L’histoire d’un vampire

(cycle Jacques Abeille/Léo Barthe 2/10)

Lorsque Eugène Montalembert descendit du véhicule officiel qui venait de le déposer devant le Palais International des Académies Réunies, il éprouva cette sensation particulière que connaissent parfois les hommes âgés lorsqu'ils se trouvent soudain projetés au centre d'un événement dont ils ont longtemps rêvé sans jamais croire véritablement qu'il se réaliserait.

La place s'étendait devant lui comme une mer de pierre claire. Les architectes qui avaient conçu l'ensemble, plusieurs décennies auparavant, avaient visiblement cherché à produire sur le visiteur une impression de stabilité historique, bien que les bâtiments fussent relativement récents. Les colonnes massives, les frontons décorés d'allégories savantes, les vastes escaliers symétriques et les coupoles de cuivre patiné évoquaient simultanément un temple antique, un ministère moderne et une université impériale. Rien n'était laissé au hasard. De chaque côté de l'entrée principale flottaient les drapeaux des cent vingt-sept nations participantes. Entre eux avaient été suspendues les bannières de l'Académie Mondiale d'Anartologie. Le symbole officiel de la discipline y apparaissait en lettres d'or. Il représentait un cadre vide. Ce choix iconographique avait donné lieu à d'innombrables commentaires au cours des années. Certains y voyaient une référence aux fondements théoriques de l'Anartologie classique. D'autres préféraient l'interpréter comme une allusion aux travaux fondateurs de l'école de Vienne. Plusieurs chercheurs avaient même consacré des ouvrages entiers aux implications épistémologiques de ce symbole. Un colloque international organisé à Genève avait réuni près de six cents spécialistes autour de cette seule question. Les actes du colloque occupaient cinq volumes. Montalembert en possédait naturellement un exemplaire complet dans sa bibliothèque.

Au pied des marches, des journalistes venus du monde entier attendaient l'arrivée des invités. Les plus grandes chaînes de télévision avaient installé leurs studios temporaires sous des structures transparentes spécialement conçues pour l'occasion. Les caméras tournaient déjà. Des techniciens couraient d'un point à l'autre. Les présentateurs répétaient leurs interventions devant les objectifs. Une journaliste australienne expliquait à ses téléspectateurs l'importance historique de la cérémonie. Un commentateur japonais rappelait les principales étapes de la carrière du futur lauréat. Nul ne paraissait trouver étrange qu'une discipline aussi spécialisée mobilisât une telle attention médiatique. Depuis plusieurs semaines, les journaux publiaient des analyses, des portraits, des entretiens et des tribunes consacrés au Grand Prix. Les bookmakers londoniens avaient même ouvert des paris concernant l'identité du lauréat. Les sommes engagées dépassaient celles enregistrées pour certains événements sportifs internationaux. Montalembert gravit lentement les marches. À soixante-quatorze ans, il avançait avec cette prudence discrète que l'on acquiert lorsqu'on refuse encore de reconnaître les limites imposées par l'âge. À plusieurs reprises, des photographes l'appelèrent. Il s'arrêta. Sourit. Reprit sa marche.

Derrière lui, un groupe d'étudiants en Anartologie venus d'Argentine applaudit brièvement. L'un d'eux tenait entre ses mains un exemplaire abondamment annoté de *Structures de l'absence productive*, ouvrage que Montalembert avait publié près de vingt ans auparavant et que beaucoup

considéraient désormais comme un classique. Le livre avait profondément renouvelé l'étude des phénomènes de non-réalisation esthétique dans l'espace atlantique. Du moins était-ce l'opinion généralement admise. Une controverse subsistait néanmoins concernant le chapitre sept. Les spécialistes continuaient de débattre de son interprétation exacte car certains soutenaient que Montalembert y proposait une rupture radicale avec les modèles traditionnels de l'anartologie descriptive alors que d'autres affirmaient au contraire qu'il s'inscrivait dans la continuité des travaux de l'école néo-absenceiste. La querelle durait depuis près de quinze ans.

À l'intérieur du palais, l'agitation était encore plus grande. Des huissiers vêtus de noir circulaient silencieusement dans les galeries. Des délégations universitaires se formaient puis se dispersaient. On entendait des fragments de conversations dans plusieurs langues. Partout revenaient les mêmes termes. « Anartologie dynamique. » « Théorie des œuvres non advenues. » « Courant post-inexistant. » « École négative de Cracovie. » « Paradigme de l'absence fertile. »

Ces expressions étaient prononcées avec un sérieux absolu. Leur familiarité semblait telle que personne ne jugeait nécessaire de les définir. Dans le grand vestibule central, une exposition temporaire avait été installée afin de retracer l'histoire du Grand Prix. De longues vitrines présentaient des photographies, des manuscrits, des correspondances et divers documents liés aux précédents lauréats.

Un panneau particulièrement fréquenté évoquait les travaux du professeur Hermann Weissmann, récompensé quarante ans plus tôt pour son étude magistrale des influences réciproques entre les mouvements artistiques inexistants d'Europe centrale et les traditions non constituées du bassin danubien. Une légende détaillée expliquait l'importance capitale de cette découverte.

Un étudiant en art passa à ce moment-là par hasard et demanda à une journaliste :

- Qu'est-ce que c'est, l'Anartologie ?

La femme le regarda avec étonnement.

- Vous ne savez pas ?

- Non.

- Mais voyons... cela n'existe pas.

L'étudiant leva les yeux. À travers les portes ouvertes de la salle, il aperçut Eugène Montalembert entouré de ministres, de recteurs, d'ambassadeurs et de prix Nobel qui se pressaient pour lui serrer la main. Les applaudissements continuaient. Les caméras continuaient de filmer. Et le Grand Prix mondial de la discipline qui n'existait pas venait d'être remis sous les acclamations de la planète entière.