 9). Walder dépeint en effet les journées qui ont précédé la signature de ce traité de paix en mettant l'accent sur les stratégies discursives employées par les deux camps pour parvenir à un arrangement qui les satisfait l'un et l'autre. À première vue, il n'y a donc aucune raison de s'attarder sur ce roman dans le cadre de

¹ Toutes les références à cette œuvre sont tirées de l'édition de poche (2008) et ne comprendront, dans le cours de l'article, que le mot clé *Saint-Germain* suivi du numéro de page correspondant à l'extrait cité.

ce dossier tant son créateur, Francis Walder, paraît aux antipodes des auteurs belges – des poètes pour la plupart, comme Michaux et Norge – qui, à cette époque, « imposent avec succès un rapport charnel et libérateur au langage » (Jago-Antoine, 2003: 422).

Pourtant, ce roman, pour peu qu'on le lise jusqu'au bout, tient sur le monde un discours moins lisse et moins convenu qu'il n'y paraît: dans l'une des dernières scènes, la violence – physique et verbale – surgit alors que rien n'y avait préparé le lecteur. On s'acheminait en effet vers une conclusion heureuse de la négociation quand les principes de celle-ci sont remis en cause par le camp huguenot. Pour les participants à la négociation, le doute n'est plus permis. L'issue sera guerrière:

Petit à petit on en vint aux conclusions extrêmes: que si rien ne pouvait nous départager, il faudrait bien, en dernière heure, rompre les négociations.

Si tel est votre dernier mot, il ne reste qu'à reconnaître l'échec de la conférence.

Si vous refusez de transiger, tout s'écroule et nous ne pouvons plus que nous séparer.

Nos travaux auront été inutiles, et tant de difficultés vaincues en pure perte.

Au moment de réussir, une futilité en somme aura tout compromis.

Puis, de conséquence en conséquence, nous aboutîmes au mot redoutable que chacun avait derrière la tête, et dont nous nous servîmes d'abord comme d'une menace.

Voulez-vous que la guerre reprenne?

Si vous persistez, ce sera de nouveau la guerre! (*Saint-Germain*: 171)

Alors que les deux camps sont sur le point de se séparer sur une déclaration de guerre, l'un des négociateurs catholiques intervient. Peu écouté jusqu'à ce point du récit en raison de son ignorance des finesses de la diplomatie et de son incapacité à « se pencher sur la subtilité des problèmes, [à] en saisir les nuances et [à] en démêler la fine organisation » (*ibid.*: 17), Monsieur de Biron, militaire haut gradé, se lance dans un long discours sur les horreurs de la guerre. La force de ce discours – qui, on le verra, rompt stylistiquement avec le reste du roman – est telle que les négociateurs en reviennent à des positions moins tranchées et concluent finalement la paix de Saint-Germain.

On procédera ici en deux temps. En premier lieu, on rappellera l'importance et les caractéristiques principales de l'esthétique

néoclassique en Belgique dans la décennie qui suivit la Libération. On analysera ensuite le roman de Walder avec une attention particulière au discours de Monsieur de Biron.

Le néoclassicisme belge : une esthétique qui « fait l'économie de l'histoire concrète² »

L'esthétique néoclassique émerge en Belgique dès la Seconde Guerre mondiale pour s'imposer dans les années 1950. Les raisons qui peuvent expliquer cette émergence puis cette imposition sont multiples et, pour la plupart, bien connues. L'absence d'un conflit ouvert entre collaborateurs et résistants à la Libération ne structure pas l'espace littéraire belge comme cela fut le cas en France (sur le cas français, voir Sapiro, 1999). À la différence de la France également, il n'y a pas en Belgique de renouvellement générationnel dans le personnel littéraire. Dès lors, ce sont les auteurs qui avaient émergé dans les années 1930 qui occupent désormais les positions dominantes dans l'espace littéraire belge. Ces auteurs sont, pour beaucoup, d'anciens lundistes (soit les signataires du *Manifeste du groupe du Lundi* qui, en 1937, défendait l'appartenance de la littérature francophone de Belgique à la littérature française contre ceux qui défendaient une spécificité belge). Ils défendront ardemment l'esthétique néoclassique dont ils espéraient déjà l'avènement durant l'entre-deux-guerres. On assiste aussi, depuis les années 1920, à une perte de sens de l'identité littéraire belge, forgée à la fin du XIX^e siècle, et au développement important d'une littérature flamande (voir Denis et Klinkenberg, 2005 : 153-162, 197-199 ; aussi Fréché, 2009).

Cette esthétique se caractérise principalement par un goût marqué pour des thèmes universels, abstraits ; par un humanisme désincarné ; par une occultation des marques linguistiques ou géographiques d'appartenance à l'espace belge ; par une vénération pour les auteurs français classiques et la prose française du XVIII^e siècle ; par un refus de l'histoire présente (si le roman historique est pratiqué, il l'est souvent dans un but d'évasion : voir Denis et Klinkenberg, 2005 : 159-162). Ce refus est tel qu'un historien et critique de la littérature belge l'a longuement combattu dans ses *Balises pour l'histoire de nos lettres* :

² L'affirmation est de Marc Quaghebeur (1998 : 277).

Faisant fi aussi bien de la cure philosophique apportée par l'existentialisme à la pensée française que du soupçon porté par les écrivains de l'absurde sur la fiabilité absolue de la langue, la Belgique francophone s'avance dans le nouvel après-guerre bardée des certitudes de la civilisation. Elle entend clore l'insupportable parenthèse ouverte par l'entre-deux-guerres et feint d'interpréter en termes ontologiques les impasses auxquelles ont abouti par exemple certaines avant-gardes. Il eût été pourtant fort utile d'interroger ces parcours. (Quaghebeur, 1998 : 277-278)

Ou encore: « Dans sa forme comme dans son discours, [cette esthétique] offre aux âmes de beaux débats idéalisés mais ne procure aux hommes aucune perception globale susceptible de les aider à transformer le monde ni même à le maîtriser. » (*ibid.* : 282)

Dominante en Belgique dans les années 1950, se voulant française, cette « vague » néoclassique connaît pourtant le paradoxe suivant: elle ne participe en rien – comme le laisse entendre Quaghebeur – aux débats littéraires et artistiques qui animent la France de la Libération aux années 1960. Sa volonté d'assimilation à l'espace français est donc avant tout symbolique.

***Saint-Germain ou la négociation* : chef-d'œuvre ou condamnation du néoclassicisme ?**

À première vue, *Saint-Germain ou la négociation* appartient pleinement à ce courant esthétique. Il peut se lire comme un roman historique à condition de remarquer qu'il ne s'agit pas ici de traiter d'enjeux contemporains à l'écriture de ce livre à travers le filtre d'une situation historique antérieure mais de permettre une forme d'évasion par rapport aux pesanteurs du temps présent³, fonction assumée dans l'« avertissement de l'auteur ». Ce dernier précise en effet que « cet ouvrage n'a pas de clefs » (*Saint-Germain* : 10) pour insister ensuite sur le divertissement apporté par son roman: « Je m'y suis amusé. Puissiez-vous de même... » (*ibid.*). Le cadre historique choisi semble l'avoir été de façon tout à fait arbitraire; il n'est en tout cas pas justifié par l'auteur, qui insiste en revanche sur le caractère abstrait et anhistorique de son roman: Walder se donne en effet pour objectif principal de dresser « un portrait du négociateur » (*ibid.* : 9) valable en tout lieu et en tout temps.

³ Il est toutefois possible d'entendre dans *Saint-Germain* quelques échos subtilement déformés des conflits linguistiques qui agitent la Belgique des années d'après-guerre, comme l'a bien montré Jago-Antoine (2003).

La dimension universelle du propos transparait également dans la nature des réflexions du narrateur, Henri de Malassise, diplomate mandé par le roi français Charles IX pour représenter les intérêts de la couronne auprès de la délégation huguenote menée par Messieurs d'Ublé et de Mélynes. Malassise ne cesse en effet de poser la question des invariants de la nature humaine, et cela dès les premières lignes de son récit :

Le caractère incertain m'est apparu, de cette existence consacrée en bonne part à la diplomatie, et je me suis demandé si tant de flou était dû au métier qui a eu mes préférences, ou s'il s'agissait d'une disposition propre à ma nature, ou si peut-être toute vie humaine est chose nécessairement vague, contournée, et désaccordée en ses extrêmes. (*ibid.* : 11)

Si, à ce stade, le narrateur s'interroge encore sur l'universalité de la nature humaine, il se convainc bientôt, au contact des huguenots, de la réalité de celle-ci :

Je me répétais : « Malgré tout ce sont des hommes, des hommes, des hommes, sensibles par conséquent à ce qui est humain, et le sort des négociations huguenotes dépend de leurs sensibilités, comme dépend de la mienne celui des négociations royales. » (*ibid.* : 65)

Cette conviction ne l'empêche pas, à ce moment, de privilégier les intérêts de son camp au détriment de ceux de ses adversaires. Mais, avant le terme des négociations, Malassise a franchi un palier supplémentaire dans sa réflexion. Désormais, il se sent intimement proche de ses adversaires au point d'affirmer :

Souvent, au cours de ces conversations de Saint-Germain, errant le soir par les allées solitaires, je me suis demandé ce qui nous séparait de ces huguenots avec qui nous échangeions tant de férocité depuis un quart de siècle. Hasard de la naissance ou caprice de la destinée : j'aurais pu être des leurs, et parmi eux n'importe lequel aurait pu être des nôtres. Le souci de me mettre à leur place pour juger de leur point de vue me donnait une telle connaissance de leur cause, que [...] je découvrais ceci : que j'aurais trouvé autant d'intérêt à défendre leurs positions que j'en trouvais à me battre pour les nôtres.

[...] En quoi différaient-ils de moi, de nous ? Quelle naïveté dans ma surprise de leur découvrir qualités et défauts, forces et faiblesses comme aux autres hommes, charmes et sourires comme aux autres femmes ! Il eût fallu qu'ils apparussent froids, rigides, guindés, impénétrables, inflexibles, secs de tout ruissellement humain : alors peut-être me fussé-je senti devant une autre race à qui rien ne pouvait m'attacher. [...] À travers les fissures quelque chose finit par poindre, un tic, une manie, un travers, un vice, et l'échange s'établit,

le fluide circule qui nous est commun. C'est par les ridicules que nous nous sentons frères. (*ibid.*: 159-160)

L'isotopie organique qui rythme cet extrait (naissance, race, ruissellement, fluide, frères) vient soutenir l'argument d'une appartenance à une même famille humaine au-delà des spécificités personnelles et des caprices de l'histoire (ici représentée par le destin, et donc annihilée dans ses caractères chaotique et imprévisible). Malassise est, dès cet instant, prêt à mettre fin à la négociation entre catholiques et protestants en préservant les intérêts des deux camps. Malgré la volte-face finale des huguenots, qui pourrait les mener à la guerre, Malassise ne remet jamais en question la position qu'il vient d'énoncer.

Avant d'en venir à la scène finale, objet premier de notre intérêt, il faut donc remarquer que les choix génériques, stylistiques et thématiques de Walder font de *Saint-Germain* un modèle de l'esthétique néoclassique: le roman fait l'économie de l'histoire concrète – l'histoire n'est convoquée qu'à titre de toile de fond plaisante – pour privilégier des sujets généraux – ici l'art de la négociation et, plus profondément, l'existence d'une nature humaine jouet du destin – débouchant sur un plaidoyer en faveur de valeurs réputées universelles. Même la menace de la guerre ne vient pas contrecarrer cette position universalisante: vue comme une fatalité – « Faisons donc la guerre, puisqu'il le faut... » (*ibid.*: 172), dira un des négociateurs –, elle apparaît également aux yeux des diplomates comme une abstraction (l'article définit et l'absence d'adjectif qualificatif soulignant à plusieurs reprises cette généralisation: « [L]a guerre », « la guerre », « la guerre »).

C'est alors qu'intervient Monsieur de Biron. Sa première réaction consiste justement à s'opposer à cet emploi déréalisant, généralisant du substantif « guerre »: « Vous employez, dit-il, un terme dont vous ne pénétrez pas le sens » (*ibid.*). Il prend ensuite longuement la parole pour définir ce qu'il entend par ce substantif dont il juge l'emploi léger:

La guerre, dit-il, couvre des choses affreuses, vous le savez, mais qui sont vraies, et cela ne se sait pas suffisamment. On ne peut pas les traiter comme des idées. Les cadavres dans les champs, cela existe réellement, et cela ne ressemble à rien de ce que vous connaissez. Vous avez imaginé des tableaux de bataille, vous avez lu des poèmes, des récits, vous avez vu des dessins. Mais un blessé sur le talus, c'est épais, c'est réel, ce n'est ni plat, ni colorié, cela

porte de la grosse étoffe et quand on le voit on comprend que la vraie vie est une chose qu'on ne vit presque jamais. J'ai connu cela, moi. Un homme mort, au coin d'un labouré, c'est couché sur le dos, les jambes repliées sous soi, les bras étendus, c'est tout seul, et ça a le visage d'une teinte cireuse pour laquelle il n'y a pas de nom. La guerre n'a pas de coloris : tout y est couleur de terre. Le bleu, le rouge, l'or que vous admirez disparaissent, et les cadavres dans les champs sont des taches brunes. Le sang n'est pas vermeil ; il est roux et sale. (*ibid.* : 173)

L'argument employé est répété à plusieurs reprises : la guerre est une chose « réelle », « affreuse » que l'intellect ne peut appréhender. Elle peut seulement être perçue et, pour cela, doit être vécue. L'écart entre la perception immédiate de la guerre et sa représentation artistique est également souligné à plusieurs reprises : d'abord dans le contraste entre les « poèmes », les « récits » et les « dessins » et la « grosse étoffe » du blessé, ensuite à travers l'opposition de l'attribut rhétorique « vermeil » et des attributs communs « roux et sale ». Le contraste entre le monde de l'art et le monde réel est encore souligné plus loin, quand Monsieur de Biron affirme :

Quand vous voyez ces choses, vous sentez que le reste n'est qu'une illusion, un rêve où l'on s'imagine vivre. J'ai senti cela, moi. Tout ce que vous faites, tout ce que nous faisons ici n'est qu'une sorte de poème, une mascarade que nous jouons, une peinture, une broderie à laquelle nous travaillons en tâchant d'y croire. (*ibid.* : 174)

Renvoyant l'art à une forme d'inanité, Monsieur de Biron ne s'en prend plus seulement à la vision idéalisée de la guerre soutenue par ses interlocuteurs. Il se distancie également de leur langage. La prose de Monsieur de Biron présente en effet un singulier contraste avec le reste du roman. Qu'elle provienne de la voix narrative ou de ses interlocuteurs, la langue de *Saint-Germain* était en effet jusqu'à présent finement ciselée et coulée dans des constructions syntaxiques aussi rares qu'équilibrées et maîtrisées. Avec la prise de parole de Monsieur de Biron, c'est un tout autre langage qui fait irruption dans le roman. L'entrée en scène de ce dernier est toutefois progressive : on passe en effet d'énoncés concis mais corrects (les deux premiers de l'extrait cité) à des phrases qui s'allongent et se brisent dans des anacoluthes : « *Les cadavres* dans les champs, *cela* existe réellement » (nous soulignons). Le rythme s'accélère encore et la phrase se fait énumération : « [U]n blessé sur le talus, c'est épais, c'est réel, ce n'est ni plat, ni coloré, cela porte de la grosse étoffe [...] ». L'énonciateur souligne de plus en plus sa présence dans le

discours: « J'ai connu cela, moi » ou, plus loin: « *Moi, j'ai entendu cela, et je vous dis qu'un homme [...]* » (*ibid.*: 173); ou encore: « *J'ai senti cela, moi* » (*ibid.*: 174; nous soulignons). Il interpelle également de plus en plus nettement son auditoire: « Vous avez imaginé des tableaux », « Avez-vous entendu un blessé qui se plaint » (*ibid.*: 173), « Avez-vous vu une blessure ? » (*ibid.*: 174) L'oralisation du discours se poursuit avec la transformation progressive du démonstratif « cela » en « c'est » puis, surtout, en « ça », dont on sait qu'il s'agit d'une marque d'oralité fortement discutée durant l'entre-deux-guerres à la suite de son emploi répandu chez des écrivains comme Charles-Ferdinand Ramuz et Louis-Ferdinand Céline (voir Meizoz, 2001: 100-102): « Un homme mort, [...], c'est tout seul, et ça a le visage d'une teinte cireuse » (*Saint-Germain*: 173).

Si Monsieur de Biron détonnait déjà parmi les négociateurs en raison de ses faibles qualités diplomatiques, il heurte plus encore en proposant un discours fortement oralisé. Ce discours est également le seul à représenter la violence. Si, sur ce point, il peut apparaître modéré (relativement, par exemple, aux descriptions que Céline donna de la guerre dans *Voyage au bout de la nuit*), il pratique néanmoins à nouveau une forme de surenchère: commençant par donner à voir la mort concrètement – « Un homme mort, [...] c'est couché sur le dos » (*ibid.*) –, il se livre ensuite à une énumération d'horreurs de plus en plus insoutenables:

Avez-vous vu une blessure? Presque personne n'en a vu. Sur le corps humain, c'est quelque chose qui s'ouvre là où rien ne devrait s'ouvrir. Vous attendez un bras, une jambe, et à la place il y a une tache, énorme. C'est contraire à l'usage, à la coutume, c'est inattendu. Eh bien, tout cela, un cadavre sur le dos, une plaie, un blessé qui crie, un village qui flambe, une femme violée puis éventrée qui reste demi-nue sur le carreau d'une chambre démolie, tout cela c'est le vrai. (*ibid.*: 174)

Si l'irruption d'un discours aussi explicite et aussi oralisé dans un roman qui, jusqu'à présent, avait privilégié les finesses de la négociation – où la part d'implicite est conséquente – étonne, il y a plus surprenant: que ce discours détonnant soit aussi le plus efficace. Immédiatement, en effet, l'ardeur des belligérants s'éteint; les négociateurs reprennent le chemin de la diplomatie. De plus, le narrateur accredit explicitement l'intervention de Monsieur de Biron:

Pendant un instant – ces intuitions sont fugitives – je saisis une vérité humaine, qui n'apparaît qu'aux extrémités marginales où l'homme va cesser d'être homme, et qui est absolue, quel qu'en soit le sens. À sa manière un peu abrupte, le baron avait fait *sonner de curieuses paroles dans notre clairière diplomatique*. Et je m'aperçus que cet homme drôle assis à côté de moi avait pénétré, au long de sa carrière, un aspect de la vie et des êtres où je n'accéderais jamais.

Il avait raison. *Je suis trop livresque, trop porté aux abstractions. La chaude nature humaine m'échappe*. Je marche dans un rêve spéculatif, et ce que j'appelle réalité est un ensemble fort conventionnel de choses et de gens. Il doit y avoir quelque matière plus dense *dans le bas*, vers laquelle un défaut de pesanteur me retient de descendre. Et j'en éprouve une sorte de crainte, comme d'un élément étranger. Messieurs d'Ublé et de Mélynes, sans doute, partageaient ma condition. Je ne les imaginais pas se frottant aux rugosités de la vie matérielle. Et tous, probablement, presque tous, nous nous déplaçons dans l'irréel ou le semi-réel, c'est pourquoi les accidents nous effrayent, en nous réveillant. (*ibid.*: 175-176; nous soulignons)

On sait l'importance d'une telle accréditation dans un récit dialogique. En tenant les « paroles » de Monsieur de Biron pour vraies, malgré leur caractère « curieux » – signe aussi que le personnel romanesque lui-même perçoit l'écart discursif traité plus haut –, le narrateur leur confère autant de valeur qu'aux siennes. Et mesure du même coup que l'univers dans lequel il évolue et à partir duquel il définissait jusqu'alors la nature humaine n'est pas le seul : il en existe un autre, qu'il place « dans le bas » mais qu'il reconnaît comme plus concret, plus sensible et presque plus réel que le sien.

Cautionné, via la voix du narrateur, par un texte dans lequel il n'était pas attendu, le discours de Monsieur de Biron prend de ce fait une autre portée : il n'est plus seulement, au niveau diégétique, l'acmé qui clôt l'intrigue et permet la réapparition d'une situation d'équilibre ; il est aussi, au niveau métalittéraire, une réflexion sur les pouvoirs et les limites de l'esthétique néoclassique. Sur ce plan, il peut à ce point de la lecture du roman⁴ s'interpréter de deux manières distinctes mais néanmoins complémentaires.

En un premier sens, ce discours, pourtant étranger à l'esthétique néoclassique, vient en renforcer l'ethos. En affirmant que l'art ne peut saisir le réel dans ses aspects les plus concrets, les plus basement matériels, il rejoint en effet l'idéal néoclassique d'antiréalisme et d'anhistorisme. Dans cette perspective, l'art a pour objet l'âme

⁴ Nous verrons bientôt que les derniers mots du texte sanctionnent en partie cette liberté d'interprétation.

humaine dans ses réalisations les plus hautes et se refuse à saisir l'humain dans ses aspects matériels, corporels.

Mais, en un autre sens, ce discours apparaît aussi comme un aveu de faiblesse – c'est d'ailleurs le sens de l'intervention du narrateur: « Il avait raison. Je suis trop livresque, trop porté aux abstractions. La chaude nature humaine m'échappe. » Et, dès lors, ce qui figurait tel un *credo* devient une limite: l'esthétique néoclassique est incapable de rendre compte du seul réel digne de ce nom (« tout le reste n'est qu'illusion », affirme Monsieur de Biron), sauf à laisser entrer en ses livres un discours autre, oralisé et chargé de violences, et rejoindre ainsi, pour un temps très bref, les voix les plus véhémentes de notre modernité littéraire.

Dans les dernières pages, le narrateur, quittant le récit de la négociation pour rejoindre le présent de l'écriture⁵, est encore habité par la leçon reçue de Monsieur de Biron :

Que m'aura donné ce récit ? Peut-être une illustration du caractère multiple, mouvant, ondoyant et finalement retors de l'âme humaine, qui m'apparaît fondamental, et qui seul explique les étrangetés que nous découvrons en nous et dans les autres.

Mais aussi quelle indigence dans la restitution de ces épisodes que j'aperçois aujourd'hui si riches, et dont je n'ai pu rendre qu'un imparfait dessin ! Les mots sont frustes comme des blocs mal équarris de pensée. La plupart des nuances leur échappent, ainsi que toute continuité. Ces personnages fleuris, débordants, brûlants de vie et possédés de mouvement que j'ai vus, qu'en saisissez-vous à travers les quelques traits immobiles que j'en laisse ? Et ces instants, ces impressions ressenties, comment vous les transmettrais-je ? C'est peut-être la millième partie que j'en ai reproduit. Le reste mourra avec moi. Sans doute était-il incommunicable. (*ibid.* : 184-185)

Il en est habité au point qu'il doute désormais de son art sur le terrain même où celui-ci semblait exceller : l'exploration de l'âme humaine. Le roman nous avait présenté jusqu'ici un narrateur sûr de sa force et de son talent, persuadé de comprendre profondément les autres hommes car doué de la même nature et du même langage qu'eux. Le voici désormais insatisfait de son « dessin » et mécontent de l'outil dont il vantait auparavant le raffinement : « Les mots sont frustes ». L'attitude finale de Henri de Malassise appelle alors à une relecture du discours de Monsieur de Biron : des deux interprétations

⁵ Le récit de Monsieur de Malassise nous est présenté comme un fragment des mémoires du gentilhomme, écrit plus de 20 ans après les faits qu'il relate : « Et me voici, en ce matin de février 1591, dans la chambre la plus élevée de ma maison languedocienne, dictant et me remémorant les fastes de cette époque » (*Saint-Germain* : 14).

compossibles (la première affermissant l'esthétique néoclassique, la seconde la limitant), seule la deuxième est désormais retenue puisque cette esthétique est non seulement incapable de rendre compte des aspects les plus triviaux du réel mais échoue aussi dans le but qu'elle s'est fixé : donner une « illustration du caractère [...] mouvant [...] de l'âme humaine ». Devant ce constat, Malassise prononce la seule vérité qu'il lui reste : « Je renonce devant un travail si vaste, et je crois qu'il est sage de renoncer. » (*ibid.* : 185)

En insistant, par le truchement d'un langage autre, sur les limites de l'esthétique néoclassique, Walder en vient à saper ses assises les plus solides. Si, à l'inverse de son personnage, il ne renoncera pas à celle-ci, il lui aura porté un coup fatal : celui qui fit entrer en elle les voix les plus singulières et les plus violentes de ce XX^e siècle que les néoclassiques ne voulurent pas entendre.

David Vrydaghs est chargé de cours à l'Université de Namur. Après une thèse de sociopoétique sur la trajectoire littéraire et la réception de Henri Michaux, il a mené des recherches postdoctorales sur les facteurs d'adhésion au groupe surréaliste français. Il est un des fondateurs de *CONTEXTES*. *Revue de sociologie de la littérature*, publiée intégralement sur support électronique (<http://contextes.revues.org>).

Références

DENIS, Benoît et Jean-Marie KLINKENBERG (2005). *La littérature belge*, Bruxelles, Labor.

FRÉCHÉ, Bibiane (2009). *Littérature et société en Belgique francophone (1944-1960)*, Bruxelles, Le Cri.

JAGO-ANTOINE, Véronique (2003). « Triomphe et vacillement du néoclassicisme », dans J.-P. BERTRAND, M. BIRON, B. DENIS et R. GRUTMAN (dir.), *Une histoire de la littérature belge (1830-2000)*, Paris, Fayard : 421-430.

MEIZOZ, Jérôme (2001). *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz.

QUAGHEBEUR, Marc (1998). *Balises pour l'histoire de nos lettres*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord.

SAPIRO, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains*, Paris, Fayard.

WALDER, Francis (2008). *Saint-Germain ou la négociation*, Paris, Gallimard, coll. Folio ; 1^{re} éd. 1958, Paris, Gallimard.