



Littérature et cinéma : Denis Marion

COMMUNICATION DE PAUL DELSEMME

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 11 MARS 2006

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

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

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

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

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

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

Le cinéma vit encore plus qu'il n'y paraît sur ce pouvoir qu'il a de nous imposer comme réelle une apparence d'existence qui se rattache de fort loin à la vie telle que l'expérience directe nous la révèle. Les principaux perfectionnements techniques qui furent apportés à la composition des films ont eu pour but unique de réveiller une sensation que l'accoutumance émoussait. Le gros plan, les mouvements de l'appareil,

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

la surimpression, le montage rapide sont des procédés artificiels, illogiques qui ont admirablement réussi à entretenir cette sensation de miracle que le spectateur a dès l'origine connue devant l'écran.

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

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

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

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

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

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

La traduction française d'*Ulysse* a paru et il nous est enfin permis d'approcher cette œuvre de James Joyce, sinon de la connaître. C'est que son apparence n'est pas trompeuse : celle d'un livre qui dérobera longtemps encore des secrets que l'auteur n'est pas enclin à découvrir et que la plupart des critiques se reconnaissent impuissants à pénétrer. Aussi, d'une première lecture, nous ne retirons guère mieux qu'une impression confuse de grandeur et c'est à peine si nous pouvons discerner – bien loin de les réduire – les obstacles qui s'opposent à ce que nous atteignons à un jugement exact sur la valeur, la signification et la portée d'*Ulysse*.

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

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

l'appartement que Victor Larock, venu de Liège pour enseigner à l'Athénée royal d'Ixelles, avait loué au-dessus d'un cinéma de l'avenue de la Toison d'or.

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

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

Le dimanche 7 mars 1938, en fin d'après-midi, Léon Degrelle annonça la démission d'un député rexiste de Bruxelles et de son suppléant, provoquant ainsi une élection partielle. À notre réunion du soir, nous comprîmes tout de suite la manœuvre : devant les autres partis combattant en ordre dispersé, Rex apparaîtrait comme le courant d'opinion le plus important. Sur-le-champ, sans demander conseil ou avis à personne, nous trouvâmes la riposte. Dès le lundi midi, une édition spéciale de *Combat* proposait la candidature unique du premier ministre Paul Van Zeeland. Il fallut quarante-huit heures aux dirigeants des partis pour adopter notre solution et aboutir à la défaite écrasante du rexisme, que Mussolini sanctionna par le retrait de l'allocation qui permettait une coûteuse propagande. Victor Larock et ses amis promis à une carrière politique ou journalistique avaient ainsi donné la preuve de leur lucidité et de leur compétence qui devaient leur assurer après la libération le rôle que l'on sait.

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

En juin 1939, Denis Marion réunit en un volume, titré *Billets durs*³, les articles qu'il avait publié dans *Combat*, estimant avec raison qu'ils reflétaient bien trois années cruciales de l'histoire européenne, et il leur adjoignit neuf textes écrits de la même encre pendant cette période-là. Le neuvième relate longuement le

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

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

second congrès de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture qui, au mépris absolu du danger, tint trois de ses séances, les 6, 7 et 8 juillet 1937, dans Madrid toujours occupée par les républicains, mais constamment sous le feu des franquistes.

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

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

Dès lors, tout s'enchaîne. Chargé d'acheter des avions en France, Malraux s'acquitte à merveille de cette mission, recrute où il peut des pilotes – car presque tous les pilotes espagnols professionnels sont passés aux rebelles – et, sans être du métier en quoi que ce soit, il constitue et commande l'escadrille baptisée *España* qui, jusqu'à l'arrivée des Russes, sera l'unique formation opposée à l'aviation franquiste. Cette expérience extraordinaire, qui dure plusieurs mois, il la fait revivre dans son roman *L'Espoir*, paru en décembre 1939

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

d'autres qui n'y figurent pas, et, pour bien marquer la différence entre les deux œuvres, il intitule la cinématographique *Sierra de Teruel*, le nom du lieu où se déroule l'action.

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

Dans son livre *André Malraux*, publié en 1970 chez Seghers⁶, Denis Marion raconte de façon détaillée, parfois anecdotique, la réalisation de ce film, tourné à Barcelone et en Catalogne entre juin 1938 et janvier 1939, c'est-à-dire au cours des mois où la république espagnole agonisait et où la désorganisation générale perturbait sans arrêt le travail du cinéaste et des techniciens. Dès le retour de Malraux à Paris et grâce à son obstination, les séquences, pour la plupart inachevées, sont complétées, le son défectueux est réenregistré, un accompagnement musical est écrit par Darius Milhaud, un valeureux représentant de l'industrie cinématographique, Edouard Carniglion-Molinier, accepte la charge de producteur, et *Sierra de Teruel* est montré au gouvernement républicain en exil. Mais la première séance publique, prévue pour septembre 1939, n'a pas lieu, la France étant entrée en guerre et la censure interdisant la projection d'une œuvre aussi ouvertement hostile au régime d'un État qu'on espère maintenir dans une apparente neutralité.

Pendant l'occupation, les Allemands détruisent le négatif et les copies existantes. Par chance, l'une d'elles leur échappe. À la Libération, elle permet à un

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

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

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

distributeur – dont ce fut la seule activité – de retoucher la version originale, sans prendre l’avis de Malraux, alors sur le front en tant que colonel de la brigade Alsace-Lorraine et, selon toute vraisemblance, difficilement accessible. La première présentation au public, en juin 1945, signale les deux initiatives importantes du distributeur. Il a débaptisé *Sierra de Teruel* et l’a appelé *Espoir*, dans le but de faire bénéficier le film de la renommée du roman, et il a chargé Denis Marion de refaire les sous-titres. Lequel explique dans un livre pourquoi ce travail s’imposait :

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

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

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

Le 20 juillet 1970.

Cher Ami,

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

[...]

Le 1^{er} décembre 1970.

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

Bien amicalement à vous deux.

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

En 1941, il publie sous le titre *La méthode intellectuelle d'Edgar Poe*⁸, un essai assez court, mais d'une remarquable concision, où il étudie la démarche de Poe face aux questions qu'il voulait élucider. C'est le cas lorsque l'écrivain américain analyse les modes de divination dans les jeux de société (le whist, le jeu de dames, le jeu de pair ou impair), lorsqu'il examine comment on lit la pensée d'autrui, lorsqu'il déchiffre des cryptogrammes (ce qu'il a fait durant trois ans pour l'amusement des lecteurs d'un hebdomadaire, avant de mettre ce déchiffrement au centre de son célèbre récit *Le Scarabée d'or* et de présenter *Eurêka* comme la lecture d'un cryptogramme cosmogonique majestueux), enfin lorsqu'il résout des énigmes policières, notamment celles qui intriquent son détective amateur Auguste Dupin, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le Mystère de Marie Roget* et *La Lettre volée*. Denis Marion estime qu'il est impropre de dénommer « méthode » la volonté constante de Poe d'accorder la prééminence de l'intuition psychologique sur le

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

raisonnement inductif ou déductif. « Il appartient bien, constate-t-il, à la classe d'esprits, qui compte tant d'artistes, pour lesquels la raison ne couvre qu'une partie – la moins importante – de l'activité intellectuelle et ne constitue pas un critère souverain des valeurs spirituelles. » Ce qui lui paraît particulier à Poe, ajoute-t-il, « c'est que son mépris se double d'une volonté de concurrence et qu'il réclame pour les résultats auxquels il aboutit par des voies irrationnelles la certitude même qui s'attache à l'activité scientifique ». Dans le dernier chapitre de son essai, Marion tient à mettre en lumière ce que son portrait intellectuel de Poe laisse dans l'ombre : le mirage qui donnait à l'auteur du *Corbeau* et du *Scarabée d'or* l'illusion d'être un intuitif infaillible et qui confère à son œuvre un attrait singulier.

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

Escroquerie ? Il faut entendre historiquement ou plaisamment ce gros mot. Daniel Defoe n'est qu'un écrivain intarissable¹⁰, auteur de poèmes très prosaïques, de compilations historiques et de traités didactiques sans envergure, de pamphlets oubliés aussi vite que leurs causes, lorsque, à l'âge de cinquante-neuf ans, il conçoit le moyen de gagner avec sa plume beaucoup d'argent. Son puritanisme religieux lui interdit d'écrire des ouvrages de fiction, accusés de corrompre la moralité publique, mais elle ne l'empêche pas de se tourner vers des genres à succès et sur lesquels ne pèse aucun discrédit : le récit de voyage et l'autobiographie. En l'espace

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

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

de six ans, il va produire huit récits écrits à la première personne et de telle façon que le protagoniste de l'histoire passe pour être l'auteur de la narration. Cette « escroquerie » lui a inspiré ses œuvres majeures : en 1719, *Robinson Crusoé*¹¹ ; en 1720, *La vie, les aventures et les pirateries du capitaine Singleton* ; en 1722 (son *annus mirabilis*), *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, *Journal de l'année de la peste* et *Colonel Jack* ; en 1724, *Mémoires d'un cavalier* et *Lady Roxana, l'heureuse catin* ; en 1725, *Un nouveau voyage autour du monde*. Denis Marion constate : « C'est ainsi que, sans en concevoir le moindre soupçon, Daniel Defoe a donné au roman contemporain le caractère que celui-ci a conservé depuis : celui d'une histoire vraisemblable où le récit et la psychologie se combinent pour créer l'illusion de l'authenticité. »

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

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

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

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

¹³ Daniel Defoe, *La Maitresse fortunée ou une histoire de la vie et des fortunes extrêmement variées de Mademoiselle de Beleau, plus tard appelée la Comtesse de Wintselsheim en Allemagne, qui s'est fait*

En 1940, à Saint-Tropez, il avait commencé la rédaction d'un roman, il la poursuivit à Bruxelles jusqu'en août 1941, la reprit en mai 1943 et l'acheva en avril 1944. Il s'agit de *Si peu que rien*, édité par Gallimard en 1945. Comme cette œuvre, de toute évidence, transpose des expériences personnelles de l'auteur dans le domaine du cinéma, qu'il me soit permis de l'évoquer à part, en conclusion de mon exposé.

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

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

connaître pendant le règne du roi Charles II, sous le nom de Lady Roxana. Paris, Le Club du livre français, 1957.

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

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

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

été un proche, aux côtés de Paul-Gustave van Hecke¹⁷. Albert Ayguesparse, dans *Marginales* d'avril 1946, a porté sur ce petit livre des jugements d'une grande pertinence :

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

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

L'autre publication de 1945, *Le Courage de ses actes*¹⁸, est une longue nouvelle qui développe un sujet d'une extrême minceur : une jeune fille quitte sa mère et sa province pour passer quelques jours à Paris, chez sa sœur aînée, affublée d'un mari qui rêve de faire l'amour, ne serait-ce qu'une seule fois, avec une autre femme que la sienne, et sa belle-sœur lui conviendrait, mais il en est pour ses frais. Marion,

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

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

naturellement épris de classicisme et de clarté, se perd ici dans un obscur mélange de modes narratifs, les monologues intérieurs alternant avec des séquences plus cohérentes. Souvenir de sa lecture de l'*Ulysse* de Joyce ? Vraisemblablement. Il ne refit jamais une expérience de ce genre.

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

Le Juge de Malte, pièce en trois actes, créée à Paris, au Théâtre Montparnasse – Gaston Baty, le 12 mai 1948, met en scène le cas d'un scrupule judiciaire engendrant une monstrueuse injustice¹⁹. L'action se déroule à Malte, au début du dix-huitième siècle. Le juge Cambo a été par hasard le témoin d'un meurtre, et il a pu identifier le coupable. Il se fait qu'il est chargé d'instruire l'affaire. Il estime que le juge Cambo n'a pas le droit de savoir ce que l'homme Cambo a découvert à un moment de sa vie privée. On ne peut être à la fois juge et témoin dans la même affaire ! Menant le procès du boulanger Pietro, accusé du meurtre et qu'il sait innocent puisqu'il connaît le coupable, il recourt à tous les moyens dont il dispose, y compris la torture, pour faire apparaître la vérité. Cependant, Cambo est un brave homme, sensible à la souffrance qu'il fait subir à Pietro. Mais il applique implacablement les règles d'un système qu'il tient pour intangible. Denis Marion dénonce là une aberration qui est de tous les temps, et sa pièce, d'un bout à l'autre, jusqu'au dénouement inattendu, produit un effet dramatique puissant.

Sa seconde pièce, *L'Affaire Fualdès*, sous-titrée « mélodrame à couplets, en cinq actes, quatre intermèdes et un prologue²⁰ », est révélée par le Théâtre du Vieux-Colombier deux ans plus tard, le 9 novembre 1950. Il semble que personne, avant Marion, n'avait songé à porter sur une scène de théâtre cette affaire mémorable qui fit couler beaucoup d'encre. Le soir du 19 mars 1817, Antoine Fualdès, procureur impérial mis à la retraite par la Restauration, est assassiné dans une maison mal famée de la petite ville où il réside, Rodez. Des arrestations ont lieu. Le 12 septembre 1817, la cour d'assises de l'Aveyron, après vingt-six séances, condamne à mort les trois principaux accusés, l'agent de change Jausion, son beau-frère Bastide et leur complice Colard, condamnations confirmées en appel par la

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

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

cour d'assises du Tarn, le 4 mai 1818. Ce procès fascina toute l'Europe, intriguée par la complexité des causes, bouleversée par des particularités du crime : par exemple, deux musiciens, apostés dans la rue, l'un avec une vielle, l'autre avec un orgue de Barbarie, avait couvert le bruit du guet-apens ; une femme avait recueilli dans un baquet le sang de la victime, l'avait mêlé à du son et donné à manger à son cochon... Ce qui excitait surtout la curiosité publique, c'étaient les déclarations de Clarisse Manzon, une dame de la bonne société, qui se disait témoin du crime, se rétractait, se contredisait, revenait à ses premiers dires. L'affaire eut un tel retentissement qu'elle inspira une complainte demeurée longtemps célèbre.

Marion aurait pu placer cette histoire dans une perspective juridique et lui laisser son caractère éminemment dramatique. Pour rester dans la note populaire des quarante-huit couplets de la fameuse complainte, il a préféré exposer l'affaire Fualdès sous la forme d'un spectacle de foire, avec un bonimenteur, de nombreuses scènes chantées et des tableaux vivants. L'effet divertissant du passage du drame à la parodie du drame et à l'opérette ne doit cependant pas occulter la perspicacité qui marque le portrait psychologique de l'inquiétante Clarisse Manzon, romanesque et mystérieuse, mythomane et avide de célébrité. Cette pièce où il y a un peu de tout obtint un vif succès, dont une partie revenait, selon les critiques, à Georges Van Parys, compositeur de la musique, à Douking, metteur en scène, concepteur des décors, et à l'acteur Lucien Nat, éblouissant dans le rôle du bonimenteur.

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

Cette année 1955 sourit à Marion. Une célèbre collection accueille son *Christopher Marlowe dramaturge*²², une étude qui lui donne le plaisir d'associer son attachement à la chose théâtrale et sa prédilection pour la littérature de langue anglaise, et notre Académie couronne du prix Lucien Malpertuis *Les Masques du*

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

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

*destin*²³, trois dialogues et un monologue imaginaires, un petit livre de cent vingt-sept pages, une œuvre maîtresse, dédiée à André Malraux, invention des propos qu'auraient pu tenir des hommes célèbres ou suffisamment connus, amenés à se prononcer sur des questions importantes.

Dans le dialogue *Suite au Gorgias*, il s'agit de savoir si le pouvoir politique acquis par le crime et exercé autocratiquement est légitimé par les bienfaits et les progrès qu'il apporte au peuple. Pour Socrate, le mal n'engendre que des conséquences néfastes. Donc il ne peut admettre que le tyran de Macédoine, Archélaos, prétende avoir fait le bonheur de la nation, alors qu'il est monté sur le trône au prix de trois assassinats. Par son argumentation serrée, construite selon la méthode de Socrate, Archélaos l'emporte sur Socrate. Il ne l'a pas convaincu ; mais c'est lui qui a le dernier mot. On ne saura pas ce qu'en pense Marion...

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

Dostoïevsky, quarante-trois ans, écrivain déjà célèbre, courtise, sans trop d'illusions, Anna Korvin-Krukovskaya, vingt ans, un réel talent littéraire. Il abandonne soudain le ton du marivaudage, et il raconte à son interlocutrice un sujet de fiction qui lui est venu à l'esprit récemment : un homme dans la force de

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

l'âge, le matin du jour où il va demander la main d'une jeune fille, se réveille d'un rêve qui lui remet en mémoire le crime qu'il a commis autrefois, le viol d'une fillette de dix ans. Ayant commenté longuement cette donnée narrative fictive, Dostoïevsky prie Anna d'imaginer qu'il est réellement l'homme de la fiction, et il veut savoir comment elle réagirait s'il lui disait, après l'aveu de son passé : « Je ne parviendrai jamais à me pardonner. Mais vous, vous pouvez me pardonner en m'épousant maintenant que vous savez tout. » Marion évoque à sa manière la question souvent posée par les biographes du romancier russe : Dostoïevsky, qui fut obsédé pendant des années par l'idée d'un acte sexuel entre un homme mûr et une fillette impubère, a-t-il commis un tel acte ?

« Quarante mille livres d'amende, déchu de ma charge de Grand Chancelier, chassé de mon siège de député, déclaré indigne d'exercer une fonction publique, banni de la Cour et emprisonné à la Tour durant le bon plaisir du Roi, telle est votre justice, My Lords. *Ira hominis non implet justitiam Dei.* » Ainsi débute le long discours que Francis Bacon adresse à lui-même dans le silence de la prison, admirable monologue que Denis Marion a composé sous la double lumière de sa connaissance du cœur humain et de son expérience du raisonnement juridique. Mal vu de la reine Elisabeth, plus heureux sous le règne de Jacques 1^{er}, Francis Bacon (1561-1626) était arrivé au sommet des honneurs en 1618 lorsque le titre de lord grand chancelier lui fut conféré et que sir Francis Bacon devint lord Verulam. C'était la récompense d'un grand travailleur, plein de talents, auteur d'une œuvre philosophique et littéraire considérable, mais aussi d'un habile courtisan, zélé défenseur de l'arbitraire royal et attaché inconditionnellement au comte de Buckingham, le favori du roi. Au moment de sa plus haute fortune, il subit le contrecoup du mécontentement du parlement à l'égard du pouvoir royal. La chambre des Communes n'osait attaquer de front le roi et Buckingham, elle s'en prit au troisième personnage du gouvernement. Elle trouva matière : les juges, selon une vieille tradition tacitement admise, acceptaient les cadeaux des plaideurs, et Bacon avait bénéficié parfois de cet usage. Exploité habilement par ses détracteurs, ce défaut de sa cuirasse d'homme fort le perdit. Le roi et Buckingham, qui étaient visés à travers lui, essayèrent en vain de le sauver²⁴.

²⁴ Le discours que Marion prête à Bacon ne permet pas d'imaginer que la terrible sentence du 8 mai 1621 fut adoucie par le roi. Le condamné ne resta que deux jours à la Tour de Londres et on lui fit

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

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

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

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

Dans *Le cinéma par ceux qui le font*, paru en 1949²⁵, il a recueilli et présenté vingt-cinq textes, répartis entre les trois parties de l'ouvrage (Historique, la Réalisation, la Projection) et signés de noms bien connus. Je ne les mentionne pas tous ; je retiens : Georges Sadoul (les origines), Pierre Scize (le film muet), Georges Charensol (le film parlant), Charles Spaak (le scénario), Jean Delannoy (le réalisateur), Edwige Feuillère (la vedette), André Luguet (le métier d'acteur et l'art du comédien), Léon Barscq (le décor), Louis Page (le chef opérateur du son), Georges Van Parys (le musicien). Le vingt-quatrième texte (le critique) est évidemment de Denis Marion, comme le vingt-cinquième sans nul doute, non signé, intitulé « le public » :

remise de son amende. En 1624, le roi mit fin à toutes ses incapacités. Mais il ne réapparut pas à la chambre des Communes et il renonça à toute activité publique.

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

Et toute cette science, tout ce travail, tout cet argent, toute cette volonté, tout ce goût, ne trouveraient pas matière à s'employer, lecteur...

Si tu ne jouais pas ton rôle en franchissant de temps à autre le seuil de ces salles obscures où tu contribues au renouvellement de ce miracle quotidien, le cinéma.

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

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

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

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

Ce n'est pas celle de Bergman qui a néanmoins compris que l'impression spéciale qu'il cherchait, consciemment ou non, à produire n'est pas conciliable avec le réalisme. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il recourt si volontiers au rêve qui donne un caractère insolite à une action apparemment banale. Mais pour assurer à son récit un ton poétique, il compte avant tout sur la qualité plastique de l'image. Il ne se borne pas à rester fidèle à la technique classique (abandonnée, depuis 1960 à la suite de Cassavetes et de Godard, par toute une école) mais il

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

²⁷ *Erich von Stroheim*. Bruxelles, Club du livre de cinéma, 1959.

²⁸ *Ingmar Bergman*. Paris, Gallimard, 1979 (collection « Idées »).

obtient quelque chose de plus sans aller jusqu'aux effets baroques d'Orson Welles ou de Max Ophuls. La lumière froide des *Communians*, l'inquiétante étrangeté du décor du *Silence*, la grisaille lugubre de *La Honte*, l'incarnat étouffant des intérieurs de *Cris et chuchotements*, sont mieux que des prouesses photographiques : équivalents aux états d'âme des personnages, ils leur donnent une dimension supplémentaire.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Guillaume le Taciturne*. Le Club français du livre, 1963.

Liancourt reprit sa respiration :

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

Après un visible travail de réflexion, Teissandier secoua la tête :

– Je ne vais pas mettre cinq millions dans un film où il n'y a pas d'amour.

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

Dans *Lorenzaccio*, Liane Régis aura le rôle travesti pour lequel elle a signé naguère un contrat d'option. Mais le bruit court qu'elle a décroché un engagement à Hollywood ; si elle l'accepte, il lui faudra payer une indemnité considérable. La voilà qui se rend à l'improviste chez Weiss. Cet épisode a inspiré à Marion quelques pages dignes de figurer dans une anthologie. Je les résume. L'actrice donne sa main à baiser « avec une dignité épiscopale », se pelotonne dans un fauteuil et se met à jouer avec un naturel étourdissant les divers personnages qui devraient lui gagner la sympathie de son hôte : la naïve un peu folle, la lycéenne ravie d'être invitée chez le Président de la République, l'écolière appliquée, la boudeuse qui se voile la figure derrière un mouchoir, l'amie confiante, la femme blessée dans son amour-propre. Tout cela entrecoupé de plonges dans le sac à main d'où elle ramène des morceaux de chocolat. Ne sachant toujours pas où elle

veut en venir, mais croyant que la circonstance le favorise, Weiss lui propose de signer sur-le-champ le contrat qui la liera à la Moon-Film. Ce qu'elle fait, après avoir obtenu une modification à son avantage. L'homme se demande tout de même ce qu'il y avait de vrai dans cette histoire de contrat américain.

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

Le visage de l'actrice durcit tout à coup. Ses lèvres minces se pincèrent, son regard se figea, ses pommettes se décolorèrent. Weiss vit pour la première fois un personnage beaucoup plus authentique que tous ceux dont il avait eu la représentation jusqu'alors : une petite actrice âpre au gain, mortellement défiante de tous ceux qui l'approchaient et avide de tous les biens qu'elle pourrait saisir.

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

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

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

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

L'habitude d'une lumière domestiquée, d'un inépuisable magasin d'accessoires, de décors extensibles à volonté et conçus pour se prêter aux angles déterminés des prises de vues rend irritable à l'égard d'un soleil qui brille ou se cache derrière les nuages avec un mépris complet des heures de travail, de paysages qui ne répondent jamais à l'idée qu'on se fait d'eux et d'une nature tout à tour prodigue ou avare de vent, de poussière et de bruit, sans s'inquiéter de leur caractère phono ou photogénique. Obtenir néanmoins une photographie et un son convenables réclame toute l'énergie du réalisateur qui renonce à d'autres exigences, celles de la vraisemblance et de la logique, par exemple. Pour terminer dans la quinzaine dont il disposait, Falgarde dut sacrifier à toutes les faiblesses qu'il exérait : il photographia à midi, avec des acteurs qui avaient une ombre courte, des scènes qui devaient se

passer à l'aube, et il les raccorda sans scrupule avec des vues prises à d'autres moments de la journée. Pendant ces deux semaines, il ne cessa d'aspirer au plateau poussiéreux de Vaucouleurs, comme il avait souhaité le départ en extérieurs pendant toute la période de la préparation.

Le film *Lorenzaccio* joue de malheur. Teissandier, devenu le principal actionnaire de la Moon-Film, fait interrompre la prise de vues. Puis, ayant visionné « le truc », comme il dit, et ayant découvert que « c'est foutrement goupillé », il ne s'oppose plus à l'achèvement du film, à la condition toutefois que Falgarde accepte d'intercaler une chanson qu'il dit délicieuse, alors qu'elle est d'une intolérable vulgarité. Falgarde refuse avec la dernière énergie. Teissandier se bute. Entre-temps, la Moon-Film est déclarée en faillite. La finition du film est remise aux calendes grecques. Mais un événement permet soudain d'entrevoir un *happy end*. Rambert, remarié à une fille très riche, est en mesure de fonder sa propre firme : il rachète *Lorenzaccio* aux liquidateurs de la Moon-Film. La sortie de *Lorenzaccio*, dans la plus grande salle des Champs-Élysées, doit avoir lieu le 22 septembre 1939. Le 3 de ce mois-là, la France, trois heures après la Grande-Bretagne, déclare la guerre à l'Allemagne. Il n'y eut pas de première le 22. Le sort du film *Lorenzaccio* ne rappelle-t-il pas celui du film *Espoir* ?

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

En 1949, il est traduit en allemand sous le titre *Moon-Film Paris*³². La même année, le 16 avril, la Radiodiffusion française donne pour la première fois, dans une mise en ondes de Jacques Reynier, *Les Vedettes capricieuses*³³, où Denis Marion prend plaisir à nommer, comme dans le roman, Teissandier, Bénardin et Liancourt trois personnages qui sont respectivement, comme dans le roman, producteur, metteur en scène et directeur de production. Le sujet de cette pièce radiophonique est amusant : un comédien et une comédienne très célèbres (incarnés par Sophie Desmarets et Maurice Teynac), tombés amoureux l'un de l'autre quinze jours avant le premier tour de manivelle du film qui les réunit, ont cessé de s'aimer au moment où ils doivent jouer la grande scène d'amour, leur jeu

³² *Moon-Film Paris*. Deutsche Bearbeitung von Rudolf H. Brettschneider. Wien, Luckmann-Verlag, (1949).

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

est exécrable ; appelé en toute hâte, le scénariste accepte, moyennant un gros cachet, de modifier les rôles en conséquence ; mais à peine a-t-il le dos tourné qu'on apprend la réconciliation des deux amoureux, la première version du scénario est de nouveau valable !

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

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

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Paul Delsemme, *Littérature et cinéma : Denis Marion* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/delsemme110306.pdf>>

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