

écrits

du Canada français

**Sur les traces d'un maître : Alexis Klimov
Nicolas Berdiaeff**

Deux contes _____ Pierre Chatillon

Seurat, la science et l'art _____ Jean-Pierre Duquette

À propos de la nouvelle _____ André Berthiaume

**Recherche de l'absolu _____ Louis Bilodeau
et échec dans
*La Comédie humaine***

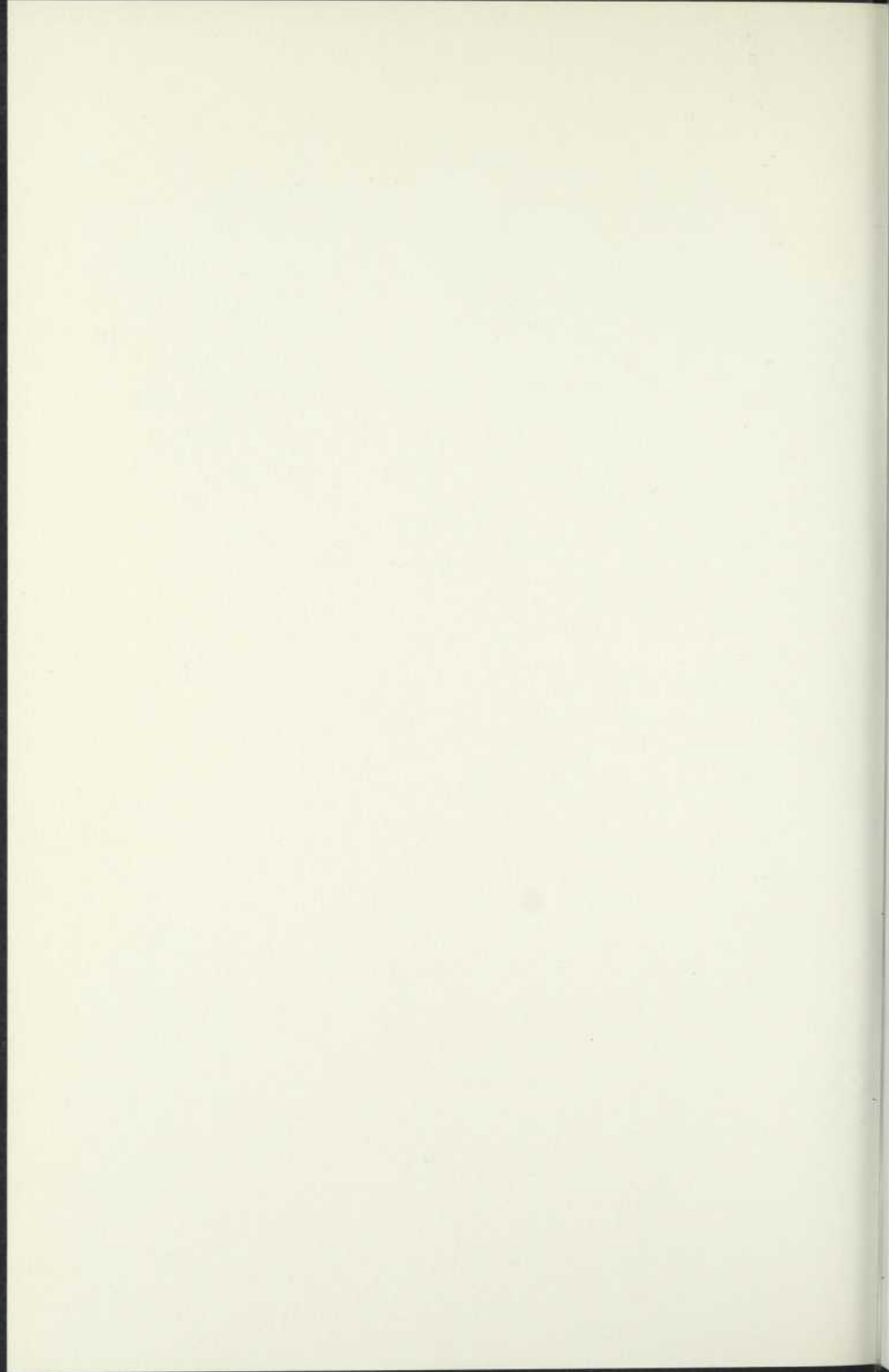
**Journal de bord _____ Daniel Pigeon
Raoul ou la croix**

**Le «Saint-Julien» _____ Christopher Gascon
de Flaubert : une quête de soi**

CHRONIQUES

**Jean Marcel, _____ Mario Pelletier
À la recherche
de l'Antiquité perdue**

**Une aventure _____ Simone Beaulieu
déconcertante ?**



écrits

du Canada français

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS Fondés en 1954

Publiés par les Écrits du Canada français, société sans but lucratif constituée en vertu de la partie III de la loi sur les compagnies du Québec.

Le Conseil d'administration :

Président :	Paul Beaulieu
Vice-président :	Jean-Louis Gagnon
Secrétaire-trésorier :	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateur :	Pierre Trottier
Le vérificateur :	Michel Perron, C.A.

Note de gérance

Les Écrits du Canada français publieront tout manuscrit inédit qui aura été accepté par le conseil de rédaction.

Le prix de chaque volume : 6,50 \$

L'abonnement à quatre volumes :

Canada : 25,00 \$; Institutions : 35,00 \$; Étranger : 35,00 \$

payable par chèque ou mandat à l'ordre de

Les Écrits du Canada français.

Le Conseil de rédaction :

Paul Beaulieu, Pierre Trottier.

Secrétaire de la rédaction : Marie Beaulieu

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS
5754, avenue Déom
Montréal (Québec)
H3S 2N4

écrits

du Canada français

74

MONTRÉAL 1992

*Le Conseil des Arts
du Canada
a accordé une
subvention pour la publication
de cet ouvrage*

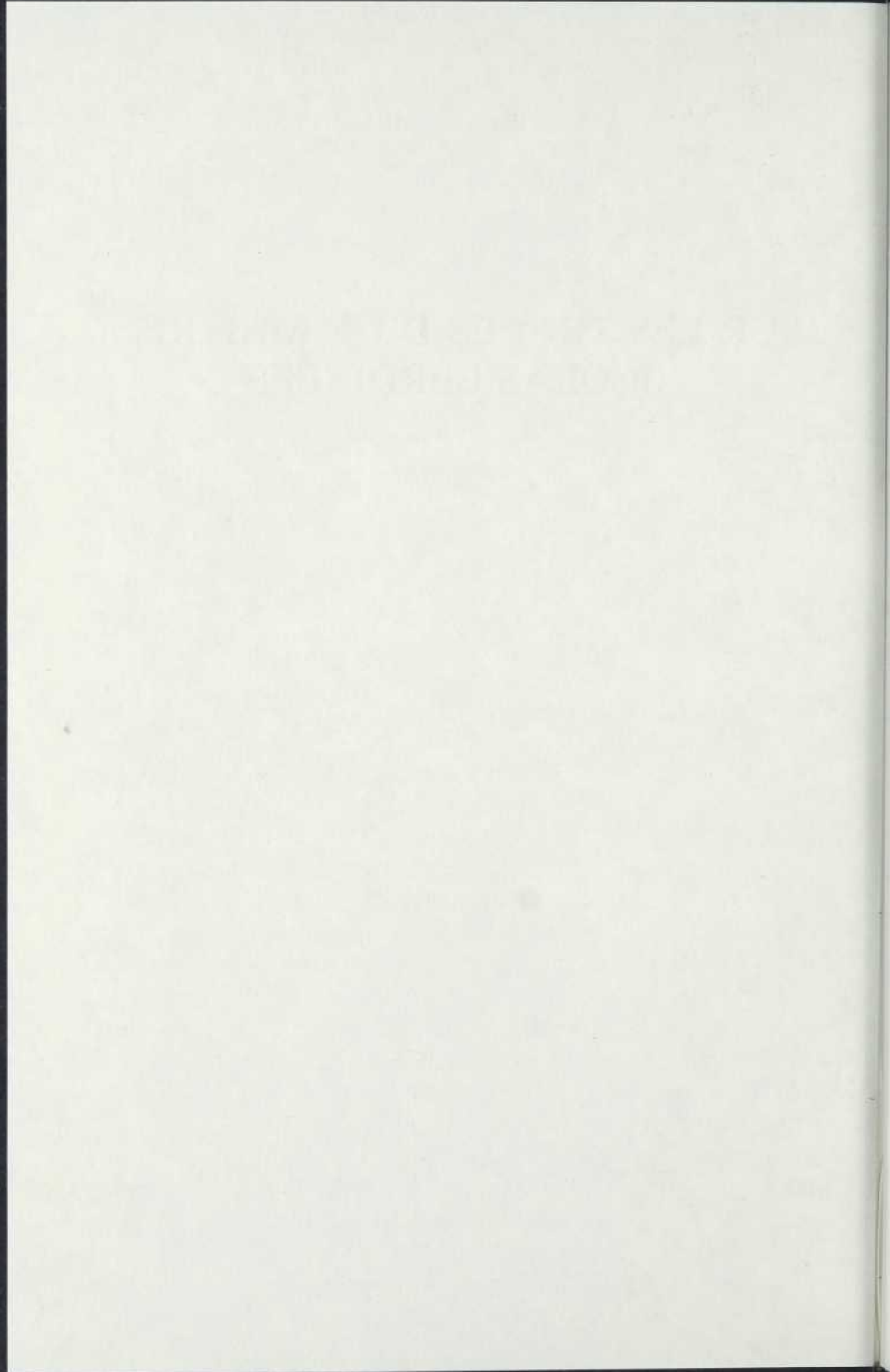
*Maquette de
la couverture :
JEAN PROVENCHER*

*Dépôt légal
1^{er} trimestre 1992
Bibliothèque nationale
du Québec
Bibliothèque nationale
du Canada
ISSN 0013-0729*

Copyright ©, Les Écrits du Canada français

Les *Écrits* sont membres de la Société de développement des périodiques culturels québécois.

SUR LES TRACES D'UN MAÎTRE:
NICOLAS BERDIAEFF



SUR LES TRACES D'UN MAÎTRE: NICOLAS BERDIAEFF*

Alexis Klimov

C.B. — Nicolas Berdiaeff naît dans une famille noble près de Kiev en Russie, le 19 mars 1874. Très jeune il rompt avec son milieu. Plus tard, il ira même jusqu'à affirmer que la famille est pour lui une source d'esclavage et non de liberté. Vers 1894, les exigences sociales du jeune Nicolas Berdiaeff le conduisent à fréquenter les milieux marxistes. En 1898, impliqué dans un complot révolutionnaire, il est arrêté et passe cinq semaines en prison. De retour à Kiev, Berdiaeff découvre le christianisme et s'éloigne de la pensée de Karl Marx. Mais son refus du conformisme le place très vite en marge des Églises. C'est avec *Le sens de la création*, écrit en 1913, que Berdiaeff bouleverse les conceptions habituelles de la philosophie religieuse et du christianisme. En 1917, malgré la prise du pouvoir par les bolcheviks, il décide de demeurer en sol russe et d'y promouvoir la liberté de l'esprit. Mais en 1922,

* Entretien avec Christian Bouchard, à Radio-Canada, 14 octobre 1990.

accusé d'être un adversaire idéologique du communisme, Nicolas Berdiaeff est expulsé. Après deux ans d'exil à Berlin, il gagne la France pour s'y installer définitivement. Sa vie durant, Nicolas Berdiaeff ne cesse d'écrire et de publier une œuvre remarquable d'audace et d'intelligence. En 1947, considéré comme un prophète des temps nouveaux, l'université de Cambridge lui décerne un doctorat honoris causa en théologie. Un an plus tard, le 22 mars 1948, Nicolas Berdiaeff meurt en pleine activité.

Pour Alexis Klimov, la pensée de Nicolas Berdiaeff est marquée du sceau de la liberté. Et comme son maître Berdiaeff, Alexis Klimov est un passionné de liberté. D'ailleurs, il y a quelques années, les éditions du Beffroi consacraient un livre d'hommages à Alexis Klimov intitulé *De la philosophie comme passion de la liberté*. Alexis Klimov enseigne la philosophie à l'université du Québec à Trois-Rivières ; il est également codirecteur de la revue philosophique et littéraire *Le Beffroi*. Alexis Klimov est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à de grands écrivains tels que Jacob Boehme, Dostoïevski, Soljénitsyne et bien entendu Nicolas Berdiaeff.

C.B. — Alexis Klimov, dans quelle circonstance avez-vous découvert l'œuvre de Nicolas Berdiaeff ?

A.K. — Je l'ai découverte lorsque je faisais mes études de philosophie à l'université de Liège. On ne connaissait guère Berdiaeff à l'époque, on en parlait assez peu à Liège. Dans une salle de cours où se trouvait une bibliothèque, les œuvres de Berdiaeff avaient frappé mon regard, un philosophe russe dont je ne connaissais rien ! J'ai commencé à feuilleter ses livres et je dois dire que cela a

été le coup de foudre. Le coup de foudre pour plusieurs raisons. D'abord parce que je découvrais les œuvres d'un penseur russe non marxiste extrêmement attachant et qui avait rompu avec la diaspora russe que je connaissais depuis mon enfance et qui me paraissait assez peu intéressante parce que s'y concentraient des gens qui traînaient leur nostalgie du tsarisme, qui évidemment rejetaient avec violence le régime bolchevique (cela est compréhensible), mais qui ne voulaient absolument rien connaître de la Russie en dehors du monde de privilèges qui avait été le leur lors du règne de Nicolas II. Et cela m'agaçait prodigieusement ; je dois dire que j'ai vu là tant de fermeture d'esprit, tant de fanatisme, des gens refusant de lire les œuvres de Dostoïevski publiées en Union soviétique parce que ce n'était pas une édition russe. Cette dernière étant introuvable, ils préféraient se passer de la lecture de cette œuvre plutôt que s'imaginer qu'un peu de leur argent pouvait être versé aux communistes. Cela devenait délirant. Et ces milieux que j'ai connus dans mon enfance, je le répète, Berdiaeff les a aussi retrouvés lorsque après son expulsion de Russie, après son séjour à Berlin, il a vécu à Clamart, en France, et très souvent il l'a dit, « ces milieux de Russes blancs me semblaient être des milieux parfaitement étouffants ». Et voilà que je trouve un homme qui notamment dans son autobiographie parle de tout cela. Parce que j'ai commencé par cet ouvrage, son essai d'autobiographie spirituelle qui est tout à fait extraordinaire. Et à travers ce livre, évidemment, Berdiaeff présente ses conceptions philosophiques de base. Et celles-ci aussi me plaisaient parce qu'à l'université où je suivais des cours je dirais que ces derniers pouvaient être regroupés dans deux grandes catégories : dans certains, la philosophie

est une affaire de vie, avec des professeurs qui mettaient l'accent sur la dimension existentielle inhérente à toute philosophie authentique, tandis que dans d'autres la philosophie était pur jeu abstrait, construction de systèmes. Mais pour Berdiaeff, la philosophie est un acte de vie, il ne cesse de le répéter, la philosophie est un combat qui implique l'homme tout entier. Et voilà un autre point qui m'a immédiatement séduit parce que je crois qu'effectivement nous vivons dans un monde où les hommes multiplient les interrogations, ne trouvent pas de réponses aux questions qu'ils se posent... Et puis... on les abrutit, on détourne leurs esprits des questions essentielles pour les plonger dans des constructions purement abstraites qui sont peut-être très satisfaisantes pour l'esprit, qui renforcent le confort intellectuel, mais qui ne donnent certainement aucune idée de ce que peut être la vie ni en soi, ni autour de soi, ni loin de soi.

C.B. — Mais, si vous voulez, on pourrait peut-être s'arrêter au ton de l'œuvre de Berdiaeff qui a dû vous frapper, comme il m'a frappé d'ailleurs. Vous parliez des remarques simples chez Berdiaeff, et on peut dire aussi qu'il a des propos très, très durs, prenons par exemple sur la famille. Dans son essai d'autobiographie spirituelle Berdiaeff écrit : « Je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir été engendré par mes parents, père et mère. Une pénible antipathie pour tout ce qui est générique m'est propre. Je n'aime pas la famille, la ressemblance entre enfants et parents, entre frères et sœurs m'est désagréable ». Pourquoi chez Berdiaeff cette espèce d'antipathie pour le générique, pour la famille ?

A.K. — Parce que Berdiaeff s'est rendu compte, et très rapidement, qu'il y a en tout être humain une puissance

de création absolument extraordinaire dès l'enfance et que cette puissance de création vous conduit toujours lorsque vous essayez de la réaliser, de la mettre à jour, vous conduit toujours sur des voies originales. Je suis convaincu que, pour Berdiaeff, le symbole le plus extraordinaire de la damnation serait cette représentation qu'on retrouve dans certaines cathédrales où les damnés sont représentés comme une procession d'un seul type d'être humain. Il y a un modèle stéréotypé qui est reproduit un nombre indéfini de fois et c'est cela la damnation. Au fond, l'absence totale d'originalité. Pour Berdiaeff, et là aussi je crois qu'il renoue avec la haute tradition russe des peintres d'icônes, notamment, dès le moment où un homme vit intensément, il ne peut pas avoir le visage de celui qui l'entoure, il se forge lui-même son propre visage et ce caractère propre du visage est donné par l'intensité du regard. L'intensité du regard, je ne la prends pas à un autre. L'intensité que je donne à mon regard, elle est mienne. C'est ce que je vis dans les profondeurs du cœur que je vais traduire, qui va se répercuter à travers le regard et je crois que cette traduction est toujours profondément originale. C'est pour cela que Berdiaeff est agacé par tous les traits de ressemblance. Il voudrait que tous les hommes soient vraiment différents les uns des autres, comme ils le seraient en réalité, si vraiment les hommes avaient le courage d'être eux-mêmes, d'aller jusqu'au bout de cette recherche de soi qui, pour Berdiaeff, ne fait qu'un avec la réalisation de la personne humaine. Maintenant vous avez parlé du ton de l'œuvre de Berdiaeff. Il est évident que tous ses livres ont été écrits très rapidement. Berdiaeff avouait lui-même qu'il écrivait tellement vite qu'il avait souvent de la peine à se relire. Jamais il ne voulait

retravailler ses textes. Ce qu'il avait dit, il l'avait vécu, il l'avait dit dans l'intensité du moment de création consacré à l'écriture et, une fois que c'était terminé, eh bien, il pouvait apporter l'une ou l'autre correction secondaire, mais il laissait le manuscrit tel quel. Les pages admirables que l'on peut trouver dans les écrits de Berdiaeff sont extrêmement nombreuses et je crois que celui qui commence à lire un livre de Berdiaeff en ayant un crayon à la main, ne peut s'empêcher de souligner dans chaque page de très nombreux passages et chaque fois ce sont des phrases percutantes, vous l'avez dit d'ailleurs en commençant cette entrevue, percutantes d'audace et d'intelligence.

[Musique — Chant « Adieu »] PROSHCHAI MOI TABOR !

C.B. — Alors vous nous avez apporté ce matin un chant tzigane de Russie « Adieu » de Pierre Lechtchenko. Pourriez-vous nous le présenter ?

A.K. — Oui, c'est un vieux disque en 78 tours, de là les quelques petits ratés que l'on a entendus mais ça ne fait rien, la chanson est admirable. J'y vois un chant d'exil. Lorsqu'on parle de Berdiaeff, lorsqu'on parle de tant de philosophes russes, ce sont des exilés — même ceux qui sont restés en Russie ont été souvent des exilés dans leur propre pays — et voilà pourquoi j'ai toujours été profondément touché par cette chanson, cette chanson qui baigne dans la nostalgie tzigane. Et c'est une chanson d'adieu : lorsque Pierre Lechtchenko a cessé de chanter, comme il le dit : « Je chante pour la dernière fois, adieu tziganes, adieu mon campement de tziganes, je m'en vais pour une nouvelle vie mais je ne sais pas ce qui va m'attendre dans cette nouvelle vie. Ne me regrettez pas, souvenez-vous du tzigane

Pierre. » Ces paroles très simples sont chantées avec une nostalgie absolument extraordinaire. Il y a là tout l'amour pour le campement de tziganes ; le thème revient continuellement : « adieu, mon campement de tziganes », (c'est la traduction même du titre de la chanson de Lechtchenko). Au fond on peut y voir beaucoup de symboles et je crois, comme l'a dit d'ailleurs Dostoïevski, que ce qui caractérise l'âme russe, c'est peut-être précisément l'errance. Si les Russes ont toujours eu beaucoup d'attachement, beaucoup de fascination pour les tziganes comme pour tous les peuples errants, c'est parce qu'ils sont eux-mêmes des errants. Il y a, ne cessait de répéter Dostoïevski, dans tout homme russe, il y a un vagabond qui part à la recherche de la Russie éternelle, qui part à la recherche de Dieu, qui ne le trouve nulle part, qui part comme le héros du *Pèlerin russe*, petit livre extraordinaire, où un homme tout simple dit tout le monde me dit il faut prier, il faut prier, et personne ne me dit ce que c'est que la prière, et qui entreprend un véritable voyage initiatique pour trouver la réponse à : qu'est-ce que prier ? Eh bien, je crois qu'il y a chez les Russes ce sens profond du voyage, ce sens profond de l'errance, ce qui a amené d'ailleurs les bolcheviques, les staliniens à fixer de force les Russes sur leur coin de terre pour qu'ils ne partent pas, je dirais — passez-moi l'expression —, en vadrouille, mais c'est un peu de cela qu'il s'agit. Et, je le répète, j'ai toujours trouvé admirable la chanson de cet homme qui va quitter ses compagnons, qui chante pour la dernière fois : ne reflète-t-elle pas le drame d'une Russie que tous les Russes ont tellement de peine à quitter ? Nous savons que tous les Russes qui vivent en exil ont la nostalgie de la Russie, veulent y retourner. Nicolas

Berdiaeff a été expulsé de Russie, il ne pouvait y retourner sous peine d'être fusillé immédiatement, mais il n'a cessé lui-même de répéter : « le destin de la Russie doit être assumé en Russie, ce n'est pas de l'étranger, c'est vraiment en Russie, il faut vivre avec le peuple russe la destinée propre à la Russie ».

C.B. — Et précisément la solitude et la nostalgie sont des thèmes qui ont occupé une place très importante dans la vie de Berdiaeff, comme vous le savez. Les a-t-il subies ? Est-ce que cette solitude et cette nostalgie lui ont pesé ? Est-ce que c'était des expériences douloureuses pour lui ?

A.K. — La solitude, je crois que Berdiaeff n'a jamais eu à la vivre de façon dramatique. Il a toujours eu auprès de lui des amis très fidèles, il a toujours eu auprès de lui son épouse. Il y avait un cercle de gens qui ont toujours entouré Berdiaeff. Je ne crois pas qu'il ait véritablement souffert de la solitude, mais il était très conscient de ce que cette dernière peut avoir de terrifiant pour des êtres qui sont vraiment privés de tout lien affectif. Quant à la nostalgie, je suis convaincu que Berdiaeff a toujours regretté d'avoir été chassé de Russie. Son rêve était de pouvoir retourner en Russie même s'il savait que c'était un rêve impossible à réaliser, et je crois que c'était à l'origine de bien des déboires vécus par Berdiaeff. Lorsqu'on l'interrogeait sur sa conception de la philosophie, il n'a cessé de répéter qu'il a toujours été un philosophe existentiel et que c'est la raison pour laquelle on l'a si souvent attaqué. Et Berdiaeff ajoutait que la philosophie russe, dans ses courants les plus originaux, a toujours été une philosophie existentielle, et je pense que c'est très important de souligner cela parce que dire que l'on est un philosophe existentiel,

lorsqu'on n'est pas un imposteur, ça veut dire qu'on va nécessairement déranger énormément de personnes autour de soi. Et Berdiaeff dérange, ne serait-ce que par les thèmes qu'il développe. Lorsqu'il s'adresse aux gens et qu'il leur fait découvrir à quel point ils peuvent être esclaves sans même s'en douter, en menant une vie tout à fait tranquille, une vie caractérisée par le train-train quotidien et qu'il leur dit : Mais cette vie c'est un asservissement épouvantable que vous êtes en train d'assumer, que vous êtes en train de traîner avec vous comme un boulet. Il est évident que beaucoup de gens ne veulent pas entendre ce type de langage parce que, si on écoute Berdiaeff, eh bien, on est amené à modifier très souvent des choses essentielles dans son comportement et, évidemment, ça brise le confort intellectuel, le confort moral, le confort tout court dans lesquels on aime, au fond, placer son existence.

C.B. — Mais justement quand vous parlez du quotidien, il y a une phrase de Berdiaeff qui m'a beaucoup frappé. Dans son *Essai d'autobiographie spirituelle* il dit ceci : « Ce qu'on appelle la vie n'est souvent que l'uniformité de soucis quotidiens ». Il rejoint en ce sens, vous connaissez ce mot de Simone Weil, « La vie n'est souvent qu'une mort qui s'étire ». Et on a donc l'impression que, chez lui, il faut à tout prix échapper au quotidien pour vivre une vie digne de ce nom et je crois que c'est un thème qui vous est aussi très cher, la lutte contre les forces du quotidien.

A.K. — Oui, absolument. Pour moi, c'est un thème essentiel. Je crois que Berdiaeff, et c'est un aspect extrêmement attachant de son œuvre, Berdiaeff a toujours dénoncé le fait d'exister. On existe, on ne l'a pas demandé et tout le monde peut là-dessus se révolter. Mais exister ce n'est

pas vivre et, pour Berdiaeff, l'essentiel consiste dans, je dirais, cette espèce de métamorphose de l'existence en vie. J'ai souvent cité le mot de Senancour: « Si vivre n'est qu'exister qu'avons-nous besoin de vivre? » Eh bien, je crois que ce mot Berdiaeff l'aurait fait sien. Pour Berdiaeff, cette transformation de l'existence en vie, c'est précisément ce qu'il appelle la réalisation de la personne et pour lui, dans toute son œuvre, il s'agit pour l'homme de se découvrir et de se réaliser en tant que personne. Ce qui ne va pas de soi, parce qu'il faut lutter contre les forces qui nous conduisent dans une tout autre direction. Et ces forces Berdiaeff en a parlé en utilisant un terme, un terme qui a été souvent mal compris parce qu'on l'a confondu avec un autre mot qui est proche et ce terme c'est celui d'*objectivation*. On a confondu le mot objectivation avec le mot objectivité. L'objectivation n'a rien à voir avec l'objectivité. Cette dernière est un idéal scientifique que l'on ne peut laisser de côté sans dénaturer complètement une recherche scientifique qui, pour Berdiaeff, a toujours toutes ses lettres de noblesse. Mais l'objectivation est tout autre chose. L'objectivation, c'est cette tendance qui amène l'être humain à se rapprocher d'un état limite qu'il n'atteindra jamais, auquel il ne peut parvenir parce qu'il est, je dirais par définition, un être humain, et qui est l'état de chose, l'état d'objet. Mais il peut s'en rapprocher dangereusement. Souvent, pour fuir tous les soucis, pour fuir surtout la conscience, l'homme peut chercher refuge dans l'objectivation. Et c'est assez terrible. Pour prendre un exemple très simple, la table, le micro devant lesquels nous parlons actuellement sont des objets. Nous pouvons dire des choses sublimes ou des stupidités invraisemblables. La table, le micro restent parfaitement in-

différents à ce que nous pouvons dire, au contenu de nos propos. Eh bien, plus l'homme devient indifférent, plus il se rapproche de l'état limite d'objet, et plus il meurt avant même que d'être mort, expression que l'on trouve évidemment chez Simone Weil, mais qu'on retrouve aussi dans toutes les grandes traditions spirituelles. On peut être mort bien avant que d'être mort, et cela on l'oublie ! Et Berdiaeff — comme beaucoup de penseurs russes, de philosophes russes, d'écrivains russes — est assoiffé de vie. Il veut vivre, il sait que la vie revêt toujours un aspect éminemment positif, que la vie peut être plus forte que la mort. Au fond, à travers toute son œuvre, il a recherché les sources de la vie.

[Musique. Extrait de Prokofiev]

C.B. — Alors donc c'était un extrait d'*Alexandre Nevski* de Sergheï Prokofiev : « Debout, peuple russe ». Alexis Klimov, pourquoi avoir choisi cet extrait ?

A.K. — Eh bien, je viens de vous dire que Nicolas Berdiaeff recherchait les sources de la vie. Je ne crois pas que ce soit dans le confort du quotidien que l'on puisse rechercher les sources de la vie. Je crois que c'est lorsqu'il est pris par des interrogations auxquelles il ne peut trouver de réponses, lorsqu'il est pris dans la tempête de l'existence qu'un être humain se lève et part à la recherche des sources de la vie, qu'il se bat pour ne pas être réduit en esclavage, pour pouvoir vivre libre et, étant libre, pouvoir créer, pouvoir se réaliser puisque toute création est avant tout une création, une réalisation de soi avant même que d'être celle d'une œuvre. Et je vois dans cet extrait d'*Alexandre Nevski* quelque chose d'absolument admirable : c'est un moment qui emporte, où un peuple humilié se redresse. Ce n'est pas en vain d'ailleurs que les Russes dans leur sagesse ont fait

d'Alexandre Nevski un saint. On peut douter de la sainteté du personnage mais, sur le plan légendaire, je crois qu'il devait en être ainsi. C'est un homme qui a redonné au peuple russe une dignité qui semblait perdue, qui a sorti le peuple d'une misère terrible à une époque où la Russie était en butte aux attaques répétées des terribles Chevaliers Teutoniques. Ces Chevaliers Teutoniques, on peut les idéaliser, l'Allemagne les a idéalisés — ô combien ! —, mais enfin, comme beaucoup de chevaliers de l'époque, c'étaient de sinistres brutes qui massacraient, pillaient tout, détruisaient tout sur leur passage. Dans cet épisode, on peut voir comme une image symbolique de différents états par lesquels nous passons. Parfois, nous avons aussi l'impression que, dans notre vie, nous passons par des états de délabrement, où tout va de travers, où rien ne peut être recréé, redressé. Eh bien, c'est dans un tel moment que jaillit ce chant merveilleux « Debout, peuple russe » et l'espoir de gagner une bataille qui semblait être perdue d'avance. Ici, évidemment, on fait référence dans cette œuvre musicale absolument admirable à la fameuse bataille dite des glaces où Alexandre Nevski a battu les Chevaliers Teutoniques en 1242 au Lac Tchoudsk. Et là aussi il y a un symbole qui me paraît très beau. En outre, on y retrouve une dialectique qui tenait à cœur à Berdiaeff. C'est, je dirais, la dialectique de la pesanteur et de la grâce, dont Simone Weil a parlé, et que l'on retrouve également chez Berdiaeff. Pour ce dernier, comme pour Malraux, Satan est le dégradant. D'un point de vue existentiel, toute dégradation n'est-elle pas un effet de la pesanteur ? Eh bien, les Chevaliers Teutoniques ont été écrasés parce qu'ils se sont enfoncés dans les glaces du lac sous le poids de leurs armures, tandis que les troupes

d'Alexandre Nevski qui étaient composées souvent de gens très peu armés, qui n'avaient pas la possibilité de se procurer des armes coûteuses — c'était des gens du peuple venus à la rescousse — constituaient une armée extrêmement légère, extrêmement vulnérable aussi par cette légèreté, mais qui a réussi justement à triompher, grâce à cette légèreté, du poids et de la puissance terribles des Chevaliers Teutoniques. Il y a là une symbolique extrêmement riche, une symbolique qui sur un plan existentiel est à la fois très riche, je viens de le dire, et très belle.

C.B. — Mais justement dans ce « Debout, peuple russe » il y a un élan comme vous l'avez dit, un sentiment de révolte extraordinaire qui pourrait nous amener à parler du christianisme de Berdiaeff. On sait que, pour Berdiaeff, être chrétien c'est être révolté. Il va même beaucoup plus loin que cela. Il ne dit pas que la vie spirituelle consiste à ne pas se soumettre au clergé. Il va plus loin que cela : ce n'est même pas se soumettre à Dieu. Il n'y a pas de rapport de domination, dit-il, entre Dieu et l'homme. D'après vous, Alexis Klimov, Nicolas Berdiaeff aurait-il accepté cette formule que je tire de votre ouvrage : *Terrorisme et beauté* : « Dieu ne peut être que l'hérétique suprême ».

A.K. — Je pense que oui. Je pense que Berdiaeff aurait accepté cette formule, encore qu'il est un peu difficile de répondre comme cela à brûle-pourpoint. Mais il est évident que, pour Berdiaeff, un Dieu omniscient, un Dieu omnipuissant — le Dieu des théologiens catholiques — est un faux Dieu, c'est une représentation complètement erronée de l'absolu. Pour Berdiaeff, Dieu est souffrant, Dieu n'est pas omnipuissant, et Dieu est impuissant devant les forces d'objectivation qui ne sont pas les siennes. Dieu ne

peut agir que par l'esprit et en esprit et il ne peut rien lorsqu'on s'engage dans un sens opposé à la vie spirituelle, lorsqu'on cède à la pesanteur. Dieu devient tout à fait impuissant à ce moment-là et Dieu ne peut qu'aimer et souffrir pour la créature qui se détourne de lui. Et au fond le christianisme de Berdiaeff est assez extraordinaire sur ce plan-là parce que précisément ce qu'il retient du christianisme, c'est que Dieu, par le Christ, est un Dieu souffrant et n'est pas du tout l'être seul pour soi existant que l'on trouve par exemple dans le thomisme. Thomas d'Aquin avait dit en latin « Deus est esse ipsum per se subsistens ».

C.B. — Ce qui veut dire ?

A.K. — Dieu est l'être même par soi subsistant. Ce qui, pour Berdiaeff, est absolument faux. Dieu ne peut être qu'amour. S'il existe, il est amour et il a besoin de la réponse à cet amour. Si cette réponse n'est pas donnée, Dieu ne peut rien faire, il est véritablement réduit à l'impuissance. Il ne peut que vouloir le salut de tous, et cela a amené Berdiaeff à développer des pages d'une très, très grande beauté pour montrer que l'enfer est absolument incompatible avec une conception authentique, véritable du christianisme. Le christianisme, s'il est vraiment vécu par l'intérieur, ne peut souffrir le thème de l'enfer. Et encore moins, évidemment, certains développements sur l'éternité des châtiments que l'on trouve même chez certains Pères. Pour Berdiaeff, c'est un objet de scandale lorsque certains penseurs dits religieux affirment qu'une grande partie de la joie des élus provient du spectacle de la souffrance des damnés. Pour Berdiaeff, c'est vraiment monstrueux. Ce serait là, dans cette conception, que résiderait l'enfer. En fait, Berdiaeff ne cesse de répéter : l'enfer réside dans l'ordre du

quotidien, dans la banalité du quotidien, là où l'homme meurt sans se rendre compte qu'il meurt, là où l'homme est asservi sans se rendre compte qu'il est asservi. C'est là que se trouve l'enfer et c'est de cet enfer-là qu'il s'agit de s'arracher. Il n'y en a pas d'autres.

C.B. — Et on a l'impression que, chez Berdiaeff, Dieu est en attente de l'homme, pour ne pas dire en quête de l'homme pour reprendre un très beau titre du livre d'Abraham Eshel.

A.K. — Oui, absolument. Dieu a besoin de l'homme. Précisément, parce que Dieu est amour, Berdiaeff a suivi de près les écrits d'un des grands philosophes, d'un des grands mystiques allemands, Jacob Boehme, pour qui la seule conception possible de Dieu est celle de l'amour. Dieu est amour, autrement Dieu n'est point. Et Berdiaeff est très proche de Boehme, ce qui l'a d'ailleurs amené à écrire des pages extraordinaires sur la sagesse divine, cette sagesse divine qui est éminemment femme, qui est éminemment féminine en ses manifestations. C'est ce qu'on retrouve dans les pages inoubliables de Berdiaeff consacrées à la Sophia, à la sagesse qui est inspiratrice de la philosophie, mais cette inspiratrice n'est pas de celle que l'on peut découvrir à travers des systèmes philosophiques. C'est à travers la vie, c'est par la vie, c'est en plongeant dans l'existence, je dirais, en mordant dans l'existence, qu'un moment donné cette révélation de la sagesse se produit et que l'homme découvre des voies insoupçonnées tant et aussi longtemps qu'il est resté prisonnier du quotidien. Des horizons nouveaux s'ouvrent à lui et l'homme découvre alors avec émerveillement que la vie est une aventure, que la vie est l'aventure la plus fabuleuse qui soit. À partir de

ce moment-là, je crois, on peut faire fi de toutes les tentations de suicide, de désespoir, etc., qui guettent tant de nos contemporains.

C.B. — Il y a une formule qui revient souvent chez Berdiaeff. Il nous dit qu'il est un anarchiste mystique. Alexis Klimov, êtes-vous un anarchiste mystique ?

A.K. — Oh, je crois qu'il y a une bonne dose d'anarchie en moi. Je crois aussi qu'il y a une bonne dose de mysticisme. Je serais mal venu de l'éliminer puisque mes livres sont là, si je le niais, pour me faire dire le contraire. Non, je ne peux pas le nier, c'est évident. Mais je crois que tout homme doit porter en lui une solide dose d'anarchie au départ. Je crois que tout homme devrait essayer de parvenir à vivre des aventures, disons, métaphysiques. Je pense que c'est extrêmement important parce qu'il y va de toute notre connaissance de l'être humain. L'être humain ne se découvre pas à travers des ouvrages de psychologie ou des ouvrages qui prétendent présenter une image de ce qu'il est, mais se découvre précisément là où l'homme, par sa vie, saisit les profondeurs de son être et comprend du même coup que ces profondeurs sont caractérisées par des contradictions, que tout en lui est contradictoire. Qu'en est-il des choses sur lesquelles nous appuyons notre existence et qui nous paraissent aller de soi ? Nous pensons savoir ce que c'est que le bien, nous pensons savoir ce que c'est que le mal, nous pensons savoir ce que c'est que la vie, nous pensons savoir ce que c'est que la mort et, à un moment donné, en approfondissant une certaine quête intérieure, nous nous apercevons que toutes ces notions sont renversées, que toutes ces notions sont radicalement bouleversées. Nous ne savons plus si le bien, si ce qu'on appelle le bien,

ce n'est peut-être pas précisément cela qui est le mal. Vous savez, je pense souvent à un philosophe américain, Thoreau, qui dans *Walden ou La Vie dans les bois* écrivait (en Nouvelle-Angleterre, au XIX^e siècle) : « Je suis fermement convaincu que tout ce que mes voisins croient être le bien, c'est précisément cela qui est le mal ». Eh bien, ce genre de retournement, on le vit continuellement. Je crois que ce qu'il y a d'attachant chez les philosophes russes, c'est qu'ils ont tous parlé de cet espèce de retournement, de ce changement : on part de ce qui paraissait être une terre solide, pour s'apercevoir que plus on s'avance dans le domaine de la connaissance et plus le sol se dérobe sous les pas. Finalement, on se trouve acculé — et ceci est un thème auquel je tiens beaucoup et qui a fait l'objet d'un de mes derniers livres —, on se trouve acculé, dis-je à vivre l'expérience de l'abîme. Et je crois que cette expérience, loin de devoir engendrer des sentiments pessimistes, est au contraire une expérience qui peut être tout à fait exaltante lorsqu'on réussit à triompher de ce qui peut paraître, au départ, comme étant quelque chose de terriblement négatif. On s'aperçoit au contraire que l'on arrive par là à découvrir certains éléments, disons, riches de lumière. Il y a un récit iranien qui est très beau à ce sujet. Un homme demande à un sage où se trouve la source de la vie (nous avons déjà abordé cette question concernant la recherche de la source de la vie). Le sage répond : « dans la région des ténèbres ». Et le disciple dit : « mais où est-elle cette région des ténèbres ? ». Et le sage répond : « tu es dans les ténèbres, sans être conscient que tu es dans les ténèbres ». Il faut qu'il y ait une prise de conscience. Évidemment, cette prise de conscience, très souvent l'homme a peur de la vivre, et ça c'est un très grand

thème qu'on retrouve chez Dostoïevski, chez Berdiaeff en particulier. Ce dernier revient sans arrêt là-dessus. Pourquoi la conscience fait-elle peur ? Parce que plus je prends conscience non seulement de ce que je suis, mais de ce qui m'entoure, plus je découvre inévitablement la souffrance d'autrui. Et dans la mesure où je prends conscience de la souffrance de l'autre, cette souffrance devient ma souffrance. C'est pour cela que l'homme a terriblement peur de prendre conscience. Mais pour Berdiaeff — sur ce point il rejoint beaucoup de sages orientaux —, conscience et connaissance vont de pair. On ne peut les séparer. Philosophe, au fond, c'est intensifier ce lien, ce rapport, cette union, cette communion entre la conscience et la connaissance. Et si beaucoup d'hommes préfèrent suivre les voies destructrices de l'objectivation — qui conduisent si facilement au confort intellectuel, comme on l'a dit — plutôt que de suivre celles de la connaissance, eh bien, je crois qu'en voilà données les raisons. Et ces raisons Berdiaeff les développe de façon tout à fait remarquable dans l'ensemble de son œuvre.

C.B. — Il y a une dernière question que je ne peux pas ne pas vous poser. Berdiaeff n'est pas retourné en Russie avant sa mort. Alexis Klimov, vous avez eu cette chance d'aller en Russie récemment pour la première fois. Pourriez-vous nous en parler ?

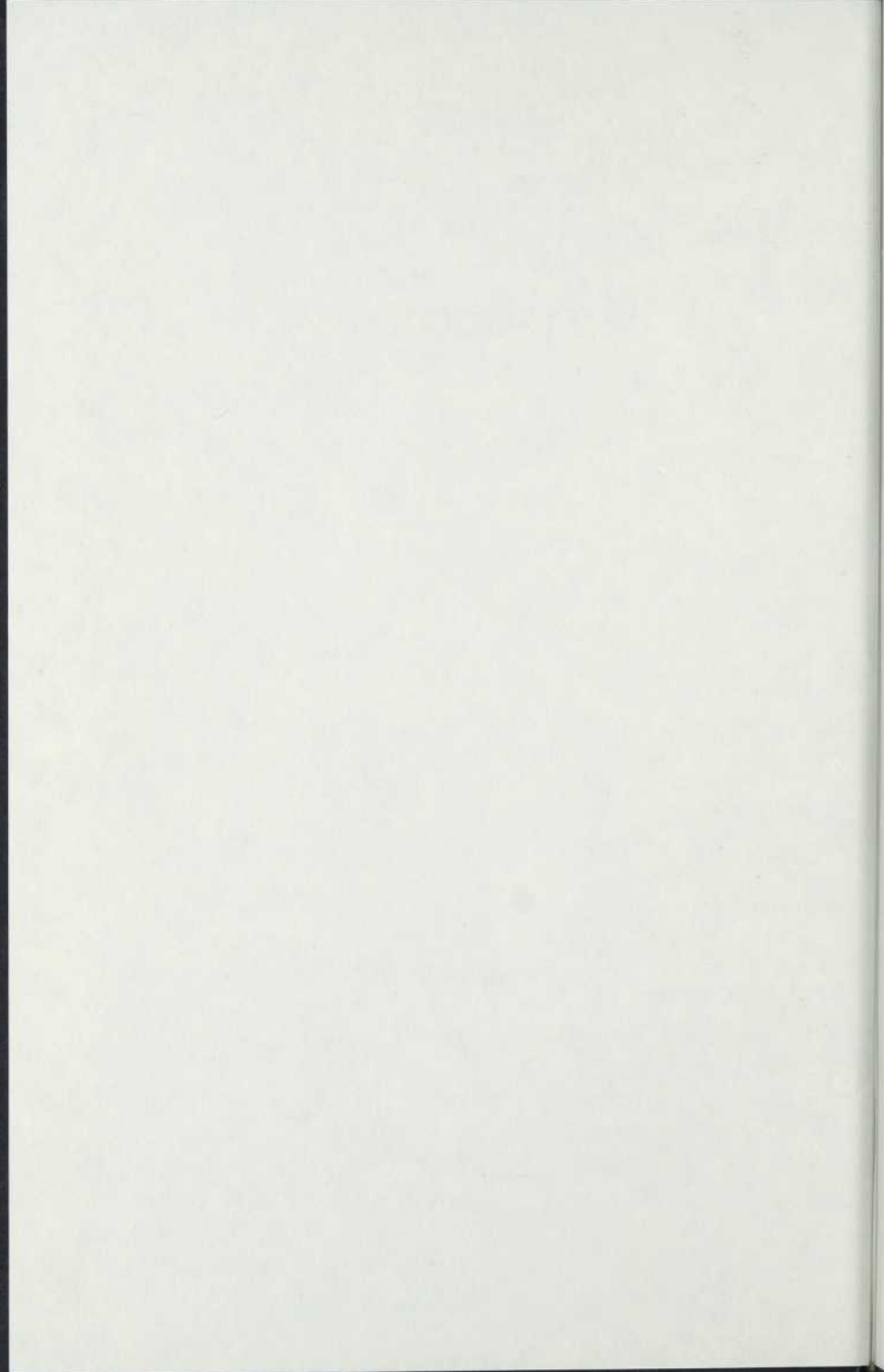
A.K. — Oh, écoutez, je disais tout à l'heure que pour Berdiaeff le destin de l'homme russe doit s'accomplir en Russie. Je le comprends, ô combien ! J'ai trouvé cet été lorsque j'ai visité pour la première fois la terre de mes ancêtres, un pays plongé dans une misère terrible, une misère noire et, malgré cette misère, j'y ai découvert une

flamme absolument admirable que je tiens à retrouver. Je pense déjà avec impatience au prochain voyage que je ferai dans ce pays qui, je crois, a beaucoup à nous apporter. C'est un pays très pauvre, il faut absolument aider la Russie à élever ce qu'on appelle communément le niveau de vie de la population. C'est absolument essentiel. Mais je crois que la Russie, j'espère que la Russie aura suffisamment de force spirituelle en elle, en dépit du cauchemar qu'elle a vécu pendant plus de soixante-dix ans, tout au long de la révolution bolchevique (une chose tellement affreuse qu'on ne trouve pas de mots pour le dire), pour ne pas se laisser américaniser ou occidentaliser, pour donner précisément au monde ce qu'elle a à donner. Et là-dessus, je ne peux que citer Dostoïevski : la Russie, elle n'a pas pour mission de changer l'économie de la planète, elle n'est pas là pour régler la question de l'unification allemande. Dostoïevski en a parlé dans son fameux discours sur Pouchkine, sa dernière grande intervention publique. Il y développait nombre de thèmes actuels, affirmant notamment : ce que la Russie a à apporter c'est un témoignage de ce qu'est la fraternité humaine. Et je crois que cela est un trait purement russe. Peut-être que la révolution russe a été si abominable, si destructrice, parce qu'il fallait extirper complètement la volonté de fraternité, cette dernière pouvant l'emporter sur la volonté des démons, des possédés, pour reprendre des termes qui ont inspiré à Dostoïevski le titre d'un de ses livres les plus extraordinaires et qui peuvent pertinemment servir à désigner les bolcheviques ou leurs émules au pouvoir jusqu'à Gorbatchev.

C.B. — Ce qui veut dire que, pour vous, l'âme russe renaît actuellement.

A.K. — Elle renaît. Je ne sais pas si elle réussira dans cette renaissance, je le crois. Pour elle, je l'espère profondément. Elle renaît et ce serait une chose extraordinaire — et ceci aussi Berdiaeff l'a dit —, ce serait une chose extraordinaire pour l'humanité tout entière si elle réussissait à renaître tout en demeurant profondément elle-même.

DEUX CONTES



DEUX CONTES

Pierre Chatillon

LE DIMANCHE

Le dimanche est le jour de l'ennui et cela depuis le tout début du monde. Dieu lui-même en fut la première victime. Il avait inventé le dimanche, au septième jour, afin de se reposer, mais il s'y ennuya tellement que ses facultés s'atténuèrent et qu'il ne fut plus jamais capable par la suite de rien créer de nouveau.

Réjean Deneault détestait le dimanche. Surtout lorsqu'il pleuvait. Surtout pendant les mois d'automne. Aussi, en ce dimanche matin de novembre, écoutant ruisseler les gouttes d'eau froide à sa fenêtre, n'avait-il pas le goût de se lever.

Il traversait en outre une période pauvre en inspiration. Depuis trois semaines, il s'assoyait à sa table de travail sans parvenir à trouver un sujet de roman ou de nouvelle. Rien. Écrivain, l'était-il vraiment d'ailleurs ? À trente-cinq ans, il n'avait publié qu'un livre. Qui s'était peu vendu. Pauvre, habitant un appartement minable de la rue Bona-

venture, à Trois-Rivières, sa situation n'était pas brillante. Son père avait raison qui lui avait tant rebattu les oreilles, autrefois: « Ne passe pas ton temps à rêvasser. Fais du sport. Tu ne t'occupes pas assez de ton corps. Ça finira par te jouer un mauvais tour. Tu ne feras rien de bon dans la vie ! » Effectivement, Réjean Deneault souffrait d'un manque d'énergie. Casanier, il se promettait, pour compenser, d'écrire un roman débordant d'aventures, dans lequel un héros dynamique serait emporté dans des tas de péripéties, bref l'histoire d'un homme qui dévorerait la vie à belles dents. Mais l'inspiration ne venait pas. Au moins si, en ce dimanche sinistre de novembre, il avait pu espérer s'asseoir à sa table de travail et chasser l'ennui en noircissant des pages et des pages. Mais non. Encore une journée mortelle en perspective.

Réjean tarda donc à se lever. Et lorsqu'enfin il se décida, il constata, ahuri, qu'il n'avait plus de corps. Sa tête seule reposait au milieu de l'oreiller. Comme un œuf dans un nid.

Il s'énerva, voulut bouger. Sa tête se mit à rouler sur l'édredon pour s'arrêter, en position précaire, au pied du lit. Allait-elle s'envoler? Réjean se rappela l'allure des angelots illustrant son missel de jadis: une tête, deux ailes. En son adolescence, il s'ennuyait tellement à la messe qu'il rêvait parfois de devenir l'un d'entre eux, afin de fuir les bancs de l'église avec la légèreté d'un papillon. Il prit donc son élan, tenta de s'élever dans l'espace, mais sa tête tomba pitoyablement sur le plancher au prélat usé. Son gros chat, éveillé par le bruit, se mit à jouer avec la tête, la poussant jusque dans le corridor donnant sur l'entrée de l'appartement.

On sonnait à la porte. Abasourdi, Réjean dressa l'oreille. Un garçon d'une douzaine d'années attendait qu'on vînt ouvrir. Finalement, il s'enhardit, tâta la poignée, vit que la porte n'était pas verrouillée — Réjean ne la fermait jamais à clé, comme s'il attendait toujours la venue de quelqu'un — et pénétra dans l'appartement. Il passait d'une maison à l'autre, vendant des tablettes de chocolat en vue d'amasser des fonds pour les Cadets de l'air ; lorsqu'il aperçut la tête sur le plancher, il voulut fuir, mais la peur le retint figé sur place.

Soudain, la tête de Réjean fut prise d'une grande faim. Impossible à apaiser. Il n'avait rien mangé depuis la veille, mais cela n'expliquait pas une telle fringale. Comment, sans corps, pouvait-on avoir tant d'appétit ?

Chose curieuse, ce ne fut pas le chocolat qui l'attira, mais l'enfant tout entier. Et en moins de deux, il le dévora.

Dès qu'il l'eut mangé, il cessa d'être une tête et devint l'enfant. Il sortit, monta sur la bicyclette du jeune garçon ; malgré la pluie irrégulière, il voulut se distraire en filant par les rues de la ville. Mais il se souvint qu'à cet âge il s'était terriblement ennuyé en parcourant à vélo les rues de Trois-Rivières. Il se rendit au parc Pie XII, fit plusieurs fois le tour de l'étang vide, ressortit du parc, s'arrêta, s'adossa à la clôture. Il était temps car sa tête, cessant d'être celle d'un enfant, reprenait les dimensions d'une tête d'homme. Lorsqu'elle fut trop lourde, elle s'inclina, se détacha du cou, roula sur le trottoir, et le corps du jeune homme disparut. Ainsi, en ce curieux dimanche, Réjean devenait ce qu'il mangeait, mais il ne pouvait conserver aucune forme. Oui, mais pour l'instant sa tête gisait là, à

proximité de la chaussée, se faisant copieusement arroser chaque fois qu'une auto passait près d'elle.

Une Plymouth Sundance rouge s'arrêta. Une jolie femme d'environ vingt-cinq ans en descendit. Elle venait d'apercevoir la tête, la souleva dans ses mains, remonta dans sa voiture, intriguée. Elle n'eut pas le temps de s'étonner bien longtemps car Réjean, repris par sa fringale, ouvrit la bouche et dévora la femme. Aussitôt, il devint une femme tenant le volant d'une Sundance rouge. « C'est peut-être ça, dévorer la vie à belles dents, se dit Réjean ». Mais pour le moment il habitait le corps d'une femme qui se mourait d'ennui. Elle roulait sans but, seule, en ce dimanche après-midi, faisant des dizaines de kilomètres sur l'autoroute puis revenant en ville. Réjean n'aurait pas cru qu'on pouvait tant s'ennuyer tout en étant belle et jeune. Soudain, la femme reprit l'autoroute et fila en direction de Shawinigan. Trente minutes plus tard, elle frappait à la porte d'une voyante dont on lui avait parlé. Elle ne trouvait rien de mieux pour se distraire que d'aller la consulter. « En 1793, lui assura la devineresse, vous étiez un homme, un poète, emprisonné à Paris, pendant la Révolution. Vous étiez l'auteur d'une œuvre considérable, mais qui fut détruite après qu'on vous eût guillotiné. Et méfiez-vous, termina-t-elle, car les personnes guillotonnées au cours d'une de leurs vies antérieures ont tendance à perdre la tête dans leurs existences postérieures ». La jeune femme reprit la route, abasourdie par cette révélation. Elle avait toujours rêvé de devenir écrivaine et voici qu'elle pouvait se réjouir de l'avoir été deux cents ans plus tôt. Impressionnée, elle s'arrêta sur l'accotement de l'autoroute. Elle se regarda dans le miroir de l'auto et poussa un petit cri en apercevant sur ses épaules un visage

masculin. Elle avait déjà été un homme en 1793, d'accord, mais elle n'avait pas du tout l'intention d'en devenir un maintenant. Elle s'affola, sortit de la voiture. C'est que la tête de Réjean reprenait sa forme, ses traits normaux ; bientôt la jeune femme eut une tête de mâle sur le cou, puis la tête se détacha, roula sur le sol et le corps de la jeune femme disparut. Réjean, une fois de plus, se retrouvait réduit à sa seule tête. Et il gisait là, sous la pluie, sur le bord de l'autoroute, à des kilomètres de la ville.

Une voiture, heureusement, s'arrêta. Un homme, hagard, en descendit. Il considéra la tête, se frotta les yeux, se décida à la soulever dans ses mains. Il tremblait car, poussé par l'ennui, il avait décidé, cet après-midi-là, d'aller se jeter du haut du pont Laviolette. Il s'y dirigeait justement, bien décidé à ne pas changer d'idée, mais il n'avait pu s'empêcher de stopper, intrigué par cette tête abandonnée par terre. Il voulut la redéposer sur le sol, mais Réjean, repris par sa faim, ne fit qu'une bouchée de l'homme. Il le mangea tout entier avec ses vêtements et aussitôt il fut cet individu. Et comme il n'était pas en son pouvoir de changer son projet, il se retrouva au volant d'une auto, fonçant à toute allure vers le pont Laviolette. Une fois au centre du pont, il stoppa, alluma les clignotants, enjamba le garde-fou et s'élança dans le vide.

Au cours de la descente, il perdit conscience et ne s'éveilla qu'après avoir heurté violemment la surface du fleuve. Il n'était pas mort. Et il s'ennuyait encore. Il flottait béatement, sa tête et ses deux bras restant hors des flots. Quant à son corps, se remplissant d'eau, il se dilata, prenant la forme d'une énorme poche s'étendant sur une douzaine de mètres de hauteur depuis la surface jusqu'au fond. Réjean

aperçut soudain une chaloupe vide emportée par le courant. Il la saisit d'une main et vit, à l'intérieur, sur un banc, une canne à pêche. Malgré le froid, malgré la pluie, malgré son inconfortable situation, il décida, pour chasser l'ennui, de pêcher un peu. Et pour lutter contre la routine, il se dit : « Tiens, je vais pêcher en moi-même, dans mes eaux intérieures ». Il ouvrit grande sa bouche, y laissa descendre la ligne qui se déroula jusqu'aux profondeurs de son énorme corps rempli d'eau. Un beau poisson, ressemblant à un doré, mordit à l'hameçon ; Réjean le remonta et le déposa dans l'embarcation. Il était temps car son corps venait de se détacher de son cou. De nouveau il se retrouvait réduit à sa seule tête flottant cette fois parmi les vagues froides du fleuve. Soudain, il vit venir, emporté par le courant, le corps d'un homme noyé. À sa grande surprise, il constata que ce corps était le sien, celui qu'il cherchait depuis le matin. Heureusement, il n'était pas trop abîmé par son séjour dans l'eau, et la tête de Réjean, rapprochée du corps par les vagues, se souda au cou. Content de se retrouver au complet, Réjean prit place dans la chaloupe, saisit les rames et se dirigea vers les quais de Trois-Rivières. Il accosta et s'empressa de rentrer chez lui, à son appartement de la rue Bonaventure, pour se réchauffer et enfiler des vêtements secs.

Une fois remis de ses émotions, Réjean coucha le poisson sur le comptoir de la cuisine et entreprit de le préparer pour son souper. Il était quatre heures. La noirceur venait. Il avait tout son temps, ouvrit lentement le ventre du poisson. Et le trouva rempli de mots. Après un moment d'étonnement, il les sortit par poignées et plus il en sortait plus il en venait. Il les disposa au hasard sur plusieurs

feuilles blanches pour mieux les distinguer et soudain ils se mirent d'eux-mêmes à s'assembler de façon à composer des phrases.

Réjean emporta tous les mots sur sa table de travail et voici que l'inspiration, enfin, revint le visiter. Il plaçait sur une feuille quelques mots autour desquels d'autres mots se regroupaient. Et bientôt une histoire prit forme. Réjean, échappant à l'ennui, ne se contenait plus de joie. L'histoire se passait en 1793. À Paris. Un poète était emprisonné pour une période indéterminée. Pour des raisons politiques. Réjean lui donna le nom de Réjean de la Deneaudière. Sa cellule semblait plutôt confortable malgré la présence de barreaux aux fenêtres. On permettait au poète de se faire à manger et d'écrire, mais on lui interdisait de publier. On l'autorisait aussi à recevoir des visites. C'était un dimanche après-midi pluvieux et le poète, confiné entre ses quatre murs, se mourait d'ennui. Soudain, le gardien introduisit une jeune femme brune, très jolie. Le poète ne la connaissait pas. Elle lui dit : « J'ai lu vos poèmes, j'ai beaucoup d'admiration pour vous et je vous ai apporté un poisson ». Elle repartit presque aussitôt, laissant le poète étonné par ce cadeau. Lorsqu'il ouvrit le poisson, toutefois, il découvrit dans ses entrailles une lime. Sans perdre de temps, il s'attaqua aux barreaux et s'évada. Comment allait-il retrouver sa bienfaitrice ? se demandait-il, courant dans les rues de Paris. Puis il se souvint avoir remarqué sur le papier d'emballage du poisson un dessin tracé avec une plume. Le dessin représentait une flûte et une harpe. Quelle énigme ! Mais comme il courait maintenant dans la rue de La Harpe, non loin de la Seine, il se dit qu'il possédait peut-être là un des éléments du mystère. Il s'arrêta. Quelqu'un jouait de la

flûte, au troisième étage d'une maison. La musique sortait par une fenêtre ouverte. Le poète monta les escaliers, frappa à la porte de la chambre d'où provenaient ces sons harmonieux. Une jeune femme brune vint ouvrir. C'était sa visitante de la prison. Il l'étreignit, la remerciant de tout cœur. La jeune femme jouait de la flûte pour chasser l'ennui qui l'envahissait. « Je suis très heureuse que vous m'ayez trouvée », avoua-t-elle. Ils s'embrassèrent, roulèrent sur le lit et ils allaient s'unir lorsque Réjean s'arrêta, de nouveau à cours d'inspiration. D'ailleurs, il ne restait plus un mot dans le ventre de son poisson.

Furieux, il se mit à arpenter sa pièce de travail, se tenant la tête à deux mains de peur qu'elle ne se détache encore de son cou et roule sur le plancher. « Quel dommage, se plaignit-il, d'être ainsi interrompu au meilleur moment de mon histoire ! Surtout que cette jeune femme, bien que fictive, ressemblait à celle que j'attends depuis toujours et qui pourrait à jamais chasser mon ennui ».

Il fut tiré de cette situation par un petit bruit provenant de la porte de son appartement. Il faisait noir maintenant. Il crut à un voleur essayant de s'introduire. Il s'approcha subrepticement, fit de la lumière, ouvrit la porte et se saisit de l'intrus. Il tenait une jeune femme terrifiée dans ses bras. Confus, ils restaient là, bouche bée, en face l'un de l'autre. C'était une jeune femme aux longs cheveux bruns. Toute délicate, vêtue d'un chandail blanc, d'un blouson brun et d'un pantalon bouffant, serré aux chevilles, qui lui donnait l'allure d'une princesse des mille et une nuits. Elle s'excusa, bafouillant. Passionnée de littérature, elle avait lu le livre de Réjean, l'avait beaucoup aimé. Elle tentait elle-même d'écrire, oh ! très maladroitement sans doute,

et puis, en ce dimanche après-midi où elle s'ennuyait pour mourir, il lui était passé par l'esprit l'idée absolument saugrenue de venir glisser quelques feuilles de papier sous la porte de l'écrivain. Il s'agissait d'un conte fraîchement écrit et la jeune femme, tremblante de peur, poussait l'audace jusqu'à venir lui demander ses commentaires. Elle ne voulait pas le rencontrer, trop intimidée, mais maintenant c'était fait et elle ne savait plus sur quel pied danser. Réjean, ému par sa sincérité et impressionné par sa beauté, l'invita à entrer. Elle avait vingt-quatre ans. Elle s'appelait Claire. Elle alla s'asseoir dans un coin peu éclairé du salon, profondément mal à l'aise car Réjean avait entrepris de lire tout de suite son conte. « Vous savez, c'est très mal écrit, risqua-t-elle, et le sujet va sans doute vous paraître un peu fou mais... » Il ne l'écoutait pas, concentré sur sa lecture.

Le conte de Claire racontait l'histoire d'un homme qui, ne pouvant plus supporter l'ennui, se jetait dans le fleuve, du haut du pont Laviolette. Au moment où il touchait la surface de l'eau, il se changeait en poisson. C'était l'été. Un dimanche après-midi. Une jeune femme — qui ressemblait en tous points à Claire —, assise sur la grève, jouait de la flûte. Elle avait vu l'homme sauter. Et soudain, la musique de sa flûte devenait un long fil lumineux qui s'étirait dans l'espace puis s'enfonçait sous les flots, et l'homme changé en poisson venait s'y accrocher comme s'il avait mordu à un hameçon. L'héroïne tirait le fil vers elle, ramenait le poisson sur la berge et lui ouvrait le ventre avec un couteau. Le ventre contenait cinq grosses arêtes en forme de lettres qui composaient le mot ENNUI. La jeune personne les retirait, les jetait sur le sable, refermait le ventre et le poisson devenait un poisson de lumière. Contente, elle

le remettait à l'eau. Le poisson, nageant près de la surface, s'éloignait vers le large puis vers l'horizon. Il laissait à la surface un beau sillage jaune et d'un coup, sortant du fleuve, il s'élevait dans le ciel, montait, montait, montait jusqu'au soleil et se confondait avec l'astre.

L'histoire s'arrêtait là. Réjean était emballé. Il prit Claire dans ses bras, l'embrassa sur les deux joues, lui fit part de son enthousiasme, l'encouragea à continuer d'écrire. Son récit était étrange, bien sûr, mais lui l'aimait tel quel.

Claire, soulevée par la joie, ne savait plus comment le remercier. Réjean lui demanda si elle jouait de la flûte. « Bien sûr, s'exclama-t-elle, et je l'emporte toujours avec moi. Elle est dans mon auto ». « Allez la chercher, dit Réjean, et jouez-moi quelque chose, c'est la meilleure façon de me remercier ». Claire bondit dans l'escalier, courut jusqu'à l'auto. Réjean l'observa par la fenêtre. L'auto était une Plymouth Sundance rouge.

Claire joua ses plus belles mélodies. Réjean l'écoutait, ravi. Lorsqu'elle fut sur le point de partir, il la pressa sur son cœur et elle s'abandonna entre ses bras. Subitement épris l'un de l'autre, ils restaient là, bouleversés, debout près de la porte, incapables de desserrer leur étreinte. Ils se retrouvèrent sur le lit de Réjean, enlacés, nus, murmurant de tendresse et de joie. Puis ils s'unirent avec intensité et lorsque Claire laissa retomber sa tête sur l'oreiller, elle poussa un petit cri. Un objet dur gisait sous l'oreiller. Elle regarda et toute la pièce s'illumina. C'était le soleil qui gisait coincé là depuis le matin, incapable de se dégager et de se lever. Il avait passé toute la journée sous cet oreiller, essayant de le soulever sans y parvenir. Maintenant, il était près de minuit et l'astre étirait ses rayons dans la chambre

avec l'intention évidente de sortir. Réjean, discret de nature, hésitait à le lâcher en liberté. « Que vont dire les voisins et tous les habitants de la ville si le soleil sort en pleine nuit de mon appartement ? Cela va déranger toute la population ! C'est trop tard, maintenant, soleil, pour te lever, attends demain matin ». « Et puis après ? répondit Claire, laisse-lui donc sa liberté. Il est si beau, si chaud, si joyeux. Il ressemble à notre amour. Et puis tant mieux si le monde, pour une fois, est dérangé par l'amour plutôt que par une guerre ou un cataclysme. Mieux vaut une explosion de lumière qu'une explosion nucléaire ! »

Soudain, Réjean fut repris par sa fringale et d'un coup il dévora le soleil. Aussitôt, il devint le soleil, mais un soleil avec une tête, deux bras, deux jambes : un homme-soleil. Il s'élança vers le ciel mais se heurta au plafond. Il l'aurait aisément traversé, mais le plafond était constitué de barreaux gros comme des poutres. « Attends, dit Claire, ce n'est rien, ce sont les barreaux du réel ». Elle fouilla dans les poches de son blouson, en sortit une lime, la tendit à Réjean qui eut tôt fait de couper les barreaux.

Il prit Claire par la taille et tous deux ils s'élevèrent dans le ciel nocturne. Claire jouait de la flûte. Les gens de Trois-Rivières, tirés de leur sommeil par cette étrange aurore en plein milieu de la nuit, sortirent en pyjama sur leurs balcons et dans les rues. Il ne pleuvait plus. C'était un jour radieux. Les gens regardaient le soleil monter dans l'azur. Ils ne pouvaient pas distinguer Claire et Réjean, fondus, par la distance, en un seul astre de feu. Mais ils entendaient la flûte de la jeune femme et se disaient entre eux : « Quelle histoire ! Non seulement le soleil se lève en pleine nuit, mais en plus le voici qui joue de la flûte ! »

Un homme, poussé par l'ennui, venait de sauter du haut du pont Laviolette. Il entendit les sons émanant du ciel. La mélodie se changea en un long fil lumineux qui vint frôler l'homme. Il s'y accrocha à pleines mains, freinant ainsi sa chute puis, de toute la force de ses poignets, il remonta lentement jusqu'au tablier du pont où il reprit pied, ayant retrouvé le goût de vivre. Il s'accouda au garde-fou, regarda le soleil et écouta, ravi, la musique de la lumière.

EDMOND VERNEUIL

Un matin, dans les premiers jours d'avril de l'année 1951, Edmond Verneuil, après une nuit agitée, décida de se fixer pour de bon dans sa ville natale de Québec. Il venait de célébrer son cinquantième anniversaire et il se sentait las de sa carrière pourtant réussie de violoniste appelé à donner des concerts un peu partout au Canada et aux États-Unis. Désormais, il souhaitait prendre des élèves et continuer d'exercer son art sans être contraint à de perpétuels déplacements d'une ville à l'autre.

Comme il n'avait ni femme ni enfants, il fit un rapide bilan de son existence. En tant que violoniste, il avait connu le succès, mais sur le plan du cœur, il avait toujours vécu comme la cigale de la fable, insouciant, passant sans trop de drame d'une aventure sentimentale à une autre. Et pourtant, il avait connu le grand amour, une fois, au début de la vingtaine, lorsque pendant deux années il avait poursuivi des études musicales à Paris. Malheureusement, cette femme pour qui il s'était consumé de passion, était l'épouse de son ami et accompagnateur Éloi Ducharme. Elle

s'appelait Anita Ducharme. Anita. Âgée de vingt-trois ans, tout comme lui. Ils s'étaient plu dès la première rencontre, puis s'étaient aimés, se voyant tous les jours pendant ces deux années. Inséparables mais n'ayant pas le courage, à cause d'Éloi, d'assumer jusqu'au bout cet amour. Finalement, Anita était demeurée en Europe avec son mari. Edmond Verneuil, lui, était revenu au Québec continuer sa carrière. Il y avait vingt-sept ans de cela et ils ne s'étaient jamais revus.

« Comment peut-on se perdre de vue pendant aussi longtemps après s'être aimés à la folie ? » se demanda Edmond. La peur, la peur seule pouvait expliquer une telle attitude. Comme si le moindre signe de vie de la part de l'un ou de l'autre des deux amoureux pouvait agir à la manière d'une étincelle près d'un baril de poudre. La peur de se mettre le feu au cœur et de ne plus pouvoir l'éteindre.

Ce n'était pas la première fois évidemment qu'il pensait à Anita, mais ce matin-là, sa vie lui parut si vide que le souvenir de la jeune femme de jadis l'envahit complètement. Elle remonta des profondeurs sombres de son être comme le soleil, à l'aube, sort de la nuit. Lorsqu'il pensait à elle, d'ailleurs, c'était toujours comme on pense au soleil, à la lumière. À cause de son rire éclatant, sans doute. Pas le rire des gens ordinaires, qui passe inaperçu, mais le rire d'un personnage d'exception, un rire qu'on s'arrête pour écouter comme une musique, le rire de Vénus, peut-être, lorsqu'elle émergea de la mer dans toute sa séduisante nudité et qu'elle excita chez les hommes, pour la première fois, le désir d'aimer. Le rire qui fuse de certaines femmes, au plus intense de l'amour, et qui laisse croire que le malheur n'a jamais existé.

Edmond habitait alors sur la petite rue des Artistes, dans le quatorzième arrondissement. Les Ducharme vivaient tout près de là, dans un humble appartement, sur la rue de la Tombe-Issoire. Presque chaque jour, Éloi devait s'absenter pour suivre ses cours de piano et, comme Anita détestait rester seule, elle venait sonner à la porte d'Edmond. Ils allaient manger des croissants et des confitures au café du coin puis ils partaient pour une longue promenade dans le parc de Montsouris, refaisant inlassablement le tour de l'étang aux cygnes, marchant jusqu'au Bardo, reproduction du palais du bey de Tunis, errant par l'allée de la Mire et l'allée du Lac. Jamais ils ne se trouvaient à court de conversation comme deux oiseaux qui gazouillent, le matin, dans le feuillage des platanes. Et lorsqu'ils revenaient, bras dessus bras dessous, ils éprouvaient toujours une joie immense à se sentir jeunes, beaux et bien vivants dans cette rue de la Tombe-Issoire dont le nom sinistre les faisait rire à cet âge merveilleux où l'on se croit immortel.

L'après-midi, c'était au tour d'Edmond à se rendre à ses cours ; le soir, tous trois réunis ou avec des amis, ils faisaient de la musique. Et lorsqu'Éloi devait s'absenter pour la soirée, Edmond, accompagné au piano par Anita, créait une atmosphère magique dans la pièce en jouant la *Méditation de Thaïs* de Massenet, le *Caprice viennois* et *Liebesfreud* de Kreisler. Et les deux jeunes gens, emportés dans un même rêve d'harmonie, étaient plus unis par le partage de ces mélodies qu'ils ne l'eussent été par un anneau. Lorsqu'ils jouaient de leurs instruments, ils portaient au doigt, invisible parce que taillée à même la pierre précieuse du songe, une bague de musique. Ils allaient boire des tisanes de tilleul-menthe à la terrasse des cafés du bou-

levard Jourdan puis ils revenaient à leur domicile respectif après avoir échangé des baisers et de longues étreintes. Et ces deux-là qui auraient dû vivre côte à côte jusqu'à la fin de leurs jours, n'avaient jamais cédé davantage au désir fou qui les poussait à s'enlacer nu à nu. Puis la vie les avait séparés, eux qui cherchaient l'apaisement du cœur, en les condamnant aux tourments de braise d'une passion qui refuse de s'éteindre.

« Comment peut-on se perdre de vue pendant aussi longtemps ? » se demandait Edmond. Il aurait dû aussi faire preuve de plus d'énergie, retourner à Paris, tout expliquer à Éloi et ramener Anita avec lui. Mais il avait reporté d'une semaine à l'autre, d'une année à l'autre, essayant de s'étourdir dans des aventures légères et le voici qui se retrouvait seul, à cinquante ans, avec le sentiment d'avoir raté sa vie.

Mais il n'était pas trop tard peut-être. Sans doute ne possédait-il que maintenant une maturité suffisante pour poser ce geste dont il avait rêvé pendant tant d'années. Sa décision fut rapide. Il se rendrait à Paris dans les plus brefs délais, retrouverait, grâce aux renseignements fournis par des amis, l'appartement des Ducharme et ramènerait avec lui Anita, qu'il aimerait encore malgré les atteintes du temps.

Quelques jours plus tard, Edmond Verneuil s'embarquait, au port de Québec, à bord d'un grand paquebot blanc immatriculé en Italie et portant le beau nom de *Stradivarius*, à destination de Southampton et du Havre. Le soleil, étonnamment chaud, découpait des dentelles de glace dans les monticules de neige accumulés le long des rues, mais Edmond, surpris, éprouva une telle sensation de froid qu'il dut se coiffer d'un chapeau de feutre brun et revêtir

le lourd manteau de raton laveur, long jusqu'aux chevilles, légué par son père, et qu'il appelait son *capot de chat*. Même vêtu de ce chaud manteau, d'ailleurs, il ne pouvait réprimer des frissons. Et comme si son instrument pouvait lui servir de talisman, il emporta son violon dans son étui noir.

La traversée fut houleuse. Au large de Terre-Neuve, un ouragan déferla soulevant des vagues gigantesques. On dut river au plancher les tables et les chaises. Pendant six jours, Edmond resta couché, en proie au mal de mer.

Une fois sur le quai du Havre, il se sentit très vieux, fatigué par le poids de son *capot de chat* dont pourtant il ne se départissait pas. Il pleuvait. Edmond prit le train pour Paris. Éloi Ducharme avait poursuivi une carrière européenne. Il n'était revenu au Québec qu'à quelques reprises, avec sa femme, sans jamais donner de nouvelles à Edmond. Cela, Edmond le savait par des amis qui lui avaient donné la dernière adresse connue des Ducharme, sur la rue Madame, près du Jardin du Luxembourg. C'est donc là qu'Edmond se rendit en tout premier lieu.

Il s'étonna de constater que Paris n'avait à peu près pas changé depuis 1924, époque où il y avait fait ses études. Il faisait beau. Les marronniers préparaient leurs girandoles de fleurs. La tour Eiffel dressait sa haute tige printanière. Le soleil s'épanouissait sur l'azur comme si la grande rose de la façade de Notre-Dame, se détachant de la cathédrale, se fût mise à rouler dans le ciel. Edmond se présenta à l'adresse indiquée, rue Madame, toujours vêtu de son *capot de chat*, son étui à violon à la main. Personne, à cet endroit, ne connaissait les Ducharme. Déçu, Edmond alla s'asseoir au milieu des quinconces du Jardin du Luxembourg. En s'informant à la Délégation du Québec, il finirait bien par

retrouver ses anciens amis, se convainquit-il, mais il voulut auparavant se rendre sur les lieux de ses amours et il prit le métro en direction de la Cité Universitaire. Il se promena avec beaucoup d'émotion dans les allées inchangées du parc de Montsouris puis il marcha jusqu'à la rue de la Tombe-Issoire où il arriva très essoufflé. Observé par les passants, il se sentait mal à l'aise sous le poids du manteau de fourrure qui lui donnait l'allure d'un ours égaré dans la ville, mais, malgré la chaleur de ce beau jour de printemps, il continuait de frissonner. Parvenu devant l'appartement jadis occupé par les Ducharme, il ne put résister à l'envie d'aller frapper à la porte. Une étudiante blonde, portant un pantalon rouge, vint lui répondre, primesautière. Comme elle ne comprenait pas les murmures d'Edmond, elle baissa le volume de sa radio qui diffusait de la musique rock. Puis elle s'esclaffa lorsqu'Edmond lui demanda si elle n'avait pas connu Anita et Éloi Ducharme. « Mais, mon pauvre monsieur, s'écria-t-elle, comment voulez-vous que j'aie connu des personnes ayant vécu ici en 1924 ? J'ai dix-huit ans. Je suis née en 1972 ! » « 1972 ? marmonna Edmond, mais ce n'est pas possible puisque nous sommes en 1951 ». « 1951 ? s'exclama-t-elle en pouffant de rire, mais d'où sortez-vous ? d'où sortez-vous ? nous ne sommes pas en 1951, nous sommes en 1990 ! » Puis, craignant soudain d'être en présence d'un fou, elle cessa de rire et referma la porte. Edmond, suffoquant de surprise, retourna en titubant vers les platanes du parc de Montsouris où il s'affaissa sur un banc.

« 1990 ? 1990 ? se répétait-il, mais ce n'est pas possible. Je suis né en 1901. Cela me donnerait quatre-vingt-neuf ans ! Ce n'est pas possible ! » Et soudain tout autour de lui se mit à changer. Un vacarme assourdissant monta

du boulevard Jourdan : klaxons, sirènes, crissements de pneus, accélérations de moteurs. Le bourdonnement d'une intense circulation vint rompre la quiétude du parc. Malgré cette agression subite par le bruit et malgré une sensation de vertige, Edmond retrouva la force de marcher, mais il se sentit si vieux et si mal en point qu'il décida de rentrer au plus vite à Québec. Il était certain de trouver une agence de voyages près de la gare Montparnasse. Il s'y rendit en métro, dans un wagon rempli à craquer et, en arrivant sur la place de la gare, la stupéfaction lui coupa le souffle. Toute cette zone qu'il connaissait bien avait été démolie pour céder la place à un grand centre d'affaires. Devant lui s'élevaient les deux cents neuf mètres de la tour Montparnasse jaillie du sol comme un immense geyser de glaces pare-soleil. Il dut, pour atteindre l'agence, se frayer un chemin dans une cohue d'automobiles, de motos et de piétons. Un autre choc l'y attendait : personne n'avait entendu parler du paquebot *Stradivarius* et Edmond dut acheter un billet d'avion. Il restait quelques places sur un Boeing 747 d'Air France en partance le soir même. Edmond se fit conduire à l'aéroport Charles de Gaulle en taxi. Il ne connaissait même pas le nom de cet aéroport et, tout au long du trajet, le taxi se frayant difficilement un passage dans les embouteillages, il eut tout le loisir d'apercevoir, crevant l'azur, les nombreux gratte-ciel faisant maintenant de Paris une ville pour lui méconnaissable.

À son arrivée à Québec, il était près de midi. Il se fit conduire, épuisé, à son appartement de la rue Dessanne. Comme il cherchait à introduire sa clé dans la serrure, des étrangers ouvrirent la porte et le repoussèrent sur le trottoir en criant qu'ils allaient appeler la police.

Ne comprenant plus rien à cette aventure, mais habité par un sinistre pressentiment, Edmond se mit en marche vers le cimetière de Sillery. Le temps semblant s'être complètement dérégulé, on devait être maintenant à la fin de mai. Des lilas en fleurs enjolivaient la façade des maisons, sur les pelouses explosaient de joie les petits soleils des premiers pissenlits, il faisait étonnamment chaud, mais Edmond, de plus en plus renfrogné dans son manteau de fourrure, tremblait de froid. Près de la stèle funéraire appartenant à sa famille, un pied de cœurs saignants allongeait les courbes de ses minces branches chargées de petits cœurs rouges comme si les cœurs des pauvres défunts pouvaient ainsi, chaque printemps, sortir de terre pendant quelques jours pour éprouver sur eux la douceur de la lumière. Il s'approcha, lut les caractères gravés sur le marbre : EDMOND VERNEUIL 1901-1980 et il se mit à frissonner. Ainsi, on était bien en 1990 et lui, Edmond Verneuil, était décédé depuis dix ans ; alors que faisait-il à errer ainsi parmi les vivants ? Pourquoi s'était-il cru âgé de cinquante ans ? Pourquoi avait-il entrepris ce voyage insensé ? Était-ce parce que les morts, lorsqu'ils ont l'impression d'avoir raté leur vie, trouvent parfois la force, au printemps, de s'arracher au néant et de revenir à la surface de la terre pour essayer de retrouver un être aimé, pour essayer de contrer le destin en tentant de recommencer leur jeunesse et leurs amours ?

Edmond regarda autour de lui l'herbe gorgée d'eau et de soleil, des parfums de lilas flottaient dans l'air comme des baisers mauves, et il se sentit soudain cruellement rejeté par la beauté du monde. Il se remit en marche sans savoir où aller puis il voulut revoir une dernière fois le visage aux

traits fins d'Anita et il se dit qu'il possédait peut-être d'elle une photographie collée dans les albums de souvenirs qu'il avait précieusement gardés pendant toute sa vie. Mais ces albums, qu'en avait-on fait après sa mort, les avait-on jetés ? Il s'en inquiéta puis il pensa que sa nièce, peut-être, qui manifestait de l'intérêt pour la généalogie, avait pu conserver ces volumes remplis de photographies et de programmes de concerts. Il voulut savoir où elle demeurerait, il trouva son adresse dans un bottin téléphonique et se dirigea vers la rue Lavigueur.

Lorsque la jeune femme, en ouvrant sa porte, aperçut ce revenant, debout dans son *capot de chat*, son étui à violon à la main, elle faillit tomber foudroyée, mais il l'apaisa d'un geste calme et ne s'approcha même pas pour l'embrasser. « Geneviève, dit-il, d'une voix très douce, je m'excuse de te surprendre ainsi, mais sois certaine que c'est bien à contrecœur. Les morts ne doivent pas venir perturber les vivants. Aussi, je ne te demande que quelques minutes de ton temps et beaucoup de compréhension. Ne t'affole surtout pas, je ne resterai qu'un moment. Dis-moi, aurais-tu par hasard conservé après mon décès mes albums de souvenirs ? Et si oui, te serait-il possible de les retracer rapidement ? »

Geneviève, surmontant les premiers instants de panique, parvint à se reprendre car elle avait beaucoup aimé son oncle et elle se persuada vite qu'il ne pouvait lui vouloir aucun mal. Elle voulut l'interroger, mais décida d'acquiescer d'abord à son désir. Elle avait, en effet, conservé avec respect les albums dans un grand sac en polythène pour les mettre à l'abri de la poussière. Elle les sortit d'un coffre et les apporta à son oncle qui venait de s'asseoir au salon. Elle

arrivait mal à croire à la réalité de cette apparition, mais il était bien là, dans son appartement, cela elle ne pouvait le nier.

Son oncle lui ayant demandé de le laisser seul, elle se retira dans la cuisine où, sans faire de bruit, elle s'activa à de menues occupations pour tromper sa nervosité.

Edmond, resté seul au salon, feuilleta un album, s'étonna de constater qu'il ne possédait aucune photographie d'Anita et cela acheva de l'attrister. Il feuilleta un autre album et aperçut une photographie étrange sous laquelle il avait écrit : « Moi, à cinquante ans, sur la rue Dessanne ». Étrange car l'image ne reproduisait qu'un monticule de neige. Et c'est alors qu'il se sentit soudain glisser. À bout de forces, épuisé par son voyage et par la déception, il se sentit tout doucement glisser comme si l'image, à la manière d'un sable mouvant, le happait en elle. Et lorsque Geneviève, intriguée par le silence, revint sur la pointe des pieds jeter un coup d'œil dans le salon, elle ne vit plus personne sur le divan. Elle s'approcha de l'album ouvert et, sur une photo portant l'indication : « Moi, à cinquante ans, sur la rue Dessanne », elle aperçut, près d'un monticule de neige, son oncle debout, seul, coiffé d'un chapeau de feutre, vêtu de son *capot de chat* et tenant à la main un étui noir contenant son violon.

SEURAT,
LA SCIENCE ET L'ART



SEURAT, LA SCIENCE ET L'ART

Jean-Pierre Duquette

« Aimez-vous Seurat? » La question revenait constamment dans les conversations, à Paris, dès avril 1991. C'est que les Galeries nationales du Grand Palais présentaient, pour marquer le centenaire de sa mort, la première rétrospective de son œuvre, du 9 avril au 12 août. L'exposition irait ensuite au Metropolitan Museum de New York du 9 septembre 1991 au 12 janvier 1992. Pour plusieurs, il s'agissait véritablement d'une découverte, étant donné que la plupart des grands tableaux de Seurat ont été achetés à l'étranger au cours des vingt ou trente premières années du siècle. Il faut rappeler en outre que ses œuvres majeures sont relativement peu nombreuses (il meurt en mars 1891, à trente et un ans, laissant sept grandes compositions aux titres bien connus encore que très souvent mal cités). En fait, il s'agissait — à Paris — d'une rétrospective quelque peu tronquée, des tableaux parmi les plus importants ne pouvant voyager soit à cause de leur fragilité, soit encore les donateurs ayant refusé qu'ils sortent jamais des musées

dépositaires. Cela explique par ailleurs (en partie tout au moins) que Seurat soit mal connu dans son propre pays. On a compensé l'absence de ces œuvres par la présentation de dossiers d'esquisses (dessins et peintures), et par des reproductions grandeur nature — en noir et blanc, malheureusement...

Mais qui donc est Georges-Pierre Seurat ? Né à Paris en décembre 1859, de famille bourgeoise, il commence très tôt à dessiner et fréquente dès 1875 une école municipale de dessin, puis il est admis en 1878 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'un élève d'Ingres. Mais il quitte l'École dès mai 1879 et, après son service militaire accompli à Brest, il revient à Paris en novembre 1880 et s'installe dans un atelier rue Chabrol. Un premier dessin (portrait du peintre Aman-Jean) est accepté au Salon de 1883, et dès lors Seurat commence à travailler à *Une baignade (Asnières)* qu'il soumettra au Salon de l'année suivante pour essuyer un refus. C'est alors qu'il entre dans un groupe de *refusés* (le Groupe des artistes indépendants) qui accueillera la *Baignade* à son premier Salon en décembre 1884-janvier 1885. Quittant la rue Chabrol, il se transporte alors dans un nouvel atelier, boulevard de Clichy, et il se met à des études pour *Un dimanche à la Grande Jatte*, achevé en mars 1884, et qu'il reprend entièrement au cours de l'hiver 1885-1886. Ce tableau fera sensation à la huitième (et dernière) exposition impressionniste en mai-juin 1886 où se retrouvent également Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Pissarro et... Gauguin. C'est à ce moment que le critique Félix Fénéon parle de « méthode néo-impressionniste » pour caractériser le travail de ces jeunes artistes. Automne 1886, Seurat expose dix œuvres aux Indépendants, dont la *Grande Jatte*.

Après avoir participé à une exposition du Groupe des XX à Bruxelles en février 1887 (avec Pissarro, Berthe Morisot et Rodin, entre autres), il expose de nouveau aux Indépendants, à Paris, au printemps, tout en travaillant aux *Poseuses* commencé à la fin de l'année précédente, et à *Parade de cirque* qu'il se met à esquisser. Ces deux œuvres connaîtront un vif succès, au printemps 1888.

C'est en novembre précédent que Seurat a reçu une consécration de taille : van Gogh le sacre « chef du Petit Boulevard », le désignant ainsi comme le chef de file de la nouvelle génération (par rapport aux impressionnistes chevronnés du « Grand Boulevard »). Seconde participation au Salon des XX de Bruxelles en février 1889 (douze œuvres). De retour à Paris, Seurat se met en ménage avec un modèle, Madeleine Knoblock, qui lui donnera un fils en février suivant. Ni sa famille ni ses amis ne connaissent cette liaison : il a emménagé dans un nouvel atelier, passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts, adresse strictement confidentielle. Aux Indépendants de mars-avril 1890, il envoie onze œuvres, dont la *Jeune femme se poudrant* et *Chahut*, entrepris à la fin de 1889. En février 1891, nouvelle participation aux XX de Bruxelles et en mars-avril, au septième Salon des indépendants, il montre le *Cirque*, inachevé, avec quatre paysages de l'été 1890 peints à Gravelines (nord de la France). Avec quelques autres, Gertrude Stein affirmera que c'est au cours de l'accrochage de ces dernières œuvres que Seurat contracta la diphtérie infectieuse qui allait l'emporter le 29 mars. Il meurt boulevard de Magenta, chez ses parents auxquels il avait présenté deux jours auparavant sa maîtresse et son fils, qu'ils accueillirent à bras ouverts. Son fils meurt à son tour peu après. Madeleine Knoblock, enceinte, perd

son second enfant. Vie brève, œuvre singulière mais forcément peu abondante, sans consécration officielle dans son pays, Seurat était pourtant connu en Amérique : des tableaux de lui avaient été montrés à New York en mars 1886 par le marchand Durand-Ruel, dans une exposition impressionniste. On sait le goût des Anglo-saxons pour cette peinture que Whistler et Mary Cassatt, deux artistes américains ayant longuement vécu à Paris, contribuèrent à mettre en vogue aux États-Unis. On comprend dès lors que *Une baignade (Asnières)*, *Un dimanche à la Grande Jatte*, *Poseuses*, *Parade de cirque* et *Chahut* se trouvent aujourd'hui aux États-Unis ou en Angleterre. La dernière grande toile, *Cirque*, n'entra finalement au Louvre que parce que son premier possesseur, le peintre Paul Signac, le vendit à un avocat new-yorkais à la condition expresse que celui-ci la léguerait à la France à sa mort...

Plus que les grands tableaux bien connus, ce sont les dessins présentés dans cette rétrospective qui pouvaient séduire le visiteur. Ayant commencé à dessiner très jeune, puis ayant fréquenté l'atelier de Henri Lehmann aux Beaux-Arts, il se plia pendant un peu plus d'un an à la pratique de la ligne ingresque, et après son départ de l'École, il développa une technique tout à fait personnelle qui allait l'éloigner des préceptes académiques, tout en conservant de cet enseignement des bases solides pour ses propres recherches. Jusqu'aux années 1882-1883, il se consacra presque essentiellement à ce médium, n'utilisant bientôt plus que le crayon Conté pour produire des « dessins ténébreux » où le clair-obscur se module admirablement et enrobe les contours flous des personnages ou des accessoires d'une pulvérulence lumineuse, insaisissable ; ou

mieux : ce sont les contours mêmes qui s'estompent dans le contexte immédiat. Sur de nombreuses feuilles on trouve une sorte de mystère des choses et des scènes sur le vif, dans un registre de thèmes nettement *naturalistes* (travailleurs dans leurs gestes de tous les jours, marcheurs des rues, paysans aux champs, nourrice assise avec un enfant, femme en train de lire, cadavre sur un lit mortuaire, *Usine sous la lune*, etc.) : les frères Goncourt, que Seurat admire comme écrivains, Huysmans et les autres du clan Zola ne sont pas loin... Mais nulle part on ne trouve de *démonstration* sous le crayon de Seurat, qui avait d'abord travaillé la mine de plomb dans l'esprit de Raphaël, Holbein, Poussin, Ingres... C'est du reste grâce à la pratique de la précision du trait, sans doute, que le graphisme flou de la plupart de ces pages acquiert une acuité aussi saisissante, d'une manière tout à fait paradoxale. À ce sujet, Thalie Goetz note dans un numéro hors série de *Beaux Arts* : « Les êtres qu'il dessine sont silhouettes avant d'être hommes ou femmes existant à part entière ; les expressions qui auraient permis de les singulariser, celles du visage notamment, sont noyées dans un épais brouillard d'où surgit la vision toujours mélancolique de l'artiste. (...) Style à la fois allusif et synthétique, dont les premiers signes furent en grande partie liés à l'utilisation du papier Michallet dont la surface vergée n'accrochait que partiellement la mine grasse et tendre du crayon Conté ». Cette luminescence se trouve en contraste flagrant avec les noirs profonds (soit le vêtement, soit les fonds). On pense ici à des eaux-fortes de Rembrandt, dont Seurat possédait des reproductions.

À compter de 1883, parvenu à une maîtrise éblouissante du dessin, il va se consacrer surtout à la peinture. Son

premier tableau à être exposé en 1884, *Une baignade (Asnières)*, s'élabore à partir de dix études montrant à quel point « la peinture de Seurat procède de sa conception et de sa pratique du dessin dans la répartition des valeurs, la géométrisation et l'autonomie des formes les unes par rapport aux autres, la bidimensionnalité de l'espace » (*Ibid.*). Il apparaît significatif qu'après 1885, l'artiste ne pratique le dessin *autonome* que d'une manière épisodique, conscient d'avoir exploré jusqu'à ses limites le médium qui allait produire, tout naturellement, la facture et les effets de lumière et d'ombre, les types de figures, les attitudes, le *rendu* des grandes compositions. Une part essentielle du néo-impressionnisme s'inaugure à n'en pas douter dans la démarche même de Seurat dessinateur. On comprend beaucoup mieux le divisionnisme et le pointillisme quand on a étudié son œuvre graphique. Mais avant d'en venir aux principaux tableaux réalisés entre 1883 et la fin de sa vie (1891), il serait indiqué de s'arrêter un instant sur la fameuse *méthode scientifique, objective*, élaborée par l'artiste, et qui produira ces sept toiles célèbres.

Posons tout de suite que la relative méconnaissance dont Seurat a longtemps été victime tient en particulier à cette fameuse méthode sur laquelle il a sans doute lui-même trop insisté... Trente ou quarante ans plus tard, les choses en seraient allé autrement. Encore que le subjectivisme des impressionnistes et leur peinture elle-même fussent bien loin d'être acceptés d'emblée à l'époque, on le sait de reste. L'appellation ironique (qu'ils revendiquèrent bientôt) lancée par Louis Leroy dans *Le Charivari*, à partir du titre du tableau de Monet *Impression, soleil levant*, en 1872, marque les débuts *officiels* de la marginalisation de cette

école, dont la revanche serait pourtant aussi éclatante que durable. Le tout-puissant académisme du moment n'allait certainement pas réserver un accueil plus favorable à l'œuvre de Seurat. Mais où le situer par rapport au groupe impressionniste ? Il leur emprunte évidemment leur goût pour la couleur claire, intense, alors que la profondeur veloutée des noirs dominait souvent dans ses dessins ; il se ralliera également à leur choix de sujets *modernes*, de la vie de tous les jours. Il se sent également en sympathie, au début tout au moins, avec les peintres de Barbizon, avec Corot... Cela posé, il faut se rappeler que la « touche divisée », il la trouve aussi chez Delacroix qu'il admire... Tout comme il retiendra chez Puvis de Chavannes la planéité des grandes murales. Mais la part originale de sa méthode tient au but essentiel qu'il se fixe : restituer à la couleur et à la lumière toute leur intensité sur la toile.

Pour cela, il formulera quelques principes qui donneront des tableaux dont la surface est « couverte de taches de couleurs soucieuses les unes des autres selon le principe des complémentaires », dans le « frémissement infini d'une mosaïque colorée », une « myriade de touches s'exaltant mutuellement ». Ces principes sont contenus entre autres dans un projet de lettre qu'il reprend au bénéfice de son biographe Jules Christophe : « L'art, c'est l'harmonie ; l'harmonie c'est l'analogie des contraires (contrastes), l'analogie des semblables (dégradés), de ton, de ligne ; le ton, c'est-à-dire le clair et le sombre ; la teinte, c'est-à-dire le rouge et sa complémentaire le vert, l'orangé et le bleu, le jaune et le violet ; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale. Ces diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies et tristes : la gaieté de ton, c'est la dominante

lumineuse; de teinte, la dominante chaude ; de ligne, les directions montantes (au-dessus de l'horizontale); le calme de ton, c'est l'égalité du sombre et du clair, du chaud et du froid pour la teinte, de l'horizontale pour la ligne. Le triste de ton, c'est la dominante sombre; de teinte, la dominante froide, et de ligne, les directions abaissées. Le moyen d'expression, c'est le mélange optique des tons, des teintes et de leurs réactions (ombres) suivant des lois très fixes.

Diviser, c'est :

s'assurer de tous les bénéfices de la luminosité, de la coloration et de l'harmonie, par :

- 1) le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons);
- 2) la séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions, etc...);
- 3) l'équilibre de ces éléments et leur proportion (selon les lois du contraste, de la dégradation et l'irradiation);
- 4) le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau.

Pointiller, au contraire :

est le mode d'expression choisi par le peintre qui préfère poser de la couleur sur une toile par petits points plutôt que de l'étaler à plat, sans volonté d'équilibre, sans souci de contraste. Le point n'est qu'un coup de brosse, un procédé et, comme tous les procédés, n'importe guère ».

Seurat n'a certes point inventé de toutes pièces ces principes et la méthode qui en découle. Il connaît le manuel de Charles Blanc *Grammaire des arts du dessin*, de 1867, qui lui inspire l'idée de tons obtenus sur la toile même, et non par le mélange préalable de deux tons. Il est aussi au fait des travaux du chimiste Eugène Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839) et de ses « principes fondés sur des observations empiriques constatant que la perception d'une couleur par l'œil est influencée par les couleurs adjacentes ». Dès 1881 il se procure la traduction du livre de l'Américain Ogden Rood, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Il a fait son profit de divers éléments de ces ouvrages pour constituer les bases de ce qu'on appellera le néo-impressionnisme, ou encore le divisionnisme, et qui veut, d'après Seurat lui-même, réagir contre la dispersion formelle qu'il trouve gênante dans les œuvres de certains de ses amis, tout en affirmant un absolu désir de construction, de structuration plus solide et plus évidente. Parmi les suiveurs français de Seurat, outre le Sidaner et Henri Martin, le premier et le plus fidèle demeure Paul Signac (1863-1935). C'est sur son intervention — et par l'intermédiaire de Pissarro — que Seurat pourra accrocher certains de ses tableaux aux dernières expositions des impressionnistes. Il devait du reste participer avec lui à la fondation du Salon des indépendants en 1884. Après Seurat, Signac demeure le peintre dont la production illustre le mieux le mouvement néo-impressionniste et lui donne une place significative dans l'art moderne.

Mises à part de petites compositions (paysages marins la plupart du temps), les grandes œuvres de Seurat peuvent donc être ramenées à sept. *Une baignade*

(*Asnières*), toile de deux mètres sur trois, marque le véritable coup d'envoi de sa manière propre en peinture. Ce tableau, appartenant à la National Gallery de Londres, ne figurait pas dans la rétrospective du Grand Palais, mais il était représenté par une reproduction photographique. Nous avons ici une scène de plein air, une baignade populaire des bords de Seine que fréquentaient aux beaux jours les ouvriers des faubourgs parisiens. Le sujet s'apparente à ceux, souvent repris, des impressionnistes, mais la composition et le traitement en sont totalement différents : « les figures principales, exclusivement masculines, font référence à une catégorie sociale typée, sans prétention à l'élégance »... Immobiles, comme au centre d'un temps suspendu, les personnages aux chairs blanchâtres sont saisis dans une fausse instantanéité qui les fige sans raideurs. Même l'enfant au bonnet rouge, dans l'eau à mi-corps, tout à fait au bas et à droite du tableau, et qui crie dans ses mains en porte-voix, lance un appel muet dirait-on ; aucun son ne semble devoir sortir de sa bouche, tandis que sur toute la partie basse à gauche un « dormeur » en chapeau melon, appuyé sur un coude, paraît jeter un œil mi-clos sur la scène, en direction du cri muet du gamin ; un petit chien roussâtre, dans son dos, regarde lui aussi vers ce point improbable. Un peu plus haut, sur l'eau et sur la droite, glisse une barque basse, le geste immobile de l'avironneur arrêté dans son mouvement. Un grand garçon en culotte de bain rouge, les pieds dans l'eau, perdu dans ses pensées (?...), a l'air d'être posé là depuis une éternité, assis sur la berge ; tout comme une autre figure en chapeau de paille, les coudes aux genoux, quelques pas derrière lui sur la gauche. Seule, vivante, la fumée bleuâtre d'une haute cheminée d'usine

flotte dans le ciel tout en haut de la toile, au centre. Pas moins de quatorze esquisses peintes et neuf dessins auront préparé les diverses parties de cette composition (un *Garçon nu assis* et le *Dormeur*, au crayon Conté, admirables). Une étrange lumière qu'on dirait venue de nulle part dessine pourtant des ombres *derrière* les figures : à la fois tombant du haut, et provenant de l'autre rive, hors-cadre, sur la droite. Le paradoxe principal, tout comme dans la plupart des autres grands tableaux, est que cette scène, grouillante de vie *apparente* (mouvement de la rivière, clapotement de l'eau, cri de l'enfant au bonnet rouge, frémissement des feuilles dans les arbres), est comme *arrêtée*, silencieuse. Les figures hiératiques ne *vivent* pas, comme dans une sorte de *no man's land* intérieur, pour toujours. Le tableau passa pratiquement inaperçu.

C'est avec l'œuvre suivante, *Un dimanche à la Grande Jatte*, accrochée à la huitième et dernière exposition impressionniste rue Lafitte (et remontrée cette même année 1886 aux Indépendants), que Seurat propose son manifeste et devient du même coup le chef de file de la nouvelle école. Le critique Félix Fénéon le voit ainsi : « Son immense tableau (...), en quelque partie qu'on l'examine, s'étale, monotone et patiente tavelure, tapisserie : ici, en effet, la patte est inutile, le truquage impossible ; nulle place pour les morceaux de bravoure ; que la main soit gourde, mais que l'œil soit agile, perspicace et savant ». Voilà donc le premier tableau où Seurat met rigoureusement en œuvre sa théorie du mélange optique, de la division du ton en un réseau systématique de touches pointillées. À vingt-six ans il devient brusquement célèbre, du moins dans le cercle — relativement restreint — de la jeune peinture à Paris. De

nouveau, et pour le malheur des conservateurs de cette rétrospective, la *Grande Jatte* (205,7 x 308,8 cm), appartenant au Art Institute de Chicago, ne peut voyager ; on ne verra donc au Grand Palais que des études préparatoires, des croquis sur le motif, dessins et peintures. Quel est donc l'ensemble du *sujet* de cette composition monumentale ? Revenons à l'article de Félix Fénéon « Les Impressionnistes en 1886 » : « par un ciel caniculaire, à quatre heures, l'île, de filantes barques au flanc, mouvante d'une dominicale et fortuite population en joie de grand air, parmi des arbres ; et ces quelque quarante personnages sont investis d'un dessin hiératique et sommaire, traités rigoureusement ou de dos ou de face ou de profil, assis à angle droit, allongés horizontalement, dressés rigides : comme d'un Puvis modernisant. L'atmosphère est transparente et vibrante singulièrement (...) ». Un autre critique, Maurice Hermel, apporte quelques nuances à l'enthousiasme inconditionnel de Fénéon, dans *La France libre* du 28 mai 1886 : « Le tableau-manifeste de M. Seurat, enseigne d'une école nouvelle, dite de la Grande-Jatte, avec son symbolisme moderne, ses nourrices, ses tourlourous et ses canotiers schématiques, ne manque ni de gaieté, ni de pédantisme, ni de valeur. Il proclame bien haut les droits de la peinture à la décomposition des tons, il est bourré d'intentions et de prétentions, il est extrêmement comique et non moins intéressant. M. Seurat est un réformateur radical. (...) Un pêcheur à la ligne, un simple calicot assis sur l'herbe se fixent dans l'attitude hiératique qu'affectent les ibis sur les obélisques. Des flâneurs endimanchés sous les ombrages de la Grande-Jatte prennent l'allure simplifiée et définitive d'un cortège de pharaons. (...) M. Seurat a l'étoffe d'un

excellent artiste ; on voudrait seulement qu'il étalât avec moins d'ostentation la cuisine de son art ». D'autres spectateurs reviendront sur les attitudes figées de certaines figures (Jean Moréas y voit des processions panathénaïques ; O. Mirbeau, une « fantaisie égyptienne »...).

Aussi bien retrouve-t-on dans la *Grande Jatte* les poses figées des personnages de la *Baignade*, un certain mélange contrasté de « quotidien » et de « sacré », et sur le plan technique, les mêmes écarts, plus affirmés, qu'on voyait déjà dans la *Baignade* : « L'unité plastique du tableau au demeurant est combattue par un morcellement généralisé : de légères discordances spatiales, des ruptures d'échelles, des ombres obliques et coupantes renforcent l'isolement des personnages et rendent énigmatiques, ou seulement humoristiques, certaines présences et attitudes. Comme si chaque élément de la composition, malgré la solidarité des réactions colorées, se rebellait à se fondre en un tout harmonieux, vers quoi tendait sans l'atteindre jamais Seurat ». (*Beaux Arts*, hors série, p. 33). Beaucoup plus « habité » que le précédent (la *Grande Jatte* ne comporte pas moins d'une cinquantaine de personnages, soit un peu plus que le décompte de Fénéon), on trouve ici un éventail social très étendu : ouvrier en maillot de corps, jeunes bourgeois, cocotte tenant en laisse un petit singe à longue queue, jeune femme et demoiselle, deux militaires « soudés » l'un à l'autre, vieille femme, fillette sautant à la corde, canotiers sur la Seine... L'élaboration du tableau est longue et minutieuse : plus d'un an de travail, et une soixantaine d'études (huile et crayon Conté). Encore une fois nous sommes loin de la spontanéité des premiers impressionnistes.

Dans un article de *La Vogue* cité plus haut, Félix Fénéon analyse ainsi le traitement de la couleur dans la *Grande Jatte* : « Si (...) l'on considère, par exemple, un dm^2 couvert d'un ton uniforme, on trouvera sur chacun des centimètres de cette superficie, en une tourbillonnante cohue de menues macules, tous les éléments constitutifs du ton. Cette pelouse dans l'ombre : des touches, en majorité, donnent la valeur locale de l'herbe ; d'autres, orangées, se clairsemement, exprimant la peu sensible action solaire ; d'autres, de pourpre, font intervenir la complémentaire du vert : un bleu cyané, provoqué par la proximité d'une nappe d'herbe au soleil, accumule ses criblures vers la ligne de démarcation et les raréfie progressivement en-deçà. À la formation de cette nappe elle-même ne concourent que deux éléments, du vert, de l'orangé solaire, toute réaction mourant sous un si furieux assaut de lumière. Le noir étant une non-lumière, ce chien noir se colorera des réactions de l'herbe ; sa dominante sera donc le pourpre foncé ; mais il sera attaqué aussi par un bleu foncé que suscitent les lumineuses régions voisines. Ce singe en laisse sera ponctué par un jaune, sa qualité personnelle, et moucheté de pourpre et d'outremer ». De là cette sorte d'effet de papillotement moléculaire, de particules lumineuses en suspension, ou encore de couleurs pulvérisées, qui constituent assurément l'une des dimensions d'étrangeté de cette peinture. Il faudrait tenir compte par ailleurs de ce que la fraîcheur des teintes originales s'est abîmée, ce que Fénéon notait dès 1892 : « Du fait des couleurs dont Seurat se servait à la fin de 1885 et en 1886, ce tableau, d'importance historique, a perdu son charme lumineux : si les roses et les bleus se sont maintenus, les Véronèse sont maintenant olivâtres, et les orangés qui

représentaient la lumière ne représentent plus que des trous ». Avis, donc, aux puristes. On a suggéré le nom de Balthus, plus près de nous, pour caractériser cette vie immobile, au bord du rêve, mêlant la banalité ordinaire à un étrange effet de mystère, d'irréel, de profonde dissociation. L'insolite apparaît toujours discrètement (ou l'ironie), ou le regard simplement amusé. Quoi qu'il en soit, la *Grande Jatte*, demeuré dans l'atelier de Seurat jusqu'à la fin de sa vie, fut vendu en 1924 à un Américain qui la déposa et la légua en 1926 au Art Institute de Chicago où il se trouve encore aujourd'hui.

Les *Poseuses*, troisième composition majeure montrée aux Indépendants de 1888, nous ramène dans l'atelier de l'artiste. Trois jeunes femmes nues (dos, face et profil) posent, littéralement, comme des modèles aux Beaux-Arts et d'une manière simultanée, en une même séance dirait-on, ce qui confère à la scène un caractère nettement plus *académique* que ce qu'on peut trouver dans le reste de l'œuvre peint de Seurat. Cela dit, le traitement divisionniste appliqué au nu modifie complètement le résultat final. De plus, Seurat *peint* sur le pourtour de son tableau un mince cadre divisionniste en tons contrastant avec ceux de la scène, technique qu'il reprendra encore par la suite. Ce tableau est aujourd'hui à la Barnes Foundation. Au mur de l'atelier, sur presque toute la moitié gauche de la toile, on voit la partie droite de la *Grande Jatte*. Mais, pas plus que les figures des œuvres précédentes, les trois modèles *vivent-ils* vraiment : assise, de dos, la première, tête penchée, retient encore un vêtement autour des reins ; debout au centre, les mains croisées sur le pubis, jambes légèrement écartées, tête un peu penchée à droite, la seconde semble attendre un

ordre du peintre ; la troisième, de profil, assise sur un tabouret, à droite, une jambe repliée sur l'autre genou, est en train d'ôter un bas. Mais c'est comme si elles ne *respiraient* pas, ainsi que le note alors Huysmans : « Décortiquez ses personnages des puces colorées qui les recouvrent, le dessous est nul, aucune âme, aucune pensée, rien ». Le tout baigne dans une atmosphère vaporeuse, incertaine, et pourtant toujours mystérieuse — ne serait-ce que par la réunion de *trois* femmes nues dans ce cadre de travail, en contraste absolu avec la bourgeoise en faux-cul figée à l'extrême droite, sous son ombrelle, dans la *Grande Jatte* qui sert ici — en partie — de fond de scène. Il est aisé de constater que *Poseuses* constitue le dernier tableau diurne de Seurat, après les deux précédents, mis à part la *Jeune femme se poudrant*. Car brusquement, avec *Parade de cirque* (1887-1888), nous basculons dans un autre univers, aussi fin-de-siècle que le premier, à tout prendre : celui du spectacle populaire, du cirque et du café-concert, qui se trouve du même coup à nous entraîner dans la vie des noctambules parisiens.

Seurat expose *Parade de cirque* aux Indépendants de 1888, avec les *Poseuses*. La scène de ce tableau du Metropolitan Museum, de 100 x 150 cm, se situe dans une pénombre diversement colorée, trouée par la flamme (davantage un halo lumineux) de neuf quinquets en frise, tout en haut des tréteaux et du tableau, et de cinq points lumineux sur la gauche. Les personnages, badauds et musiciens du cirque, ne sont plus que des silhouettes se détachant, plus ou moins précises, dans un brouillard sombre aux reflets plus clairs dans la zone occupée par les musiciens. La structuration de l'ensemble est plus nettement marquée,

en axes horizontaux et verticaux qui rythment fortement le tableau. Répondant à la frise supérieure de flammes en étoiles, on trouve tout au bas une série de têtes, dans l'ombre, des spectateurs qui attendent d'entrer sous la tente. Aucun effet de profondeur : les divers plans ne sont marqués que par les différences de valeur lumineuse que reçoivent les silhouettes (images sombres des chalands tout en bas ; Monsieur Loyal et « Riquet » à gauche, et joueur de trompette en bonnet conique au centre, à *mi-profondeur* ; enfin les trois autres musiciens avec la moitié d'un quatrième, au troisième *plan* vers la droite, de plus en plus *éclairés*). La technique de Seurat s'avère parfaitement accordée à ce sujet nocturne où tout n'est que halo, incertitude, figures imprécises et énigmatiques.

Chahut (1889-1890, 171,5 x 150,5 cm, au Musée Kröller-Müller d'Otterlo) nous invite encore une fois à pénétrer dans le monde du spectacle. Cadre plutôt restreint cette fois, scène fragmentaire — mais où se trouve condensé l'essentiel du cancan parisien. Sur toute la moitié droite du tableau, diagonale ascendante droite-gauche de l'écart : la ligne des danseurs, en perspective courte, lance la jambe vers le ciel alors qu'en contrebas, occupant un triangle de moindre champ, et ponctué par le manche de la contrebasse en parfait parallèle avec la ligne des jambes, se trouve une partie de l'orchestre. Tout à fait au bas, dans l'angle à droite, la tête d'un bourgeois ébaubi en chapeau melon, « archétype de noceur gras (...) sans autre pensée qu'un rire et un désir balourds », selon le critique Gustave Khan. L'éclairage de la scène est plus vif, naturellement, plus léger, plus lumineux que dans la *Parade de cirque* qui était croquée à l'extérieur de la tente, dans la nuit venue. Le rythme des

fortes diagonales confère au tableau une dynamique appuyée, sautillante, et qui suggère bien la *légèreté* de ce genre de spectacle que Littré définissait alors comme une « sorte de danse assez peu décente pour que la police l'interdise dans les lieux publics »... *Chahut* fut exposé en même temps que la *Jeune femme se poudrant*, aux Indépendants de 1890, scène intimiste de plus petit format (94,2 x 79,5 cm), au Courtauld Institute Galleries de Londres. C'est un portrait de Madeleine Knoblock, la maîtresse de Seurat, et qui aurait figuré l'une des *Poseuses*. Boulotte en chemise, la taille sanglée, le buste avantageux à moitié découvert, elle est assise devant un minuscule guéridon supportant une petite glace ronde et des flacons. Houppette à la main, elle s'apprête à enfariner son visage poupin. Atmosphère vaporeuse que redouble l'idée de la poudre de riz, sur fond bleuâtre ; la plantureuse créature paraît, comme la plupart des autres personnages des toiles de Seurat, figée pour toujours dans le geste coquet du bras recourbé.

Enfin, dernier grand tableau du peintre, le *Cirque* (185,5 x 152,5 cm, sans le large cadre peint ; au Musée d'Orsay, seule œuvre majeure *revenue* à la France). Accroché aux Indépendants de mars-avril 1891, alors que Seurat mourra brusquement le 29 mars. Il semble que le peintre ne *prépara* pas aussi minutieusement que d'habitude ce tableau, le plus *enlevé*, le plus mouvementé, avec *Chahut* : il paraît s'être contenté d'une seule esquisse peinte et de quelques dessins, inspiré par le Cirque Fernando (devenu plus tard le célèbre Medrano) installé à l'angle du boulevard Rochechouart et de la rue des Martyrs. En fond de scène, une partie assez étroite des spectateurs dans les gradins : les mêmes, en gros, que les promeneurs et les flâneurs de la

Grande Jatte ou de la *Parade de cirque*, aux visages nettement plus caractérisés. Mais c'est sur la piste (cadrage sur un quart environ de l'aire de spectacle) que se situe l'action : une écuyère en tutu et collant jaunes, en équilibre (très) instable — pour ne pas dire carrément impossible — sur un seul pied, un cheval blanc en pleine cabriole, tandis qu'un acrobate, également en jaune, exécute derrière eux un saut périlleux arrière, suspendu un instant dans le vide à peu de hauteur du sable... Au centre de la piste, c'est-à-dire à l'extrême droite de notre cadre, Monsieur Loyal joue du fouet en surveillant l'évolution de l'écuyère et de sa monture, et tout à fait au bas, au centre, un clown à perruque rousse hérissée et en costume brun-rouge, hilare, observe la scène ; nous (point de vue du peintre lui-même) sommes juste dans son dos, le regard en légère plongée. Les figures de l'assistance ont un peu l'allure de cibles de stand de tir, en contraste avec les voltiges du numéro en cours. Un large cadre à dominante lapis, peint lui aussi, découpe strictement cette fenêtre sur un coin de spectacle populaire. Le critique Alphonse Germain, fidèle aux dogmes fixés par Seurat, écrit que « Tout dans *Cirque* est combiné d'après l'harmonie par l'analogie, la conciliation des contraires, en vue de sensations gaies : ascendance des lignes se complétant par leurs directions (attitudes des personnes, détail de leurs costumes, mise en place des accessoires) (...) enfin, grâce au contraste successif des tons, dominante orangée très écrite qu'accentue un cadre en opposition de tons et de teintes avec l'ensemble ». C'est là certainement le tableau le plus libre et le plus *vivant* de Seurat : il « pétille et crépite sous l'effet raisonné des clairs et des sombres, des réactions

chromatiques qui divisent le ton à l'infini », comme l'écrit très justement Laurence Madeline dans *Beaux Arts*.

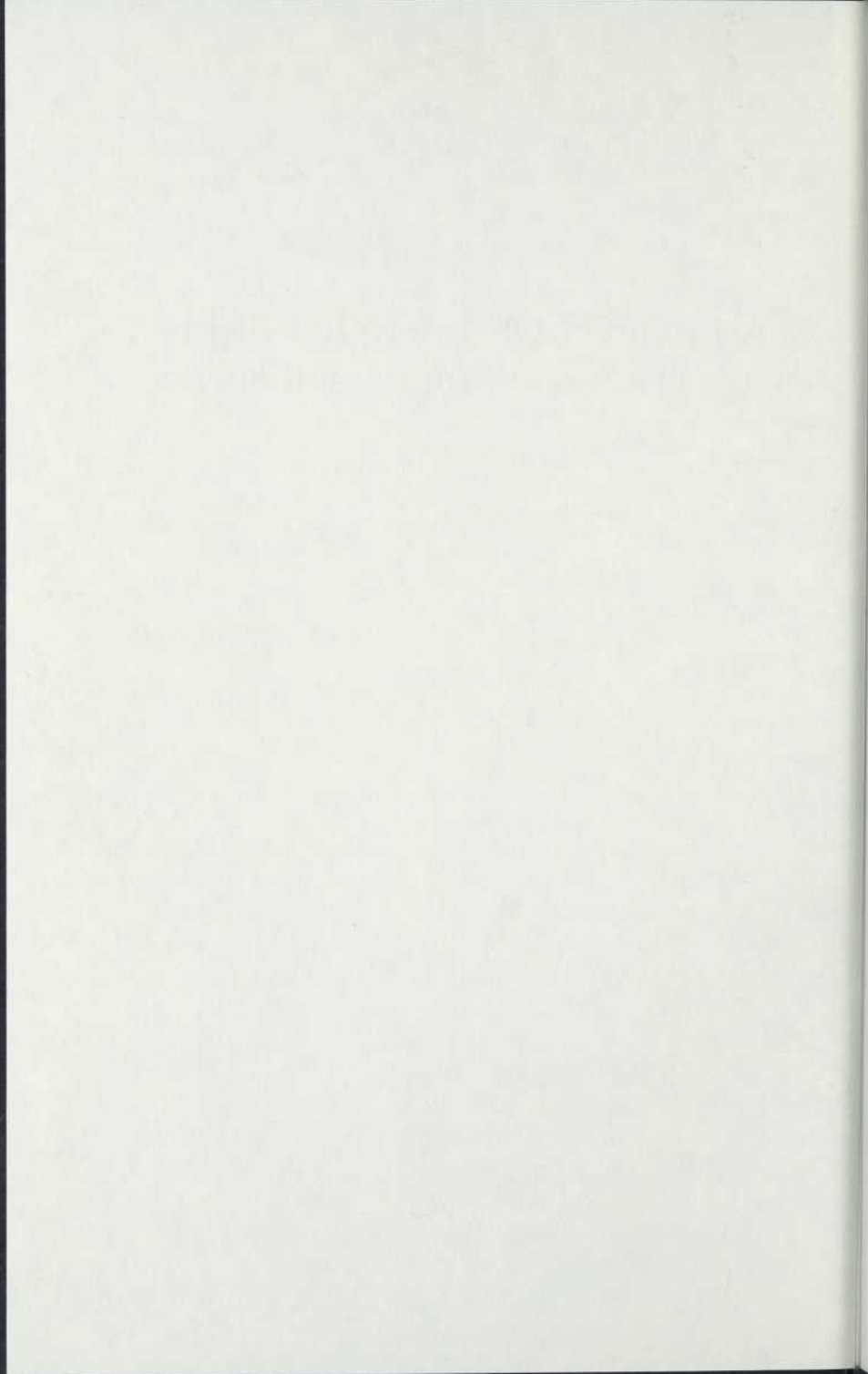
Enfin, il ne faudrait pas négliger un dernier volet de cette production picturale (pour ne rien dire des petits panneaux des débuts : des vues de l'Île-de-France principalement, peintes aux premières années de 1880 dans le sillage de Corot et de l'école de Barbizon) ; et des paysages de mer exécutés entre 1886 et 1890. On remarque cinq séries de ces paysages marins correspondant à cinq séjours d'été : Grandcamp en 1885, Honfleur en 1886, Port-en-Bessin en 1888 ; un petit port au nord de Dieppe, le Crotoy, en 1889 ; et enfin Petit-Fort Philippe, dans le Nord, en 1890. À côté de ce qu'il appelle lui-même ses « tartines » (les grands formats), il peint ces « études » aux dimensions relativement modestes : entre 46 x 55 cm et 73 x 92 cm. D'abord saisis sur le motif, il retravaille souvent longuement dans l'atelier ces paysages dont le lieu commun est la mer (chenal, port, jetée, quai, falaises, phare, grève...). Ce qui frappe dans toutes ces œuvres, c'est d'abord une calme sensation de lumière mélancolique et d'espace sans presque jamais de présence humaine. Cadrages décentrés, distribution pourtant toujours équilibrée, exactitude optique et totale acuité d'observation : telles sont les premières impressions à l'examen de ces marines. Les grisailles subtilement colorées paraissent plus évanescentes encore que les combinaisons de ciel et d'eau dans *Une baignade (Asnières)* ou *Un dimanche à la Grande Jatte*. Tableaux complémentaires, en ce sens qu'ils offrent des points de vue qui s'enrichissent et se poursuivent les uns les autres, ces suites comptaient autant pour Seurat que les grandes compositions, posant des problèmes aussi spécifiques, peut-être plus globaux, en

même temps que sur des thèmes plus unifiés. Ces toiles contemporaines de la plupart des œuvres dites majeures du peintre sont beaucoup plus que « les jolis et fins paysages » dont parlait une certaine critique à l'époque, et il tenait à les voir accrochées à côté des « tartines » que plusieurs tenaient alors pour des « choses un peu chimériques », quand ils ne s'en gaussaient pas, tout simplement. Ces œuvres lumineuses sont aussi attachantes — peut-être même davantage — que les grands morceaux « scientifiques » où transparait toujours la volonté d'une démonstration esthétique et d'un système.

Cette belle rétrospective, compte tenu des *absences* regrettables, rend parfaitement justice à Seurat cent ans après sa mort. On y découvre à quel point, au-delà des affirmations « scientifiques », justement, et de l'aspect « laboratoire » qu'emprunte une grande partie de sa démarche créatrice, il s'en est lui-même écarté, consciemment ou non. Françoise Cachin, directrice du Musée d'Orsay, évalue à sa juste mesure l'écart qui se joue entre la théorie divionniste de Seurat et sa pratique : il « a vraiment cru que les connaissances de son époque en matière de physique lui ouvriraient les secrets de l'harmonie afin de surpasser les maîtres anciens. Par chance sa peinture ne se réduit jamais à l'application aveugle des codes. Ce charme de Seurat est à la fois dans ses théories et dans les libertés qu'il s'autorise, ou qui lui échappent. Ses lignes montantes, supposées joyeuses, créent des tableaux sinistres, et le climat psychologique, qui devrait avoir l'évidence d'un théorème, est souvent ambigu. Seurat a, sciemment ou non, déréglé sa propre discipline ». (*Beaux Arts*, hors série, p. 5). En ce sens, et toutes proportions gardées, l'aventure esthétique de Seurat

n'est pas loin de rappeler celle de Zola avec sa théorie du roman expérimental. Appliquant (presque) aveuglément sa méthode « scientifique » à la fiction romanesque, il s'en écartera heureusement en écrivant *les Rougon-Macquart*, reconnaissant à la fin ses exagérations flagrantes et son dogmatisme étroit : l'objet de la création esthétique n'est pas « le monde vu à travers un microscope », mais bien plutôt observé « à travers un tempérament ». Celui de Seurat apparaît complexe, secret, ombrageux : Laurence Madeline, dans le numéro spécial de *Beaux Arts* déjà cité, écrit joliment qu'il ne reste de lui « que l'image lointaine, si peu passionnelle, d'un notaire en habit noir ». Noir infiniment modulé des superbes dessins aux figures fantomatiques, mais qui conduit à la couleur joyeuse, atomisée en millions de particules, de la lumière aux composantes multiples et aux valeurs infinies.

À PROPOS DE LA NOUVELLE
OU LES ENJEUX DE LA BRIÈVETÉ



À PROPOS DE LA NOUVELLE OU LES ENJEUX DE LA BRIÈVETÉ

André Berthiaume

*Vérité bien banale certes qu'en littérature
tout est langage, et d'abord, et surtout
peut-être la jouissance, toujours écrite, du
senti le plus aigu.*

Jean-Pierre Richard¹

1. L'institution.

Au Québec, la plupart des observateurs de la scène littéraire en conviennent, le genre de la nouvelle connaît un essor notable depuis une quinzaine d'années. On peut dire qu'un véritable marché de la nouvelle s'est développé, phénomène attribuable à une conjoncture institutionnelle, dont voici quelques éléments :

- la politique éditoriale de revues non seulement montréalaises mais régionales (la régionalisation me semble d'ailleurs un des traits caractéristiques de l'évolution récente de la littérature québécoise) ;
- la publication de nombreux collectifs composés de nouvelles commandées et portant sur un thème spécifique : l'amour, l'aventure, l'enfance, etc. (on ne doit évidemment pas confondre avec les anthologies

ces collectifs, type de publication qui mériterait une étude particulière);

- l'organisation, en 1983, d'un concours de la nouvelle par la Société Radio-Canada qui, dès la première année, a reçu pas moins de 800 manuscrits;
- la création en 1980, par Simone Bussièrès, du prix Adrienne-Choquette de la nouvelle;
- la lecture régulière de nouvelles par des comédiens professionnels à la radio MF;
- la mise sur pied d'ateliers de création dans les universités québécoises.

La revue *Lettres québécoises* consacre depuis 1982 une chronique aux « contes et nouvelles ». Notons enfin, en 1985, la création presque simultanée d'une revue, XYZ, et d'une maison d'édition, L'Instant même, consacrées toutes deux exclusivement à la nouvelle. On peut donc parler d'une véritable entreprise de légitimation du genre: il ne peut plus être question de genre mineur².

Mais de quelle nouvelle au juste s'agit-il? Qu'y a-t-il de commun entre les recueils d'André Major, de Bertrand Bergeron, de Gilles Pellerin, de Monique Proulx, de Gaëtan Brulotte ou de Gilles Archambault?

2. La définition.

Convenons d'abord que la nouvelle, que les Américains appellent commodément *short story*, relève du genre narratif court, concept qui a pour avantage de mettre en évidence deux traits fondamentaux (bien qu'ils soient parfois remis en question): la narrativité et la brièveté. Si la brièveté, comme le dit Paul Zumthor, est « culturellement

conditionnée³ », notons que la vogue est plutôt ici au très bref, au *brevissimo*, à la *short short story*.

En effet, si on considère l'ensemble de la production actuelle, le récit de moins de dix pages semble dominer. Et beaucoup de recueils comportent des nouvelles de moins d'une page, par exemple *La Survie* de Suzanne Jacob (Le Biocreux, 1979) ou *Les Petits Cris* de J. Gagnon (Québec-Amérique, 1985). Avec *L'obsédante obèse* (Boréal, 1987) de Gilles Archambault, qui contient pas moins de 135 « petites nouvelles » de moins d'une page, nous avons sans doute un cas limite. Par ailleurs, au moins trois revues (*Imagine*, *XYZ*, *Urgences*) ont récemment consacré un numéro à la publication de nouvelles d'une seule page... et la revue *XYZ* en prépare un autre.

Avec la réapparition, au Québec comme en France, de la *novella*, qui se situe entre le roman et la nouvelle, on peut dire que le territoire de celle-ci s'est encore rétréci. La vogue de la nouvelle brève a des conséquences sur l'organisation d'un recueil; j'y viendrai tout à l'heure.

Convenons aussi que, traditionnellement, la nouvelle est plus près du « réel », du quotidien, que le conte qui fraye davantage avec le surnaturel, le merveilleux. Ainsi, pour souligner l'importance de l'ancrage référentiel propre à la nouvelle, Michel Tournier souligne « la connotation journalistique du mot »⁴.

Si aujourd'hui, comme l'affirme René Godenne, « la nouvelle peut être tout autre chose qu'une histoire »⁵, c'est que la nouvelle est un genre qui évolue, soumise à diverses pressions génériques, parfois au bord de l'éclatement: comme on a parlé de nouveau roman, on peut peut-être parler aujourd'hui, dans certains cas du moins, de « nouvelle

nouvelle », ce qui, on en conviendra, serait un assez plaisant retour aux origines, aux *Nouvelles nouvelles* de 1471.

Le fait est qu'une pratique moderne de la nouvelle s'est répandue, influencée notamment par le « réalisme magique » des Borges, Cortazar et Marquez qui semblent avoir réussi la synthèse du conte et de la nouvelle en intégrant le merveilleux au quotidien. Une enquête de la revue *Nuit Blanche*, à l'été 86, a bien montré l'ascendant des conteurs latino-américains sur les nouvellistes québécois. Et toute étude intertextuelle aurait bien tort de négliger cet axe Nord-Sud.

3. La rhétorique : de l'ellipse à la parodie.

Parler de la nouvelle dans sa spécificité générique, c'est parler des enjeux de la brièveté, laquelle, souligne encore Zumthor, « constitue un modèle formalisant »⁶ et implique d'emblée l'unité d'action comme dans une petite tragédie.

On a déjà souligné que la nouvelle a sa rhétorique propre : « Faire court, disait André Belleau, c'est vraiment faire *autre chose...* »⁷ Lire : autre chose que le roman. Car la nouvelle n'existe évidemment pas dans l'absolu, mais en rapport avec d'autres genres, le plus souvent à l'aune du roman, jusqu'à un certain point contre lui. La preuve en est une qualité souvent mise en évidence dans l'évaluation d'une nouvelle : la concision ou, pour aller vers un quasi poncif, l'économie de moyens. Expression qui renvoie d'une part à la présumée profusion romanesque, d'autre part aux enjeux de la brièveté, notion relative, quantitative mais aussi, comme on va le voir, qualitative, stylistique. De quels *moyens* peut-on donc faire l'économie dans un récit court ?

Une figure s'impose ici, celle de l'ellipse, ou plus précisément de la *paralipse* telle que définie par Gérard Genette: « omission latérale », mise de côté de données considérées comme importantes⁸.

Une certain nombre de procédés répugnent visiblement à maints nouvellistes. Par exemple, les explications. Les événements ne s'enchaînent pas toujours selon une logique évidente. Belleau constatait « qu'un grand nombre de nouvelles peuvent se résumer en une interrogation sur les faits et sur les situations »⁹. C'est ajouter l'énigme à l'ellipse. Décidément, la nouvelle veut qu'on la relise. La juxtaposition est donc préférée à la coordination, procédé favorable à l'étrange, voire au fantastique où le sujet devient l'objet de quelque force occulte.

La nouvelle moderne passe volontiers sous silence les motivations psychologiques. Les personnages sont fugitifs, passants sans passé hantant des lieux de passage; les silhouettes sont à peine esquissées, fantômes aux prises avec des fantômes. Et ils sont souvent anonymes. Dans plusieurs nouvelles de Major ou de Bergeron, le pronom, l'anonymat, est préféré au nom. Il arrive aussi que les noms des protagonistes perdent de leur importance, soient visiblement conventionnels, représentant des types autant que des individualités, comme dans *Sans cœur et sans reproche* de Monique Proulx (Québec-Amérique, 1983) ou dans *L'air libre* de Jean-Paul Beaumier (L'Instant même, 1988).

Le nouvellier ou la nouvellière, comme on dit maintenant, préfère souvent ne pas s'embarrasser de descriptions. Le temps et l'espace (le *chronotope* de Bakhtine) sont alors rapidement évoqués, comme le suggère le titre *Ni le lieu ni l'heure* de Gilles Pellerin (L'Instant même, 1987).

Absence relative d'explications, de motivations psychologiques, de descriptions, de portraits, de dialogues, de digressions : que reste-t-il sinon le fait brut ou la vision, l'objectivité ou la subjectivité pure ? Et ne peut-on dire que ce type de nouvelle remet en question une certaine tradition narrative ? Encore d'après Belleau, « l'insistance sur l'événement (ses circonstances, sa possibilité, sa signification) libère paradoxalement l'écriture de plusieurs des contraintes réalistes »¹⁰. La nouvelle privilégie un réalisme minimal, impressionniste, où l'insolite, l'onirique, le fantasmatique, le surnaturel peuvent apparaître, mais *naturellement* — dans les « interstices », dirait Cortazar. C'est que le bref récit préfère visiblement le silence aux clichés dont il a horreur.

Dans la nouvelle contemporaine, on sait que l'anecdote est parfois réduite au minimum, à un état d'âme, un moment, une vignette, un croquis, un regard. « L'essentiel de la nouvelle, écrit encore Godenne, ne réside plus dans une intrigue qui se construit et se développe, mais dans la seule évocation de l'instant¹¹. » À cet égard, il faudra un jour reconnaître la force inaugurale d'un recueil comme *Instantanés* d'Alain Robbe-Grillet (Minuit, 1962). Et, plus loin encore, des petits poèmes en prose de Baudelaire (1869), qui refusait d'astreindre le lecteur « au fil interminable d'une intrigue superflue »¹². Au grand dam de certains partisans d'un retour à l'histoire, la nouvelle propose souvent ce qu'on a appelé dans un autre domaine la « transfiguration du banal ». Si donc la nouvelle a perdu du terrain en longueur, en extension, elle a gagné en compréhension, intégrant les domaines de l'instantané et du réel merveilleux. L'anecdote a beau être réduite à sa plus simple expression, elle n'empêche pas la dramatisation, quitte à ce

que celle-ci se déplace. En effet, l'action peut se trouver aussi dans la narration, comme on peut le constater dans certaines nouvelles de Bertrand Bergeron : changements brusques de perspective, mises en abîme, adresses au personnage.¹³

Tout comme le roman, la nouvelle peut donc être un « laboratoire du récit », suivant l'expression de Michel Butor¹⁴, et même se présenter comme la parodie de stéréotypes réalistes. Écoutez, dans la plus pure tradition rabelaisienne, le programme de la narratrice, au début de la nouvelle éponyme de *Sans cœur et sans reproche*:

Autant vous le dire tout de suite, les histoires d'amour ne m'intéressent pas outre mesure et ne titillent qu'exceptionnellement mes glandes lacrymales. [...] Je m'en vais quand même vous raconter l'histoire d'amour de Françoise et de Benoît... [...] Entendons-nous bien, cependant : il s'agit d'une histoire banale dans laquelle les rebondissements dramatiques ne foisonnent pas. Les héros n'ont d'héroïque que le nom : pas le moindre petit cas de leucémie rampante et insidieuse, pas la moindre lésion cérébrale et fatale chez l'un et l'autre des protagonistes. Des gens normaux, ordinaires, aussi en santé que leur permettent les abus d'alcool, de nicotine, de chanvre indien et de lipides de toutes sortes qu'ils ne peuvent s'empêcher de commettre pour tirer un peu de plaisir de l'existence. Vous voilà prévenus, ne venez pas me casser les pieds si le dénouement n'est pas assez sanglant à votre goût.¹⁵

Dans sa phobie des lieux communs, la nouvelle peut donc être *de facto* une parodie qui donne dans la caricature douce ou mordante. Dans maints récits courts, nous trouvons des phrases tronquées, des titres décentrés, stratégie de la rupture et du déplacement, qui vise à éviter les évidences, à déjouer les normes.

4. L'écriture inéluctable.

Autres qualités reconnues habituellement à une bonne nouvelle : la rigueur, l'intensité, la densité. Qu'est-ce à dire ?

Traduisons de la façon suivante : ce que la nouvelle perd sur le plan (sur la ligne) de la durée... romanesque, elle le récupère autrement. Tout se passe comme si elle compensait verticalement ce qu'elle perd horizontalement. Ce contre-balancement implique un intense travail de l'écriture (chaque mot, dans une nouvelle, prend un relief particulier), ou mieux une écriture travaillée, surveillée, précise, mise à nu, en quelque sorte face à elle-même ; une sélection stricte de ses composantes narratives, stylistiques, sémantiques. Une écriture qui n'en dit jamais trop, d'autant que les enjeux de la brièveté rejoignent ici ceux de la cohérence, notion capitale dans le cas de la nouvelle puisque la fin n'est jamais bien loin du commencement. On peut d'ailleurs remarquer que le thème spéculaire de l'écriture est souvent présent dans la nouvelle, aussi bien chez Claude Mathieu¹⁶ ou André Major (« Petite histoire d'une histoire à venir »¹⁷) que chez Normand de Bellefeuille (« Les adverbes »¹⁸). C'est donc avec ces creux et ces reliefs, ces blancs et ces raccourcis signifiants, que se joue la nouvelle. Dans ces conditions, on comprend que plus la nouvelle est

brève, plus elle a des chances de recourir à la fonction poétique : on le constate aisément dans les ateliers de création où, à mon avis, elle sévit un peu trop, au risque de transformer la nouvelle en poème en prose. Mais on n'a peut-être pas tort de parler de *recueil* aussi bien pour des nouvelles que pour des poèmes.

5. Du fragment au recueil.

Les thèmes du couple en difficulté, de la frontière indécise entre le réel et le rêve, de la place de l'individu dans le « cauchemar climatisé » sont très fréquents dans la nouvelle. Cette thématique ne lui est évidemment pas exclusive mais sa forme l'est. Or il est admis que la nouvelle trouve sa place définitive dans un recueil. Au sein du recueil qui l'accueille (accueil est d'ailleurs le sens ancien de recueil), la nouvelle prend le statut de fragment. C'est un peu jouer à qui perd gagne. On voit le statut paradoxal du récit bref qui n'affiche son autonomie que pour mieux la sacrifier.

Le lien entre la nouvelle et le fragment a été établi plus d'une fois, et il ne cesse d'être révélateur. Le fragment narratif que devient la nouvelle (car c'est une transformation) est donc à la fois clos (c'est la « sphère » de Cortazar¹⁹) et ouvert, autonome et dépendant, puisqu'il peut prendre le statut de texte liminaire, de liaison ou de clôture. Il est autosuffisant mais (c'est du moins la réception qui en décide ainsi) il appelle en même temps un contexte immédiat. Le titre du recueil revêt alors une grande signification, surtout lorsqu'il n'appartient pas à l'une des nouvelles réunies, il tente alors d'unifier des textes qui à la fois obéissent et résistent. En fait, dans un recueil de nouvelles, il y a

tension entre l'unité de la nouvelle et celle du recueil, l'architecture de celui-ci se mettant davantage en évidence avec ses trois parties devenues quasi inévitables, soigneusement sous-titrées.

Or la vogue de la nouvelle brève, comme je l'ai dit plus tôt, ne peut qu'influer sur la conception du recueil :

— On note d'abord le grand nombre de nouvelles que celui-ci contient inévitablement ; les recueils de 20-30 nouvelles dans des volumes de moins de 200 pages ne sont pas rares ; le caractère discontinu de l'ensemble est bien mis en évidence.

— Dans les recueils il y a souvent mélange des catégories : on y trouve des nouvelles réalistes, humoristiques, insolites, fantastiques, de science-fiction... d'où les difficultés de classement et, d'autre part, la répugnance des auteurs à se voir coller une étiquette ; c'est que les problèmes de production et de réception ne sont visiblement pas les mêmes.

Faut-il ici déplorer une lecture qui recherche à tout prix une unité de surface dans un recueil, qui considère celui-ci de la même manière qu'un roman, comme une suite d'épisodes interdépendants ? N'est-ce pas privilégier l'archipel aux dépens des îles ? Oublier qu'il puisse exister une esthétique du disparate, de la rupture... et de la surprise ?

6. Pour une sociocritique.

On a maintes fois affirmé que la nouvelle convenait bien à notre sensibilité, au rythme de la vie moderne, ce qui n'empêche pas du reste les lecteurs de préférer encore les romans longs. On a même rapproché la nouvelle du vidéoclip, ce complément visuel d'une chanson. Ce lien,

s'il n'est pas tout à fait incongru, n'est pas satisfaisant : les différences me semblent plus importantes que les ressemblances.

Plus sérieuse me paraît l'hypothèse de Lise Gauvin, à l'occasion d'une recension parue dans *Le Devoir* : « La nouvelle-instant, la nouvelle-fragment, la nouvelle-point de vue ne renvoie-t-elle pas davantage aux signes d'une contemporanéité qui, du moins dans l'art, accuse de plus en plus ses distances avec l'esprit de système et de totalité ? »²⁰

On a souvent vu dans le fragment, qu'il soit poétique, réflexif ou narratif, la figure d'une totalité, d'une synthèse impossible ou récusée, l'image d'une quête inaccessible du sens et d'une enquête illimitée. Et le fragmentarisme a déjà été relié au scepticisme.²¹

Quelle est aujourd'hui la signification sociale de la nouvelle, de ces coupes saisissantes dans le « réel », de ces incidents privés qui tournent le plus souvent à la catastrophe ? Nous voilà sur le terrain miné d'un type d'analyse dont on ne peut que souhaiter l'amorce. Mais serait-il dès maintenant inconsideré d'élargir l'hypothèse de Lise Gauvin, de chercher un lien, sinon une homologie, entre une poétique du fragmentaire, du fugitif, du discontinu et la crise des valeurs, des savoirs, des certitudes qui actuellement secoue toutes les sociétés ?

Comment s'inscrit l'essor inattendu de la nouvelle brève dans une société comme la québécoise qui, depuis trente ans, a connu des secousses profondes, a vu l'effondrement des dogmatismes anciens, sociaux et littéraires ? Se pourrait-il que la nouvelle, comme fragment narratif, traduise une volonté de retrait d'un certain espace idéolo-

gique? En effet, en privilégiant le détail, l'instantané et l'humour plutôt que l'ensemble, la durée et le sérieux, la nouvelle pourrait bien signifier le doute; un doute profond, philosophique, métaphysique, passionné. La nouvelle, métaphore d'un questionnement incessant. Et serait-il pertinent de rapprocher la nouvelle de l'essai plutôt que du clip, l'essai étant un autre type de discours fragmenté? Après tout — je pense ici à l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre —, il fut un temps où la nouvelle et l'essai entretenaient des rapports étroits.

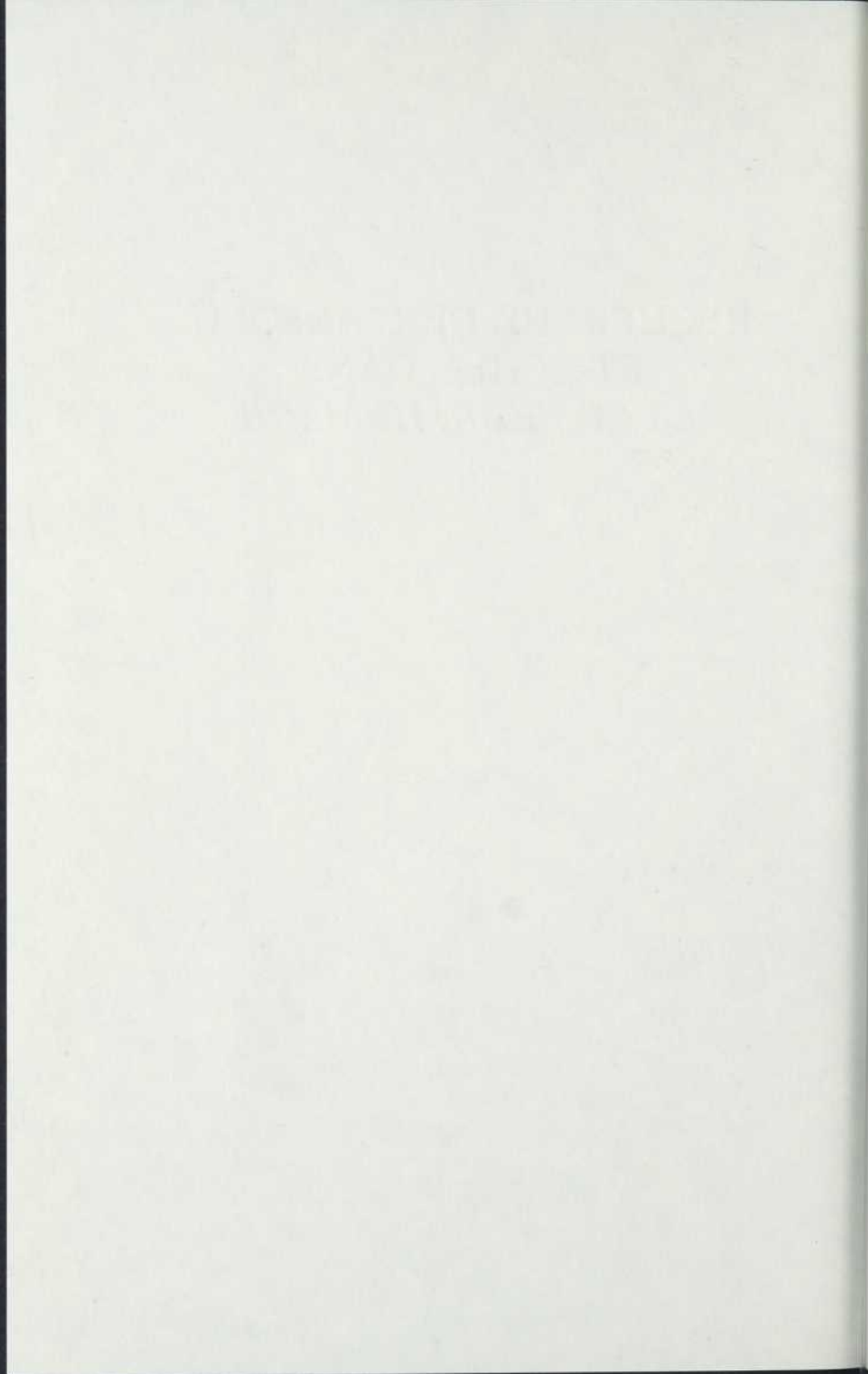
En somme, la nouvelle est une façon particulière d'interroger à la fois les codes sociaux et littéraires. Le récit court... toujours.

NOTES

1. *Microlectures*, Seuil, 1979, p. 9.
2. Particulièrement dans la tradition francophone (combien d'*Apostrophes* Bernard Pivot a-t-il consacré à la nouvelle ?) et malgré de grands noms sur le plan international (Poe, Kafka, Maupassant, Tchekhov, Hemingway, etc.), la nouvelle est encore trop souvent considérée comme un fond de tiroir, un roman avorté. Mais a-t-on déjà reproché à Gilles Vigneault de ne pas écrire des opéras ? Nous nous trouvons de fait en présence d'une curieuse hiérarchie où le conte, genre facile, naïf, forme dite simple, est dévalué par rapport à la nouvelle qui, elle, genre difficile, exigeant, forme dite savante, est dévaluée par rapport au roman qui, lui, etc.
3. Paul Zumthor, « La brièveté comme forme », dans *La Nouvelle : genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Plato Academic Press, 1983, p. 4.
4. Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Gallimard, coll. « idées », 1981, p. 39.
5. René Godenne, « La nouvelle française au XX^e siècle », dans *Europe*, août-sept. 1981, p. 13.
6. *Op. cit.*, p. 3.
7. André Belleau, préface à *Du pain des oiseaux*, nouvelles d'André Carpentier, VLB éd., 1982, p. 12.
8. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 211.
9. *Op. cit.*, p. 10.
10. *Ibid.*
11. *Op. cit.*, p. 13.
12. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 230.

13. Voir par exemple « Le regard différé » dans *Maisons pour touristes*, L'Instant même, 1988, p. 11-23.
14. Michel Butor, « Le roman comme recherche », dans *Essais sur le roman*, Minuit, 1960, p. 9.
15. Monique Proulx, *Sans cœur et sans reproche*, Québec-Amérique, 1983, p. 93-94.
16. Voir *La Mort exquise* (1965), recueil réédité par L'Instant même, 1989.
17. Dans *XYZ*, n°2, été 1985, p. 12-16.
18. Dans *Ce que disait Alice*, L'Instant même, 1989, p. 111-112.
19. *Entretien avec Omar Prego*, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1986, p. 81.
20. Lise Gauvin, « Le charme fugitif de la nouvelle », dans *Le Devoir*, 29 décembre 1984.
21. Voir par exemple Hugo Friedrich, *Montaigne*, Gallimard, 1968, p. 362ss.

RECHERCHE DE L'ABSOLU
ET ÉCHEC DANS
LA COMÉDIE HUMAINE



RECHERCHE DE L'ABSOLU
ET ÉCHEC DANS
LA COMÉDIE HUMAINE

Louis Bilodeau

Devant un monument littéraire aussi démesuré que *La Comédie humaine*, la tentation est grande, pour le lecteur comme pour le critique, de conformer son jugement à celui de l'opinion commune, sans pour autant posséder une connaissance approfondie de l'œuvre. Ainsi, on a tôt fait de prononcer sur Balzac un verdict aussi péremptoire que sans appel : il semble admis une fois pour toutes que le principal objectif de l'auteur de *La Comédie humaine* fut de représenter les réalités sociales et historiques de son époque. Si l'on s'accorde habituellement pour lui reconnaître de prodigieux talents d'observateur et pour le ranger parmi les plus grands écrivains de la littérature universelle, on en fait tout de même un romancier ancré dans les détails de la vie matérielle ; il est alors facile d'invoquer ses descriptions très précises, les innombrables détails que recèlent ses œuvres sur les questions financières et légales, enfin toutes

raisons qui concourent à le reléguer sur « le trône un peu fangeux de prince du roman réaliste¹. »

Or, *La Comédie humaine* ne saurait être circonscrite dans les limites par trop exigües du roman « réaliste » ou de tout autre genre romanesque. Il n'est évidemment pas faux d'affirmer que l'œuvre de Balzac compose une immense fresque historico-sociale et qu'elle constitue une mine de renseignements sur la vie française de la première moitié du dix-neuvième siècle, mais à force de ne voir dans *La Comédie humaine* que ces seuls aspects, on finit par occulter toute sa dimension philosophique. Car il y a chez Balzac non seulement un témoin privilégié de son époque, mais aussi — et surtout — un métaphysicien, qui s'est interrogé sur le cosmos et la situation de l'homme dans l'univers.

Est-ce à dire qu'il faudrait aborder *La Comédie humaine* comme un immense traité de philosophie dont les situations romanesques viseraient uniquement à illustrer des théories abstraites? Certes non. Loin de nous l'idée de vouloir ranger Balzac aux côtés d'un Platon ou d'un Schopenhauer. Mais que l'on prenne bien garde, cependant, de mésestimer ses prétentions de philosophe, car l'on s'expose alors à méconnaître totalement le dessein qu'il visait en écrivant *La Comédie humaine*. En effet, très influencé par l'étude de Spinoza, de Descartes, de Leibniz et de Malebranche, Balzac s'est d'abord cru une vocation de philosophe. Même s'il renonça assez tôt à cet appel, il ne cessa jamais toutefois de s'intéresser à ce qui regardait la philosophie ni de se passionner pour les travaux de nombreux théosophes (Swedenborg est bien sûr le premier nom qui vient à l'esprit) et hommes de sciences (Geoffroy St-Hilaire,

Cuvier, Mesmer, Lavater, Buffon, Gall...); c'est ainsi qu'il put construire son propre système de pensée, qu'il incorpora dans son œuvre romanesque.

En effet, à travers la vision du monde de certains personnages balzaciens (dont, en premier lieu, Louis Lambert et Séraphîta) et à travers certaines réflexions du narrateur présentées comme axiomes ou postulats en marge du roman s'érige un véritable système qui se veut une explication complète de l'univers. Et cette vision du monde, ces théories sont si cohérentes qu'Exequiel Martinez Estrada a pu voir en elles — même s'il s'agit des « idées d'un penseur libéré des formes systématiques de la philosophie² » — les « organes vivants d'un « philosophe » authentique³. » En outre, le système de Balzac est d'autant plus important qu'il constitue la clef de voûte de *La Comédie humaine*. En maître d'œuvre soucieux d'ordonner les diverses parties de son édifice littéraire, Balzac a en effet assigné une place de choix à ses *Études philosophiques*, section qui, comme son nom le laisse supposer, expose l'essentiel de la pensée balzacienne. À ce sujet, dans la lettre du 26 octobre 1834 à Mme Hanska (ainsi que dans l'Avant-propos de *La Comédie humaine*, la *Préface aux Études de mœurs* et la *Préface aux Études philosophiques*) Balzac insiste sur le rôle primordial dévolu aux *Études philosophiques* : si les *Études de mœurs* représentent « tous les effets sociaux » et constituent la base de *La Comédie humaine*, la « seconde assise sont les *Études philosophiques*, car après les *effets* viennent les *causes* », qui expliquent « quelles sont les conditions au-delà desquelles ni la société, ni l'homme n'existent⁴. » Ainsi, les *Études philosophiques* donnent-elles tout son sens à la création balzacienne et

apparaissent même, ainsi que l'a noté si justement Albert Béguin, comme « le foyer lumineux qui éclaire tout l'édifice intérieur⁵ » de *La Comédie humaine*. Et parmi ces *Études philosophiques*, ce sont avant tout *Louis Lambert*, *Séraphîta*, *Les Proscrits*, *La Peau de chagrin* et *Les Martyrs ignorés* qui présentent les grandes lignes du système.

Afin de donner une idée du système balzacien et afin de montrer comment la philosophie de Balzac s'incarne dans ses romans, nous proposons l'étude d'un thème extraordinairement important dans *La Comédie humaine* : l'échec des chercheurs d'absolu. C'est autour de deux éléments essentiels du système, soit l'unité de composition et la théorie des sphères, que s'articulera notre analyse.

Pour connaître la base du système philosophique et de la cosmogonie balzacienne il faut connaître les deux séries de pensées de *Louis Lambert*. Ces aphorismes — auxquels Balzac attachait la plus haute importance et qui abordent les principaux points de sa philosophie — posent comme hypothèse fondamentale l'unité de composition de l'univers : « Ici-bas, tout est le produit d'une SUBSTANCE ÉTHÉRÉE, base commune de plusieurs phénomènes connus sous les noms impropres d'Électricité, Chaleur, Lumière, Fluide galvanique, magnétique, etc. L'universalité des transmutations de cette Substance constitue ce que l'on appelle vulgairement la Matière⁶. »

La théorie lambertienne insiste sur le fait que si la substance engendre tout ce qui est matière, elle donne également naissance à ce que Balzac nomme les « substances impondérables » ou fluides. Et aux quatre fluides énumérés ci-dessus, Lambert ajoute, dès la seconde pensée, la volonté. Ceci est tout à fait capital, car la substance, selon les théories

lambertiennes, est à l'origine des mondes matériels et spirituels : dans l'optique balzacienne, il n'y a pas, en effet, réelle opposition entre matière et esprit. Tous deux sont uniquement « des modes différents d'une unique substance première⁷ », le résultat d'innombrables transformations et combinaisons de la substance-mère. En ce sens, esprit et matière sont reliés et rien n'est purement matériel ou purement spirituel ; ce qui est communément appelé spirituel ne représente qu'un état plus subtil de la substance. C'est donc une vision unitaire du monde que propose le système balzacien : ou, pour reprendre l'expression d'Ernst-Robert Curtius, les théories de *La Comédie humaine* se rattachent à la doctrine de l'Univers-Un. Celle-ci n'est évidemment pas une invention de Balzac : on la trouve, sous différentes formes, dans les anciennes cosmogonies et gnoses et aussi chez les stoïciens ; elle jouit d'une grande popularité à la Renaissance, puis au siècle des Lumières ; elle a été adoptée par différents hommes de science, dont Huygens et Newton. Mais ce sont principalement l'*Éthique* de Spinoza, les écrits de Leibniz ainsi que la théosophie et l'illuminisme du XVIII^e siècle qui ont exercé une influence déterminante sur l'auteur de *La Recherche de l'Absolu*.

Telle qu'elle se retrouve dans *Louis Lambert* et dans l'ensemble des *Études philosophiques*, cette doctrine est indéniablement théiste. Si le système réserve peu d'explications sur l'Être suprême, il assigne néanmoins la première place à Dieu, créateur de la substance et de l'univers entier. Dans *Les Proscrits*, le docteur Sigier décrit « la substance de Dieu même, coulant à pleins bords comme un fleuve immense, du centre aux extrémités, des extrémités vers le centre. La nature [est] une et compacte⁸. » Le monisme

ontologique balzacien fait donc tout commencer avec Dieu, qui est lui-même l'Unité absolue, l'Unité parfaite et transcendante qui, par sa Parole, — ou son Verbe créateur, — engendre la substance-mère, matrice des univers visibles et invisibles.

Une des premières conséquences de ce monisme ontologique réside dans ce que le système appelle la loi des correspondances : si tout ce qui existe, si tout ce qui relève aussi bien du matériel que du spirituel procède des transmutations d'une seule et même substance, il est dans l'ordre des choses qu'une chaîne de « rapports continus⁹ » unisse l'ensemble des mondes créés. C'est là une notion que Balzac, bien avant Baudelaire et Gérard de Nerval, a développée dans son œuvre et dont son tout premier essai romanesque, *Falthurne*, offre une première ébauche : « du dernier des insectes, invisible à ceux que nous ne voyons pas, jusqu'à la force immense qui fait mouvoir le monde, il est une chaîne de rapports nécessaires que l'on peut manier en la connaissant¹⁰. »

Les affinités n'expliquent pas cependant que les phénomènes du monde communément appelé matériel : il y a correspondance non seulement entre, par exemple, l'air, le son et la lumière, mais entre tout ce qui englobe le matériel et le spirituel. Et à celui qui a conscience des liens entre les différents modes d'existence de la substance et qui peut découvrir les rapports secrets entre les univers matériel et spirituel est réservée la véritable connaissance, car « savoir les correspondances entre les choses visibles et pondérables du monde terrestre et les choses invisibles et impondérables du monde spirituel, c'est avoir les cieus dans son entendement¹¹. »

On ne s'étonnera pas, dès lors, des phénomènes de synesthésie et des rapports entre les phénomènes d'ordre spirituel et ceux d'ordre matériel que Balzac décrit dans plusieurs œuvres, comme *Le Lys dans la vallée*, *César Birotteau*, *La Fille aux yeux d'or* ou *Massimilla Doni*. À ce sujet, la description de l'assomption de Séraphîta constitue une véritable page d'anthologie. À ce moment se résout en Séraphîta toute antinomie et elle retourne à l'unité parfaite, elle s'abîme en Dieu ; c'est alors que la parfaite homogénéité du monde est exprimée par les correspondances : « La lumière enfantait la mélodie, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs étaient lumière et mélodie, le mouvement était un Nombre doué de la Parole ; enfin, tout y était à la fois sonore, diaphane, mobile ; en sorte que chaque chose se pénétrant l'une par l'autre, l'étendue était sans obstacle¹² ».

Puisque, ainsi que le démontre avec éloquence l'assomption de Séraphîta, tout est relié et dépend d'une même cause, puisque tout s'enchaîne dans l'univers, alors « tout mouvement y correspond à une cause, toute cause se rattache à l'ensemble ; et, conséquemment, l'ensemble se représente dans le moindre mouvement¹³. » Il est ainsi possible de parvenir à une connaissance de l'univers et de ses lois à partir d'une multitude de moyens. Car, comme l'affirme le narrateur de *La Recherche de l'Absolu*, « de part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause¹⁴. »

Cette formule effet-cause revient si souvent chez Balzac et se pare d'une signification si capitale dans son œuvre romanesque qu'elle mérite quelque explication. En

règle générale, le terme « effet » sert à désigner, chez Balzac, les différentes formes d'existence de la substance-mère, tout ce qui est phénomène et qui peut être observé. La notion de cause, quant à elle, désigne plutôt « tout ce qui est essence, être, force, esprit, réalité profonde¹⁵. » Mais les termes cause et effet possèdent une portée métaphysique encore plus grande, qu'on trouve définie dans *La Fausse Maîtresse* : « L'Effet, n'est-ce pas la nature ? et la Nature est enchantresse, elle appartient à l'homme, au poète, au peintre, à l'amant ; mais la Cause n'est-elle pas, aux yeux de quelques âmes privilégiées, et pour certains penseurs gigantesques, supérieure à la Nature ? La Cause, c'est Dieu¹⁶. » Ainsi, la formule cause-effet exprime tout rapport qui unit de façon indissoluble la nature et son créateur, tout ce qui est essence et accident.

De plus, ce tissu de relations permet à certains hommes de remonter la chaîne qui relie les effets à la cause. Les rares privilégiés qui ont conscience des affinités présentes dans l'univers, les êtres qui cherchent à élever leur esprit jusqu'aux causes et qui parviennent à se hisser au-dessus du monde des effets, *La Comédie humaine* les regroupe dans une seule et même famille spirituelle et réunit l'ensemble de leurs activités sous un seul vocable, le magisme. Dans *Les Martyrs ignorés*, le magisme est défini comme « la haute science qui cherche à découvrir le sens intime des choses, et qui recherche par quels fils déliés les effets naturels s'y rattachent¹⁷. » Les adeptes du magisme cherchent « le mouvement à son principe » et veulent surprendre « les secrets de la Vie universelle. » Aussi, loin de se limiter à une seule sphère d'activité humaine, le magisme englobe tout effort humain dont le but consiste à parvenir

à une meilleure connaissance du cosmos et à aller au-delà du monde des effets pour appréhender — au moyen des correspondances — l'unité transcendante de l'univers : le mysticisme de Louis Lambert, l'alchimie de Ruggieri (*Sur Catherine de Médicis*), la peinture de Frenhofer (*Le Chef-d'œuvre inconnu*) aussi bien que la musique de Gambara (*Gambara*) expriment cette seule et même quête. De plus, tous ces chercheurs d'absolu prouvent avec éloquence que le magisme, dans l'esprit de Balzac, est essentiellement prométhéen.

Parmi les héros de Balzac, Balthazar Claës est sans conteste un de ceux dont les travaux se rattachent, du moins a priori, de la façon la plus évidente au magisme. Car Claës a conscience des « affinités invisibles, intangibles et impondérables¹⁸ » qui relie la matière et le spirituel et essaie de les comprendre au moyen de ses expériences scientifiques. Celles-ci sont tout entières tournées vers la quête du principe unifiant, qui explique comment « la lumière, la chaleur, l'électricité, le galvanisme et le magnétisme [sont] les différents effets d'une même cause¹⁹. »

Or, ces deux mêmes constituantes du magisme se retrouvent également dans les travaux du peintre Frenhofer et du musicien Gambara : tous deux sont véritablement des chercheurs de cause ; à travers la recherche du beau idéal en peinture et en musique, ils veulent dépasser le monde des effets et atteindre à une connaissance profonde des lois régissant l'univers. Leur langage même exprime avec éloquence cette quête, ce désir de remonter dans la chaîne des correspondances : selon Frenhofer, « les effets ! les effets ! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie²⁰ », et il ajoute que « ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne

doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là²¹ ! » Cette volonté de réunir effets et causes est exactement le but de Gambara ; il déplore le fait que « jusqu'ici l'homme a plutôt noté les effets que les causes ! S'il pénétrait les causes, la musique deviendrait le plus grand de tous les arts²² ». C'est donc la même marche ascensionnelle dans la chaîne des principes cosmiques à laquelle tendent Frenhofer, Gambara et Claës. De plus, leur but est rien moins que désintéressé. Tous sont animés d'une ardeur prométhéenne : Balthazar Claës cherche non seulement à percer les secrets de la nature, mais il veut aussi s'approprier le pouvoir de création : « si je trouve la force coercitive, je pourrai créer » et « je fais les métaux, je fais les diamants, je répète la nature²³ » ; quand à Frenhofer et Gambara, ils veulent « forcer l'arcane de la nature²⁴ » et détenir « la clef du verbe céleste²⁵ ».

Précisons que, dans l'optique de Balzac, il est tout à fait naturel que les arts puissent, tout aussi bien que les sciences, amener l'homme à monter dans la hiérarchie de l'univers pour parvenir à la connaissance des causes. En effet, selon Balzac, il n'y a pas de différence essentielle entre la connaissance que peut procurer à l'homme une discipline scientifique et celle offerte par les arts. Car, de même que toutes les parties de l'univers sont reliées entre elles, des correspondances s'établissent entre les différentes activités intellectuelles de l'homme. De plus, la science et les arts sont, d'une part indissolublement liés, et représentent, d'autre part, deux moyens privilégiés pour parvenir à la conscience des causes : « Penser, c'est voir ! [...] Toute science humaine repose sur la déduction, qui est une vision lente par laquelle on descend de la cause à l'effet, par

laquelle on remonte de l'effet à la cause, ou, dans une plus large expression, toute poésie comme toute œuvre d'art procède d'une rapide vision des choses²⁶. »

Ainsi, la science comme l'art sont donc vision et entre les deux n'existe qu'une différence de rapidité : selon Louis Lambert, les arts offrent la possibilité de parcourir plus vite la chaîne de rapports qui conduisent à la connaissance des causes ; ils permettent à l'artiste de franchir plus rapidement les étapes auxquelles s'attarde l'homme de science. Mais ces deux formes d'activités humaines ne peuvent être dissociées, ce que comprend fort bien Gamba-
ra : le compositeur établit en effet des liens très étroits entre la musique et la physique et affirme que « ce qui étend la science étend l'art²⁷. »

Dans une telle vue unificatrice de l'activité humaine, il est compréhensible que les arts doivent tous procéder des mêmes principes et former une seule entité : si les sons, aussi bien que la lumière, les couleurs, les formes et les parfums représentent différents états de la substance éthérée, il est tout naturel que la musique, la peinture ou la sculpture soient apparentées entre elles. C'est là le point de vue de Gamba-
ra : « La musique, de même que la peinture, emploie des corps qui ont la faculté de dégager telle ou telle propriété de la substance-mère, pour en composer des tableaux. En musique, les instruments font l'office des couleurs qu'emploie le peintre²⁸. » La mission suprême de l'art consiste donc à réconcilier les oppositions fallacieuses entre l'esprit et la matière, et à exprimer l'unité de composition.

Si la théorie de l'unité de composition permet de comprendre en quoi le but de plusieurs personnages balza-
ciens est à peu près identique, la théorie des sphères met

en lumière la parenté spirituelle ainsi que la raison de l'échec de ces mêmes personnages. Très tôt, la critique a mis en évidence le fait que Balzac, en tant que « secrétaire » de son époque, a opéré, dans son étude de la société, une classification du genre humain : l'auteur de *La Comédie humaine* — influencé par les travaux de nombreux naturalistes — rattache, selon son mode de vie, sa fortune et son état, tel individu à une espèce déterminée de l'humanité. À cet égard, l'ouverture de *La Fille aux yeux d'or* représente sûrement l'exemple le plus fameux ; ces pages à résonance dantesque décrivent le saisissant tableau de l'enfer parisien — « vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêt²⁹ » — où, emportés par « la tournoyante volute de l'or³⁰ » et par une quête éperdue de plaisir, gravitent les cinq sphères de l'humanité : ouvriers, petits bourgeois, gens d'affaires, artistes et aristocrates.

Cependant, bien peu d'exégètes balzaciens ont fait valoir qu'à cette « histoire naturelle » de la société se superpose une véritable histoire naturelle de la spiritualité et que la notion de sphère s'applique non seulement à l'état social, mais surtout à un état de spiritualité bien précis. En effet, selon le système balzacien, l'intelligence n'est pas répartie uniformément au sein de la création ; elle est présente dans les êtres inanimés et se « subtilise » chez l'homme, pour trouver sa plus parfaite expression en Dieu. Le docteur Sigier, dans *Les Proscrits*, n'affirme-t-il pas : « Depuis la sphère où brillait le moins d'intelligence jusqu'à la plus translucide où les âmes apercevaient le chemin pour aller à Dieu, n'existait-il pas une gradation réelle de spiritualité³¹ ? »

Cette classification de l'homme selon sa spiritualité est la conséquence logique et tout à fait naturelle de l'ontologie de *La Comédie humaine* : de même que la substance originelle se subtilise selon différents modes, il y a des degrés d'existence qui répartissent les hommes selon leur compréhension des mystères de la nature et selon leur « évolution » intérieure. Ainsi, l'homme est véritablement un microcosme de l'univers.

Louis Lambert et Séraphîta distinguent trois sphères d'existence pour le genre humain : la sphère de l'Instinct, celle de l'Abstraction et celle de la Spécialité. Au-dessus, il y a deux états dans lesquels les êtres ne sont plus à proprement parler des hommes : l'Esprit Angélique et l'Ange. Il faut voir ces trois sphères comme trois niveaux d'évolution de l'homme : la sphère de l'Instinct représente le niveau le plus bas d'existence du genre humain, la sphère des Abstractions en est le degré intermédiaire et la sphère de la Spécialité, l'échelon le plus élevé.

Selon Lambert, « la plus grande partie de l'Humanité visible, la partie la plus faible, habite la sphère de l'Instinctivité. Les Instinctifs naissent, travaillent et meurent sans s'élever au second degré de l'intelligence humaine, l'Abstraction³². » L'Instinctif semble ignorer à peu près tout de la vie intellectuelle ; il est l'homme qui se rapproche le plus de l'animal. Un des meilleurs exemples d'Instinctif est sûrement le personnage de Poiret, dans *Le Père Goriot* : cet « idemiste » ne possède en effet aucune idée en propre.

Après la sphère de l'Instinct, vient celle de l'Abstraction, qui représente une nette progression par rapport à l'Instinct : « à l'Abstraction commence la société. Si l'Abstraction comparée à l'Instinct est une puissance

presque divine, elle est une faiblesse inouïe, comparée au don de spécialité qui peut seul expliquer Dieu [...] De l'Abstraction naissent les lois, les arts, les intérêts, les idées sociales.³³ » Ainsi, l'Abstractif pur est-il l'homme qui cherche à juger et à expliquer par le seul recours à ses facultés intellectuelles : pour lui, seul compte l'exercice de ses fonctions cérébrales. Mais son esprit, trop imparfait, ne peut parvenir à la connaissance de l'Infini, de l'Unité et de Dieu.

Enfin, après ces deux premières sphères, vient la sphère de la Spécialité, celle dans laquelle on retrouve l'expression la plus parfaite de l'homme. Notons que le terme « Spécialité » a donné lieu à bien des commentaires et que le choix de ce terme est assez peu heureux. Lambert explique le mot grâce à l'étymologie : « Spécialité, species, vue, spéculer, voir tout d'un seul coup ; speculum, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière³⁴. » Quoi qu'il en soit, et même si le terme possède normalement une acception différente, Balzac tenait à ce vocable et lui confère un sens bien particulier : « la Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles³⁵. » Cette Spécialité, ou don de seconde vue, est un phénomène mystérieux, que possèdent à divers degrés quelques personnages de *La Comédie humaine*. C'est la propriété dont dispose le narrateur de *Facino Cane*, chez qui « l'observation pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au-delà³⁶. » Louis Lambert, également, possède cette seconde vue : il est doué d'une sorte de prescience et cherche à enfreindre les limites imposées par sa nature humaine en développant au maximum les facultés de

son être intérieur. Mais il est sûr que, de tous les personnages fictifs de *La Comédie humaine*, c'est Séraphîta qui possède le don de Spécialité dans sa plus parfaite expression. Chez elle, « la Spécialité constitue une espèce de vue intérieure qui pénètre tout [...] un miroir où vient se réfléchir la nature morale avec ses causes et ses effets³⁷. »

Enfin, au-dessus des trois sphères que nous avons décrites, il est deux états d'existence encore plus avancés, deux « sphères » bien particulières dans lesquelles évoluent des êtres qui n'ont que peu de rapports avec les hommes : les Esprits Angéliques et les Anges. Le héros de *L'Enfant maudit*, Étienne d'Hérouville, sa fiancée Gabrielle Beauvouloir ainsi que le jeune Godefroid (dans *Les Proscrits*) se rapprochent des Esprits Angéliques mais n'en sont pas tout à fait ; le personnage de Séraphîta, lui, représente le type parfait de l'Esprit Angélique : non seulement Séraphîta est capable « d'abstraire » et est douée de la Spécialité, mais toutes ses facultés sont mises au service de la prière, qui lui révèle la marche des mondes et qui lui permet — une fois sa nature transcendée — de franchir la « Porte du Sanctuaire ». Séraphîta représente l'être le plus parfait de toute la galerie des personnages de *La Comédie humaine* : son être intérieur est en parfaite harmonie avec son être extérieur, et son caractère androgyne en fait un symbole de l'unité et de la divinité. Séraphîta se situe à un degré incommensurablement plus élevé que le plus parfait des hommes ; elle n'appartient plus au genre humain et elle tend à rompre les derniers liens qui l'attachent à la terre pour enfin contempler Dieu et participer pleinement à son Essence. C'est au moment de son assumption qu'elle devient Ange et atteint le « Monde Divin ». Le destin de

Séraphîta prouve bien que « la fin de l'intelligence humaine est la lumière des sphères extérieures auxquelles est réservée l'intuition de [...] Dieu³⁸. »

À première vue, un tel classement des hommes selon leur niveau de spiritualité pourrait paraître simpliste : toute l'humanité balzacienne trouverait ainsi place dans l'une de ces sphères et chaque personnage de *La Comédie humaine* devrait appartenir à une seule et unique sphère, sans posséder aucun des attributs d'une autre sphère ? Non, pas. Malgré les distinctions très nettes que l'auteur du *Traité de la volonté* oppose entre les différentes sphères, il ne prétend pas vouloir en faire des blocs monolithiques ou dresser entre elles des cloisons étanches. Au contraire, Louis Lambert affirme que les hommes peuvent se situer à mi-chemin entre deux « règnes », c'est-à-dire posséder certaines caractéristiques d'une sphère tout en partageant des propriétés de la suivante. Ainsi, Louis Lambert précise qu'il se trouve « des êtres intermédiaires qui séparent le Règne des Instinctifs du Règne des Abstractifs, et chez lesquels l'Instinctivité se mêle à l'Abstractivité dans des proportions infinies. Les uns ont plus d'Instinctivité que d'Abstractivité, et vice versa, que les autres³⁹. »

La mission des adeptes du magisme semblerait d'emblée les rattacher à la sphère de la Spécialité. Louis Lambert, Frenhofer, Gambara et Claës ne sont-ils pas tous des « chercheurs de causes occultes⁴⁰ », des êtres qui aspirent à exprimer l'unité de l'univers et à remonter la chaîne des affinités pour découvrir les lois secrètes qui régissent l'univers ? Ne font-ils pas partie de cette « sphère des causes » dans laquelle, d'après le narrateur de *La Fausse Maîtresse*, « vivent les Newton, les Laplace, les Kepler, les

Descartes, les Malebranche, les Spinoza (sic), les Buffon, les vrais poètes⁴¹ » ? Leur faculté de voir au-delà des effets palpables et matériels semblent en effet devoir les ranger dans la sphère de la Spécialité.

Cependant, les moyens par lesquels ils tentent de remonter la chaîne qui relie les effets aux causes dénotent la présence de traits qui ne relèvent pas de la sphère de la Spécialité. Car si les héros de Balzac possédaient le don de Spécialité à l'état pur, ils sentiraient par leur seul être intérieur les affinités qui lient le monde visible aux mondes supérieurs. Or, c'est par le recours à la science, à la peinture et à la composition musicale (qui naissent dans la sphère des Abstractions), c'est par l'exercice de leur intellect qu'ils espèrent percer les mystères de la création. Ainsi, le moyen employé par les chercheurs d'absolu prouve qu'ils n'appartiennent pas uniquement à la sphère de la Spécialité.

Ces êtres qui possèdent à la fois des attributs de la sphère de l'Abstraction et de la sphère de la Spécialité sont très précisément ce que Louis Lambert appelle les « hommes de génie » et qu'il situe à mi-chemin entre les deux sphères supérieures : « entre la sphère du Spécialisme et celle de l'Abstractivité se trouvent comme entre celle-ci et celle de l'Instinctivité, des êtres chez lesquels les divers attributs des deux règnes se confondent et produisent les mixtes : les hommes de génie⁴². »

Les chercheurs d'absolu sont tous, jusqu'à un certain point, des Abstractifs, car, comme nous l'avons dit, ils étudient de la façon la plus scientifique possible, qui la couleur, qui le son, qui la matière ; ils veulent arriver à une parfaite connaissance intellectuelle d'un fait précis grâce à l'observation. Mais, d'autre part, la faculté que possèdent les

chercheurs d'absolu de voir au-delà des effets palpables et matériels semblent d'emblée les faire appartenir à la sphère de la Spécialité, cette sphère où « vivent les Newton, les Laplace, les Kepler [...] les sainte Thérèse de l'Espagne et les sublimes extatiques⁴³. » Comme le fou de la fable de la *Théorie de la démarche*, les adeptes du magisme vivent en effet leur expérience de façon tellement intérieure qu'ils vivent à l'écart de l'univers.

Cette vie en dehors du monde, ce dédain des choses matérielles et ce désintéret pour tout ce qui ne regarde pas l'absolu, tient à ce que, comme pour Castanier (dans - *Melmoth réconcilié*), Étienne d'Hérouville, Louis Lambert ou Séraphîta, le don de Spécialité fait éprouver aux trois chercheurs d'absolu l'inanité de la vie sociale. En effet, à mesure que l'homme s'achemine vers l'état d'Esprit Angélique, il est de plus en plus solitaire et étranger au monde matériel des effets dans lequel évolue la grande majorité des hommes. S'il lui est interdit d'atteindre à un état de perfection comparable à celui de Séraphîta, il éprouve néanmoins la même solitude des Esprits Angéliques et leur dédain de ce qui fait les joies humaines.

En outre, l'homme de génie est chargé d'une mission ; c'est un être d'exception qui doit parvenir à faire évoluer l'art ou la science et à insuffler une nouvelle vie à son champ d'activité. Il n'y a rien de surprenant à ce que Gambara se croie le Messie de la régénération musicale, ni à ce que Frenhofer et Claës se sentent les apôtres de la vérité artistique ou scientifique : « Des artistes » attribue une forme d'apostolat au « peintre qui restaure une école, [au] physicien qui redresse une erreur, [au] génie qui détrône la stupidité d'un enseignement immémorial dans sa

routine⁴⁴. » Ainsi, Gambarà, ainsi que Frenhofer et Claës, est « l'apôtre de quelque vérité, l'organe du Très-Haut qui se sert de lui, pour donner un développement nouveau⁴⁵ » à son art.

Mais, et c'est là une des raisons qui concourent à les faire échouer, si ces personnages sont au service d'une forme d'apostolat, ils n'en possèdent pas moins « l'amour-propre excessif des artistes⁴⁶ ». D'ailleurs, la première description de Balthazar Claës nous le présente comme « un vieux roi plein de soucis⁴⁷ ». Cette comparaison pourrait s'appliquer à presque tous les chercheurs d'absolu mis en scène dans *La Comédie humaine*. En effet, l'importance de la recherche à laquelle ils se consacrent, le sentiment de leur propre supériorité font d'eux des espèces de princes de l'humanité. Ainsi, l'alchimiste Ruggieri traite de supérieur à inférieur avec le roi Charles IX et ose proclamer : « la science est l'âme de l'humanité, nous en sommes les pontifes [...] Vous êtes le roi des hommes et je suis le roi des idées⁴⁸ ».

Mais cette royauté du chercheur d'absolu, cet orgueil extrême de l'homme qui a conscience des affinités et qui cherche à les exprimer dans ses travaux ne suffit pas à assurer le succès. Car si Lambert, Ruggieri, Frenhofer, Gambarà et Claës représentent des hommes doués de facultés réservées à un petit nombre d'élus, ils sont tout de même voués à l'échec de par leur appartenance à la sphère des hommes de génie et en raison de leur volonté de dépasser les limites imposées par leur sphère. En effet, dans l'univers de *La Comédie humaine*, il n'est qu'un seul personnage chez qui la révélation de l'illimité n'entraîne aucune forme de prométhéisme et qui réussit sa « recherche de l'absolu » :

Séraphîta, cet être abstrait qui n'est plus vraiment un homme, mais un Esprit Angélique. Seule Séraphîta, de par la perfection de son être intérieur, peut prétendre embrasser l'infini et comprendre les secrets universels.

Séraphîta réussit là où les autres personnages échouent parce que le savoir de l'Esprit Angélique « est la pensée dont la science humaine n'est que la parole » et parce que l'Esprit Angélique « puise la connaissance des choses dans le Verbe, en apprenant LES CORRESPONDANCES par lesquelles les mondes concordent avec les cieux⁴⁹. » Ainsi, pour Séraphîta, point n'est nécessaire de recourir à la science ou aux arts pour connaître les lois du monde, puisque le Verbe divin lui révèle directement les correspondances. Elle est parvenue à un tel degré de perfection intérieure qu'il lui suffit de s'abîmer dans la prière pour entrer en communion avec l'Absolu et comprendre l'univers dans sa totalité.

Or, cette félicité et cette connaissance suprêmes sont refusées aux autres chercheurs. Parce que chez l'homme qui peut seulement « spécialiser », « l'infini *commence à poindre* en lui⁵⁰ » (c'est nous qui soulignons) ; le Spécialiste a une certaine conscience de l'infini, mais son être intérieur ne possède pas les moyens pour l'atteindre. En effet, le don de seconde vue lui révèle une partie des mystères de la création, mais sa nature — « encore mariée aux substances matérielles⁵¹ » — le rive à la terre. Il fait appel à des moyens purement humains alors que pour parvenir à l'infini, il lui faudrait renoncer aux sciences, à l'orgueil, à la tentation de la démesure et purifier son âme pour se laisser envahir par l'Amour divin : « La science est le langage du monde Temporel, l'Amour est celui du monde spirituel. Aussi

l'homme décrit-il plus qu'il n'explique, tandis que l'Esprit Angélique voit et comprend. La science attriste l'homme, l'amour exalte l'Ange. La science cherche encore, l'Amour a trouvé⁵². »

Et si Séraphîta peut goûter aux félicités suprêmes, communier à Dieu et se fondre dans l'Absolu c'est parce qu'elle arrive à tuer en elle tout désir et toute passion : au cours d'un terrible combat contre sept démons personnifiant les tentations humaines, elle parvient à triompher du « Désir déchaîné sur elle sous toutes les Formes et dans toutes les Espèces⁵³. » Ayant alors « vaincu la chair par l'abstinence, [...] la fausse science par l'humilité, [...] l'orgueil par la charité, [...] la terre par l'amour⁵⁴ », elle peut aspirer à la béatitude parfaite.

Or, un Louis Lambert, un Frenhofer, un Gambarà ou un Claës ne comprennent pas qu'il leur faudrait s'affranchir du désir pour progresser sur la voie spirituelle. Plutôt que de s'abaisser devant le pouvoir divin et d'attendre de l'Être suprême la grâce de connaître les mystères de la création, les « dévorants » balzaciens brûlent de désir : tous cèdent à la tentation de la démesure et cherchent à s'arroger une connaissance réservée aux êtres des sphères supérieures. Voilà en quoi consiste leur erreur et pourquoi ils connaissent tous un sort identique.

Grâce à cette étude — évidemment lacunaire — des chercheurs d'absolu balzaciens, nous espérons avoir montré que, malgré son inachèvement, l'œuvre de Balzac est fondamentalement unitaire, et que cette unité confère toute sa grandeur à *La Comédie humaine*. Proust ne s'y est pas trompé, qui a reconnu dans *La Comédie humaine* une « unité [...] non factice [...] vitale [...] qui n'a pas proscrit la variété,

refroidi l'exécution⁵⁵ ». C'est dans une page extraordinaire de *La Prisonnière* que l'auteur de *À la recherche du temps perdu* (cette autre recherche de l'absolu) insiste sur l'unité de l'œuvre balzacienne et qu'il la met en parallèle avec celle de *La Tétralogie*. Quoique Proust, afin de faire comprendre l'analogie entre Balzac et Wagner, invoque un motif souvent mis en évidence, — soit le retour des personnages et la récurrence de certains thèmes, — une telle comparaison s'avère extrêmement juste car les univers balzacien et wagnérien sont tous deux porteurs d'une véritable philosophie et d'une vision de l'univers extrêmement complexe qui leur confère une richesse inépuisable. Enfin, nous espérons que cette trop brève incursion dans le monde de Balzac aura su démontrer l'ampleur du but que s'était fixé l'écrivain en composant sa *Comédie humaine*, et comment il a su demeurer fidèle au principe qui a présidé à l'élaboration de toute son œuvre : « le génie n'est complet que quand il joint à la faculté de créer la puissance de coordonner ses créations⁵⁶. »

NOTES

Toutes les références de *La Comédie humaine* sont extraites de la seconde édition de la Bibliothèque de la Pléiade, publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex de 1976 à 1981.

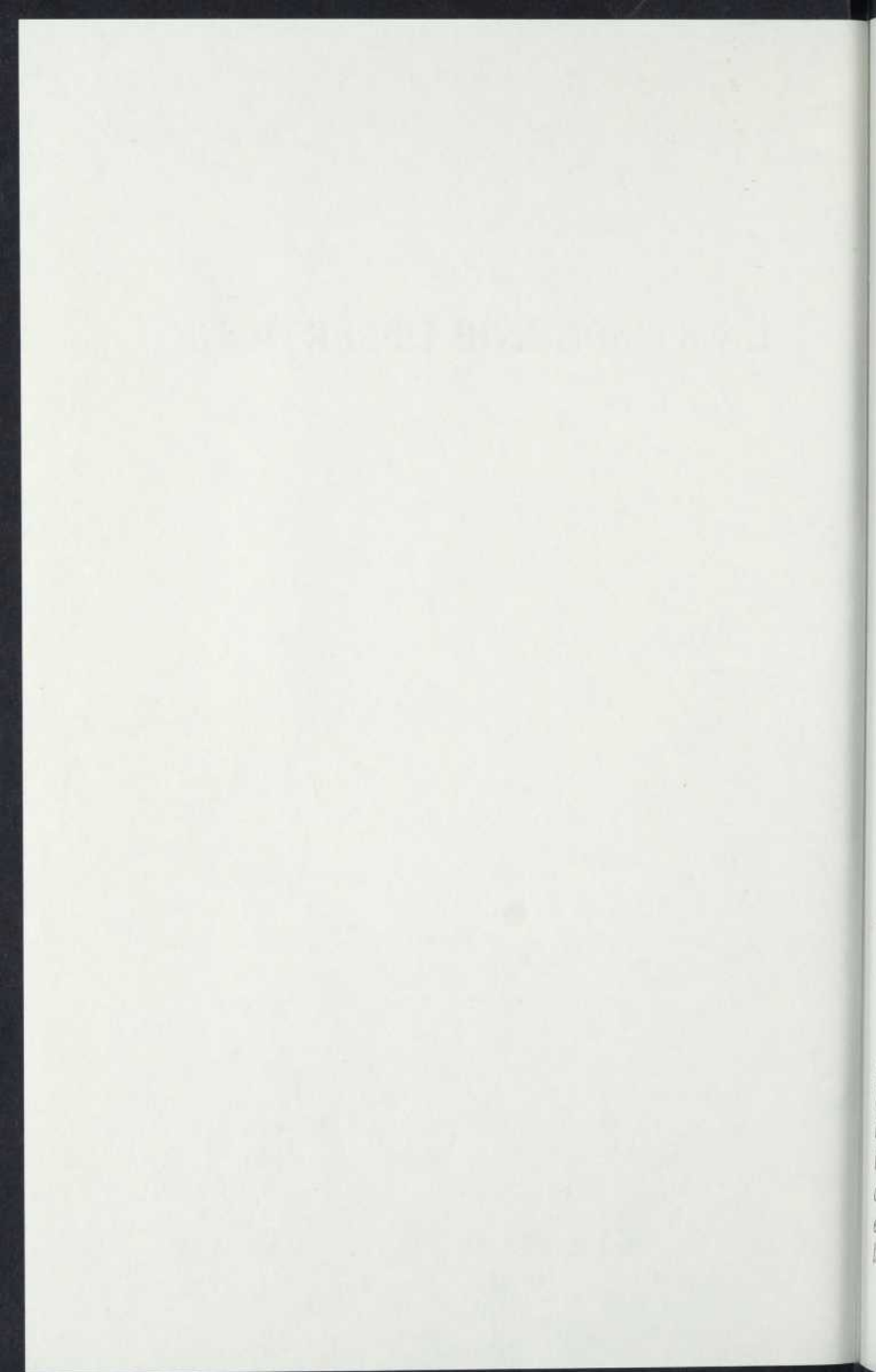
1. Julien Gracq, *Préférences*, José Corti, 1961, p. 205.
2. Exequiel Martinez Estrada, « Philosophie et métaphysique de Balzac », dans *Hommage à Balzac*, Mercure de France, 1950, p. 169.
3. *Ibid.*
4. *Lettres à Mme Hanska*, publiées par Roger Pierrot, éd. du Delta, t. II, p. 269-270.
5. Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965, p. 130.
6. Balzac, *Louis Lambert*, Bibliothèque de la Pléiade, t. XI, p. 684.
7. Henri Gauthier, *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève, Droz, 1984, p. 123.
8. Balzac, *Les Proscrits*, t. XI, p. 542.
9. Balzac, *Séraphîta*, t. XI, p. 827.
10. Balzac, *Falthurne*, José Corti, 1950, p. 32.
11. *Séraphîta*, p. 779.
12. *Ibid.*, p. 855.
13. Balzac, *Le Cousin Pons*, t. VII, p. 587.
14. Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, t. X, p. 658.
15. Ernst-Robert Curtius, *Balzac*, traduit par Henri Jordan, Grasset, 1933, p. 23.
16. Balzac, *La Fausse Maîtresse*, t. II, p. 216.
17. Balzac, *Les Martyrs ignorés*, t. XII, p. 743.

18. *La Recherche de l'Absolu*, p. 719.
19. *Ibid.*, p. 770.
20. Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, t. X, p. 418.
21. *Ibid.*
22. Balzac, *Gambara*, t. X, p. 479.
23. *La Recherche de l'Absolu*, p. 720.
24. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, p. 418.
25. *Gambara*, p. 511.
26. *Louis Lambert*, p. 615.
27. *Gambara*, p. 479.
28. *Ibid.*, p. 478.
29. Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, t. V, p. 1039.
30. *Ibid.*, p. 1052.
31. Balzac, *Les Proscrits*, p. 543.
32. *Louis Lambert*, p. 687.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 688.
35. *Ibid.*
36. Balzac, *Facino Cane*, t. VI, p. 1019.
37. *Séraphita*, pp. 794-795.
38. *Ibid.*, p. 817.
39. *Louis Lambert*, p. 687.
40. *La Recherche de l'Absolu*, p. 671.
41. *La Fausse Maîtresse*, p. 216.
42. *Louis Lambert*, p. 688.
43. *La Fausse Maîtresse*, p. 216.

-
44. « Des Artistes », dans *Œuvres complètes de Balzac*, Club de l'Honnête homme, 1956, t. XXII, p. 229.
 45. *Ibid.*
 46. *Ibid.*
 47. *La Recherche de l'Absolu*, p. 671.
 48. Balzac, *Sur Catherine de Médicis*, t. XI p. 436.
 49. *Séraphîta*, p. 778.
 50. *Louis Lambert*, p. 688.
 51. *Séraphîta*, p. 821.
 52. *Ibid.*, p. 781.
 53. *Ibid.*, p. 800.
 54. *Ibid.*, p. 852.
 55. Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, coll. « folio », 1972, p. 191.
 56. Félix Davin, *Introduction aux Études de mœurs au XIX^e siècle*, dans *La Comédie humaine*, t. I, p. 1152.



LA SYMPHONIE DÉSSERTIQUE



LA SYMPHONIE DÉSSERTIQUE

Daniel Pigeon

JOURNAL DE BORD

J'ai navigué dans le désert. À pied, à vélo, en autobus, à cheval sur mes principes et finalement, à cœur ouvert. Oui. J'ai navigué. À travers des espaces qui, d'abord, me semblaient infinis mais qui, ensuite, m'ont paru si délicats, si petits par leur grandeur, leur simplicité et leur sagesse. Sagesse ? Oui. Sagesse de n'avoir rien et de vouloir le partager à tout prix. Voilà ce qu'est le désert. Et ses habitants. J'y suis allé, je leur ai parlé ; j'ai goûté leur poussière et mieux, j'ai fait partie des leurs, rien qu'un moment. Vraiment. Dans la nudité la plus complète. La plus sobre.

Depuis, je ne cesse d'y penser. Je ne cesse de l'écrire à travers chaque mot, chaque image. Et, en vain, je le cherche désespérément. Dans des yeux noirs, sur la peau basanée, au soleil... Dans mes moments les plus sombres, il m'arrive de penser avec amertume que j'aurais dû naître avec eux, là-bas ; j'aurais dû naître saguaro ou iguane, ou encore, tout simplement sable. Mais je suis ici, seul, dans le désert infertile des hommes. Quelque chose, au plus

profond de moi-même, me rappelle sans arrêt que j'y suis triste mais que je jouis aussi d'une chance inouïe d'avoir goûté un instant à la vérité... à ma vérité.

Cependant, j'ai dû payer. Mon entêtement a fait fuir certains de mes amis mais heureusement en a rapproché d'autres. Aux yeux de quelques-uns, l'amertume de mes propos de sable porte une exubérance et une futilité mais pour d'autres, comporte une sensibilité démesurée. Ceux-là sont mes amis. Et ensemble, quelquefois, notre entêtement prend une saveur de désert.

Néanmoins, il m'arrive de me perdre dans mes images de temps en temps. J'essaie de retenir ma fougue, mon ardent désir de vouloir recréer à la hâte toutes ces images à travers les mots. Je deviens alors imprévisible, et même par moments, inopportun. Mais je n'y peux rien. Je n'arrive pas à calmer l'impétuosité de ma passion, l'ardeur de ce qui brûle en moi, ce que le désert a un jour allumé. Peut-être qu'avec les années...

Voici donc ce qui veille en moi, ce qui m'embrase et qui, de temps à autre, me brûle.

Punta Ballandra — Le choc

Faire face à l'environnement d'une façon aussi simple, brute et crue. Un choc, une expérience émouvante. La nature galope autour de moi. Ici, dans le désert, surgissent en pleine figure les vérités du moment : la pureté, la sagesse et la grandeur du dénuement. Tout ceci est sans cesse projeté de toutes parts ; ces vérités arbitraires se frappent aux ro-

chers, rebondissent sur la mer, refoulent le sable. Le message est clair : il semble que l'homme n'ait pas sa place ici où le soleil, le ciel écriu et le sable sont les seuls maîtres. Car tout n'est que poussière. Des centaines de saguaros se dressent au soleil brûlant, attendant le moindre signe, le moindre nuage qui les ferait pleurer d'espoir pour une goutte de pluie... Et moi, je pénètre dans ce désert. Il n'y a que des tas et des tas de pierres. Pourtant chacune d'elles est à sa place. Chaque pierre insiste. Chaque pierre possède sa raison d'être. Le destin d'être une partie d'un tout si cohérent, si intense, si noble... Quelques arbustes épineux, séchés et déracinés, roulent au vent. Un iguane, affolé, se dissimule sous les cailloux. Il a été surpris dans son intimité, dans son désert. Mais on me surprend aussi. On m'épie. Et tout cela sans bruit.

Bien écouter, entendre le silence. Ah !, ce silence... Omniprésent, devenu palpable. Il enrobe. Il enveloppe tout ce qui existe, tout ce qui est. Il poursuit. À quoi bon lancer des pierres, penser à tue-tête ou crier — rien ne lui résiste. C'est le plus grand, le plus puissant. Il est en position de force. Il a beau jeu. Le désert, c'est son élément. Le silence en est le sien. Une union. Une fusion parfaite. Un tout.

Alors que je me glisse dans l'essence de ce désert, dans son entité, au plus profond de son âme ; il se glisse lui aussi en moi. L'échange se fait. Par symbiose. L'osmose entre deux entités. L'une, source de raison, l'autre source d'émotion. L'union se consomme, se consume.

C'est à ce moment que je ne te sens plus, ô désert — je suis ce que tu es. Je suis en toi, et toi, en moi. Je bourdonne, tu respire. Je bois le ciel, tu ruisselles de sueur. Ma poussière te colle au corps. Tu es seul, infiniment seul

à travers moi ; je te regarde brûler. Et je brûle aussi. Partout. Sous tous les angles, dans tous les replis de ma peau. Tu m'assèches. Tu te gaves de ma sueur. Ma vulnérabilité devient ton centre d'intérêt. Tu draines mon énergie et me remplis de ta chaleur. Je suis si fragile, dans cet état précaire, enfoui dans ce lieu éternel. Les vautours me rappellent sans cesse qu'ils me suivent depuis toujours. Ils me suivront désormais pour l'éternité. Leur verbe devient physique. Son sens, métaphysique. Tout est clair. Ton silence me crève les yeux. Je m'assèche. Ta chaleur me rend aveugle. Plus rien n'a d'importance. Ici, plus rien n'a de sens. Vibrer, et ensuite, pleurer. Il pleut dans le sable. Il pleut vers l'azur. Le ciel sèche mes larmes. Larmes sèches. Larmes de poussière. Mais où sont donc les pélicans ? Où sont les plies ? Là-bas, de l'autre côté du désert.

Tant de grandeur, tant de simplicité s'exprime par le dénuement le plus riche. Il me fait mal. Je dois m'ajuster. Me mettre au diapason de la réalité présente, persistante. Sinon, comment survivre ? C'est douloureux.

C'est un chemin rude, escarpé. Tomber. Se blesser. Se relever ou décider d'y rester et de s'offrir aux vautours. C'est tout ce qu'ils veulent, ce qu'ils espèrent. Car ici, il n'y a pas de lois. Oh si, il y en a une. La loi de la nature. La rudesse de la pierre, la transparence du ciel et la clémence de la mer. C'est tout. Je dois m'y ajuster.

Réapprivoiser l'environnement. Un consentement. Réapprendre à voir, à sentir, à toucher et à vivre. Réapprendre aussi à pleurer. Pour quelque chose. Pour rien. Sentir les larmes monter de loin, prendre leur élan pour exploser... un peu comme une jouissance, un orgasme. Se regarder pleurer, aimer cela. Le goût de la larme. L'odeur de la

poussière, du désert. Parfum indescriptible d'éternité, d'espace infini, de bienheureuse solitude. Visions déconcertantes d'immensité — de pierres, d'insectes, de grains de sable et de poussière aérienne. Fugacité et persistance de la vie désertique, de l'humanité du reg. Le sang des cactus, le pouls de la terre. Comprendre, accepter et communier.

El Coromuel — Le coup de midi

Il faut absolument vivre cette expérience. D'une grandeur inexprimable. D'une pesanteur écrasante. C'est une expérience faite de chaleur, de silence et de temps. Le temps, en fait, semble ne plus exister. Il semble suspendu. Il faut être seul dans la nature brute pour avoir la chance de sentir, jusqu'au bout des ongles, ce coup de midi. Il suffit d'être attentif et soudain, on le sent arriver. Il descend. Sans bruit. Partout. Il tombe d'en haut et arrive d'en bas à la fois. Il avale. Il enrobe. Il enveloppe. J'ai l'impression de devenir sourd. Je regarde à gauche, à droite, de tous les côtés, de toutes les façons, mais la terre ne tourne plus, ni le vent ne souffle. Plus rien ne bouge. Il est midi. C'est le coup de midi. Et croyez-moi, ça claque. Ça tombe de haut. Quarante degrés s'abattent sans merci sur moi. Pendant deux heures. C'est dur à accepter. C'est difficile à prendre car il faut encore que je me rende à l'évidence que la nature domine. Elle s'impose. Deux heures. À prier, à dormir, à pleurer. Deux heures à jouir de ce moment privilégié. L'océan bout, le désert s'y verse et le ciel boit la mer. Ni plus, ni moins. C'est ce que je sens. C'est ce que je vois.

**Migrino — Les habitants du désert
(les riches du dénuement)**

J'ai l'impression d'avoir découvert le cœur du Mexique ici. Le cœur des gens sans histoires, heureux. L'inquisition de leur regard laisse transparaître leur simplicité, leur pure surprise. Un geste, une parole est hautement apprécié. Un signe, un seul mot et le contact se fait. L'échange commence. Oui, ils ressemblent au désert. Ils sentent le soleil. La peau des vieillards est comme la terre. Ils sont desséchés. Ils sont crevassés, ridés, fatigués. C'est le résultat d'une trop longue étreinte avec le soleil, ici, à Migrino, village fantôme où les seuls habitants se confondent avec les saguaros.

Un jour, j'avais roulé jusqu'à la brunante dans l'espoir d'arriver à destination. Mais ce fut impossible. La route me coupait le souffle : très vallonnée et magnifiquement bordée d'un côté par les montagnes, et de l'autre, par le Pacifique. Il n'y avait ni village, ni rien ni personne. Désert. Quelle fut ma surprise d'apercevoir, sur le bord de la route, une grande silhouette qui se dessinait lentement. Était-ce un homme ? Un cactus ? Soudainement, l'appel de mon nom résonna dans la pénombre. « Gabriel ». « Gabrielito », avec tendresse. J'observais la forme avec curiosité. « C'est moi, Saguario. Tu peux m'appeler Saguarito, si tu le désires. » J'étais touché de la confiance qu'il me témoignait de me permettre ainsi de l'appeler par le diminutif de son nom. Il pressentait mes craintes. Je les lui confiai aussitôt. La vulnérabilité d'être endormi, comme ça, dans le beau milieu de cette immensité. Les bêtes sauvages. Les serpents et les scorpions. Les dangereux bandidos. Il souriait. Il ne comprenait pas de quoi je parlais. « Car au

fond, le danger ici, c'est la peur. » Enfin, il me regarda et me dit calmement « Viens, approche-toi. Dors à mes pieds. Je veillerai sur toi. » Il m'enlaça ensuite avec ses immenses bras et je sombrai dans le sommeil.

Je rêvai de sa simplicité désarmante. Il m'avait offert son logis. Il m'avait invité à dormir chez lui, sous son ciel, dans son désert, sa poussière. Il m'avait fait don de ce qu'il possédait : le vide, le dénuement de son univers.

Je me réveillai en pleine nuit, la lune avait dessiné un immense cactus sur un côté de ma tente. Pure féerie. Je sortis la tête dehors, respirai l'air frais de l'obscurité — la lune et le cactus me regardaient. Je crus entendre mon nom dans le clair-obscur. « *Buenas noches, Gabrielito* ». Oh, ce n'était peut-être rien, mais pour moi, à ce moment, c'était beaucoup...

Au loin, j'entendais quelques aboiements. Un bruit de moteur. C'était tout. La lune et le cactus attendaient patiemment le retour du soleil. C'est aussi simple...

***Bahia del Presidente* — Un dimanche comme tous les autres**

Deux enfants qui m'aident à réparer mon vélo, un autre qui le nettoie ; le sourire de connivence d'une vieille dame ; la pauvreté de certains paysans. C'est cela. Ni plus, ni moins. Un pur étranger qui me demande si je reviendrai l'an prochain, un autre qui jubile lorsque je lui confie que

je n'aime pas l'attitude de certains touristes... Enchantant. Complicité rassurante.

Et la couleur de leur peau ! Et celle de leurs étoffes ! C'est un spectacle. Il faut les voir arriver ici, sur cette plage, à *El Presidente*. Dimanche. Leur journée. Leur raison d'être. Ils sont tellement beaux. Par petits groupes, ils se déplacent sous les rochers. Un jeune adolescent gratte sa guitare. Une Mexicaine sourit. Ils se regardent. Ils se courtisent. En voilà d'autres qui arrivent, et encore, et encore. Ils sont des dizaines. Et ils se regardent. Leur peau de chocolat, leur visage de terre cuite. Ils se désirent. C'est dimanche. C'est leur dimanche.

Un couple va vers la mer. Lentement. Le jeune homme trempe ses pieds. Il s'arrête. Il regarde sa copine et l'invite à venir. Elle a froid ! Il s'avance plus loin. Il se retourne, réitère son invitation. Elle acquiesce. D'un élan, elle se lance à l'eau tout près de son compagnon et l'éclabousse. Ils sont trempés. Ils sont heureux. C'est dimanche. Leur peau devient un miroir, un corps laqué dans un océan qui bout. Un glacis uniforme, parfait, harmonieux, tentant... Une glace au chocolat. Un parfait au moka. Alléchant. Ils s'embrassent. Ils se goûtent. Ils se fondent l'un dans l'autre. Un goût de sel. Dimanche. Le coup de midi. Ils s'enlacent.

Le soleil descend. Les jeunes gens retournent chez eux. Ils défilent : cheveux en broussaille, pantalons mouillés, yeux rieurs, dents blanches, guitares, étoffes multicolores, pieds nus, par groupes de deux, seuls, dans la boîte d'une camionnette... Ils retournent à la maison.

Je reste. Je reste là, sur le rivage, à regarder le soleil allumer la mer. Étincelant. Émouvant. L'eau se met à bouillir. L'eau se met vraiment à bouillir. Je le vois. J'en suis convaincu. Des milliers de petites flammes dansent sur l'eau, là-bas, sous le coulis de ciel. L'azur dégoutte. C'est transcendant. Je me sens pénétré de partout. Les yeux. Le nez. La peau. Les oreilles. L'environnement me pénètre. Je communie avec lui. J'y resterais toujours. J'y mourrais. Je suis prêt. La musique me soulève, me transperce. Je jouis. La mer me brûle ; je pleure. Et l'univers bascule...

El Tecolote — Lieu sacré

C'est ma dernière soirée. L'extraordinaire sentiment de liberté des derniers jours lentement se transforme en une angoisse qui pèse lourd sur le cœur. Angoisse de devoir laisser derrière moi une richesse, une simplicité, un dénuement. Mais, au moins, il me reste encore ces quelques instants ineffables... Un spectacle secret, qui transfigure. Et toujours, j'y reste, j'y resterai...

Le soleil vient de disparaître. Encore. Encore une mort. Un éternel recommencement. Rouges, violets, turquoise. Et le vent ne cessera jamais. Un éternel retentissement. Le flux et le reflux de la mer. Un langage... Dans toute cette lumière mourante naît la première lumière de l'obscurité. Les lumières de la nuit. Et le vent jamais ne cesse. Les couleurs s'estompent. Le bleu se lave lentement. L'orange blanchit. Lumière blanche, éternel recommencement de l'obscurité.

Ce soir, Vénus et Lune sont au rendez-vous. Une histoire d'amour. Une histoire de tous les jours.

Belvédère solitaire. Belvédère solidaire. L'eau fonce. L'eau fronce les sourcils. Et ce vent... L'eau bleuit, bleuit et devient pourpre. Couleur du repos. De l'éternel recommencement. Il n'y a plus de limites ici. Le ciel s'ouvre à la mer. La mer se laisse déborder dans le ciel. Abus. Refus. Palette de couleurs et de textures. Sans fin. Sans fins. J'attends toujours la nuit. La prochaine lumière du ciel. J'ai froid.

Ciudad de México — **La fin (le recommencement)**

Tout est maintenant derrière. Oui. Et j'ai le cœur lourd. Je ne cesse d'entendre toutes ces images...

Le silence du désert est un violoncelle.

Un immense violoncelle.

La mer déborde.

L'ocre de la terre.

Le bleu pervenche du ciel.

Saint-Saëns, sueur, désert.

C'est tout.

RAÚL OU LA CROIX

Note de l'auteur

J'ai vu des croix, ornées de fleurs, plantées dans le corps du désert. Des croix de bois, blanches, brunes et de toutes les grandeurs. Des croix posées là où des êtres chers, un jour, perdirent la vie. En bordure de la route, sur le bord d'un précipice et installées sur des bouées, flottant dans la baie. Toujours là pour rappeler un accident tragique.

J'ai trop longtemps vu ces croix au même titre que les saguaros, le sable et le ciel. Jusqu'au jour où je rencontrai Roberto.

Juillet

J'errais souvent dans le même paysage. L'enchantement provoqué par cet environnement m'y ramenait toujours. Et la surprise, et la curiosité. J'y reconnaissais des enfants, des chiens, des jouets, et surtout un homme. Il m'impressionnait. Je pouvais passer des heures, les pieds

dans l'eau, à l'observer. Je le regardais travailler. Il effectuait sa besogne sans plaisir, sans énergie, lentement. De temps en temps, il s'arrêtait et semblait être victime d'hallucinations ; il entraînait en transe. Il s'accotait alors contre le manche de son râteau, tournait la tête vers la mer et songeait. On eût dit que ses yeux s'allumaient. On eût dit que la mer l'appelait. D'un coup, il retombait sur terre : il fermait les yeux, penchait la tête et inspirait profondément. Il se retournait et se remettait ensuite au travail.

La routine avait eu raison de lui. C'était, à chaque jour, la même chose, la même besogne. Il nettoyait le sable. Jour après jour, il prenait son râteau et ramassait les déchets laissés sur le rivage. Sa vie. Son destin, toujours à recommencer. Roberto. Et la colline...

Combien de fois l'avait-il gravi cette colline ? Combien de fois le roc avait-il craqué sous son poids ? De combien de mots, de pleurs, de désirs le paysage fut-il témoin ? Et les cactus ? Et le sable ?

Il n'avait jamais voulu y mettre un terme. D'ailleurs, il n'avait jamais pu. Chaque jour, chaque jour alors que le soleil baissait, quelque chose prenait possession de son corps, de son esprit et l'amenait au pied de cette colline. Ses pieds et ses mains faisaient le reste.

Je l'ai déjà vu monter. Je l'ai déjà vu se pencher et gravir lentement la colline comme un animal. À quatre pattes. Les mains dans la terre, sur le roc, dans les arbustes, le corps suspendu au-dessus de la mer. Son cœur avançant, avançant...

À le regarder d'en bas, on eût dit un iguane géant, un iguane intelligent — mais je savais que c'était Roberto et je savais pourquoi il montait. Lorsqu'il était arrivé au

sommet, il s'arrêtait et regardait en bas. Il regardait l'éboulement qu'il avait provoqué. Il regardait l'éboulement de ses espoirs, l'éboulement de sa vie chuter dans la mer. Qu'est-ce que la vie d'un homme face à l'immensité de la mer ? Et qu'est-ce qu'une simple larme ?

Il s'essuyait le visage avec le revers de son bras y laissant un immense cerne. La poussière. Au creux de chaque ride de son corps coulait un fleuve de poussière. Le fleuve du désert. La vie. La saleté. La propre saleté. La saleté dénudée, dénuée sur un corps désertique, desséché. Roberto :

« J'étais arrivé où mon cœur m'avait mené, où mes bras et mes jambes m'avaient conduit. J'étais face à la croix. Je la contemplais comme on eût contemplé le système solaire, l'univers d'en haut en ayant l'impression de sentir le début et la fin à la fois : le vide, l'immensité et l'atome en même temps. Je gravitais. Je souffrais. Pourquoi donc, *¡Dios santo !, ¿ por qué tanto dolor ?* »

Et comme s'il eût été attaqué par en arrière, il tombait d'abord à genoux et se recroquevillait ensuite autour de la croix, couché dans le sable. Du haut du ciel, on pouvait voir la souffrance d'un homme. La souffrance de l'Homme. Du haut du ciel, on pouvait presque entendre les anges chanter. Du haut de l'immensité, on pouvait voir la fusion de la souffrance avec la vie. Et Roberto fermait les yeux, serrait la croix. Son front, comme une roche. Son désir, ses pleurs, le sable. Sa souffrance.

Jusqu'au jour où l'inévitable arriva. Le désert s'en souvient. La plaie est longue à cicatriser. Quatre longs mois à tasser le même sol, le même désert. Quatre long mois à gravir chaque jour la colline, ce lieu privilégié de la ren-

contre de deux esprits. Le père et le fils. Le ciel et la terre. La mer et le désert. Quatre mois, dans l'espace d'un souffle, devenus néant.

Contrairement à l'habitude, il n'était pas entré par devant ce soir-là. On l'avait tué. On lui avait coupé les deux jambes, les deux bras ; on lui avait crevé les yeux. Il n'était plus lui-même. En un seul instant, il semblait que la réalité lui faisait face brusquement, le giflait, le meurtrissait. Tout un monde était tombé. Tout un monde venait de s'écrouler. La réalité s'emparait de lui, le violait, le perçait.

Il ne pouvait même pas pleurer tellement la douleur était intense, viscérale. Il ne pouvait même pas pleurer parce que ses larmes n'avaient aucun sens face à l'immensité de l'océan. Il avait mal. Il avait mal à l'homme, au père qu'il était. Et à l'humain. Et au simple animal.

* * *

Quatre mois auparavant

À l'aube, les coqs se mirent à chanter. Ils se lançaient des appels à travers l'aurore. Les cocoricos fusaient de partout, d'un côté et de l'autre, rebondissaient, revenaient dans le silence du matin. Et le soleil se pointa. Splendide. Le ciel blanchissait. Soudain, un rayon se glissa par la fente entre l'azur et la terre. Alors, tous les autres rayons du soleil se disputèrent pour pouvoir passer à travers cette ouverture, l'entrée vers le jour, les lèvres de la vulve terrestre, la bouche béante de la terre.

Il faisait jour. En un instant, la fraîcheur matinale s'était évaporée, laissant place à toute la poésie des jeux

d'ombres qui, après s'être délassés toute la nuit, se remettaient à danser. Le soleil était déjà plus haut dans le ciel. On pouvait sentir sa chaleur. Les vautours se remirent à voler, à tournoyer au-dessus d'une éventuelle proie. Les cactus tournèrent leur visage vers la lumière. L'immensité du reg se mettait lentement à crépiter. Le bruit de la cloche d'un mulet crevait le silence, battant la mesure de la symphonie désertique. Et de secondes en secondes, alors que le soleil montait, le hautbois se mit à geindre, accompagné des plaintes des bassons — et les cordes élevèrent la voix. Tout un monde vibrait. Le désert s'éveillait.

Raúl se leva. En déposant les pieds par terre, il effraya une énorme blatte qui, aussitôt, disparut sous le lit. Il fit quelques pas et enfila ses sandales de caoutchouc. En traînant les pieds, il marcha jusqu'à la pièce principale, séparée d'une énorme plaque de tôle ondulée, qui sert à la fois de cuisine, de salle à manger et de salon. Sa mère, dans un coin de la pièce, préparait la pâte à tortillas. Elle sortit une main du bol et pointa du doigt un verre qui était sur la table.

— Tiens Raúl, ton jus de coco.

Elle se remit à l'ouvrage, fredonnant. La seule présence de son fils à ses côtés suffisait pour allumer ses yeux de bonheur. Entre deux petites gorgées, l'enfant s'assit sur une chaise trop haute pour lui et amorça la conversation.

— Papa est déjà parti ?

— Oui. Il devait aller chercher une caisse de noix de coco pour Antonio. Et tu sais, le camion est en panne. Il a dû y aller à pied.

Le regard vague, Raúl porta rapidement le verre à sa bouche et ne fit qu'une gorgée du reste. Sous la table,

ses jambes balançaient dans le vide, trop courtes pour pouvoir toucher le sol. Il reprit :

– Pourquoi Antonio n'est-il pas allé chercher lui-même ses noix de coco ?

– Parce qu'il est vieux, Raúl.

– Vieux comme toi ?

– Non, beaucoup plus vieux.

– C'est pour cela qu'il a les cheveux blancs ?

La dame inspira d'impatience et lui amena quelques tortillas déjà cuites. Elle remplit ensuite un bol de fèves noires qu'elle déposa immédiatement sur la table. L'enfant répéta :

– C'est pour cela qu'il a les cheveux blancs ?

– Oui. Bien, oui et non.

– Pourquoi oui et non ?

– Ah, et puis, arrête avec tes questions. Mange tes tortillas. Et puis, mange toutes tes fèves.

– Je n'aime pas ça, les fèves.

– Et bien, mange-les quand même. J'en ai mangées, ton père en a mangées, tout le monde en mange. Et puis, cesse de pleurnicher.

Claudia débrancha la plaque à tortillas et brancha le poste de radio. C'était toute l'électricité dont ils disposaient. Un seul fil, qui venait d'on ne sait trop où, entraînait dans la maison par le toit fait de feuilles de palmiers. Raúl mangeait tant bien que mal les tortillas farineuses de sa mère. Les mouches survolaient l'assiette, s'y déposaient, s'y promenaient jusqu'à ce que la petite main de Raúl les chassât. Et elles repartaient, volaient en rond au-dessus de la table, se collaient aux murs, revenaient, redescendaient et se posaient sur la table. C'était tout à fait normal. On apprend à vivre

avec, surtout lorsque la fenêtre donnant à la mer est cassée depuis au moins trois semaines. C'est normal lorsque le soleil passe à travers le toit et court sur le plancher de terre battue. Et c'est encore plus normal, lorsque l'on ne possède pas de réfrigérateur et qu'on essaie de conserver un bout de chorizo jusqu'au lendemain soir.

— Je reviens Raúl, je vais chercher de l'eau. Mange toutes tes fèves.

— Promis.

Claudia poussa la porte de devant avec sa hanche droite, la referma avec son pied gauche et se dirigea, chargée de ses deux énormes cruches, vers le robinet juste au bord de la route. Le soleil frappait. Arrivée au robinet, elle s'agenouilla par terre et déposa sa première cruche sous le tuyau. Elle ouvrit, et pendant que l'eau coulait, elle leva les yeux au ciel et inspira profondément. Elle sentait son bonheur d'avoir un fils et d'aimer un homme si courageux. Elle était comblée. Elle pensait à sa maison — qui jadis était une palapa à laquelle Roberto avait posé des murs venant d'une maison démolie. Elle songeait à sa demeure, là où ils s'aimèrent un jour, là où son cœur est enfermé inconditionnellement, là où son amour de la vie rejoint la difficulté, la misère et le courage. Elle revoyait la fenêtre cassée, les couchers de soleil si rapides, mais si intenses, les nuits étoilées et le silence du désert.

La cruche débordait. L'eau qui coulait se fraya un chemin dans le sable et l'atteignit aux genoux. Elle sursauta. D'une main ferme, elle ferma le robinet, déposa l'autre cruche et rouvrit. Elle entendait le jet d'eau couler. Le bruit qui était sourd devenait de plus en plus clair, à mesure que le niveau d'eau montait. Mais lentement, elle discernait un

autre bruit. Elle entendait le souffle du vent qui soulève la poussière, qui fait tourbillonner les papiers et les petites brindilles sèches. Le vent qui s'impose. Le vent qui passe à toute vitesse, qui renverse tout sur son passage. Elle se retourna rapidement. Elle aperçut, à environ dix mètres, un petit cyclone d'à peu près deux mètres de largeur qui s'en venait droit sur elle. Ce n'était pas le premier qu'elle voyait. Son pays est souvent témoin des sautes d'humeur de la nature. La bourrasque s'approchait en tourbillonnant, balayant tout sur son passage, dans une nuée de poussière. Elle s'accroupit, la tête sur les genoux, les mains solidement accrochées au tuyau d'eau et ferma les yeux. Elle souhaitait seulement que le cyclone n'allait pas droit sur la maison. Lorsqu'elle sentit que le bruit s'éloignait, elle releva la tête et regarda le tourbillon de vent changer de direction, s'en allant tout droit vers la mer. Elle soupira de soulagement.

La cruche était pleine. Elle ferma l'eau, prit les deux contenants et retourna vers la maison. Elle marcha lentement sous le poids de la chaleur, le front ruisselant de sueur.

– Raúl, viens m'ouvrir la porte.

Elle attendit une minute.

– Raúl, viens m'aider. Viens m'ouvrir la porte, criat-elle.

Essoufflé, le gamin arriva derrière elle en tenant prisonnier, dans ses mains, un petit iguane. Sa mère regarda le reptile et sourit. Elle trouvait son fils très agile de pouvoir capturer ainsi ces petites bêtes si rapides.

– Ah, tu étais dehors. Allez vite, ouvre-moi la porte, c'est lourd.

– Voilà, dit-il en poussant la porte qui grinçait. Et il repartit.

Elle entra, déposa ses cruches sur la table, soulagée. Raúl n'avait pas tout mangé. Elle esquissa un sourire en pensant quel sacripant il était, mais aussi en pensant combien elle l'aimait cet enfant à la peau de chocolat, aux yeux tellement noirs et brillants que l'on s'y voyait dedans. Elle mangea la nourriture qu'il avait laissée. Il ne fallait pas gaspiller, les temps sont durs ici, la vie n'est pas facile pour un simple râteleur et sa famille. 36 000 pesos par semaine. Ce n'était pas beaucoup, mais ils finissaient toujours par s'en arranger. La livraison de noix de coco donnait l'occasion de faire un petit surplus, ce qui leur permettait d'acheter du bœuf, ou du porc, épargnant ainsi leurs maigres poulets. Quelquefois, ils s'offraient des fraises, de belles oranges ou du lait pasteurisé.

Claudia prit une cuvette de plastique, y versa de l'eau et commença sa lessive. Pour elle, c'était un moment privilégié. Toucher un vêtement de son époux ou de son fils avait quelque chose de magique. Elle avait l'impression de renouer avec le présent, avec le dur labeur de son homme, avec les jeux interminables de son gamin. Leurs vies entre ses mains. Et elle caressait le tissu, frottait les taches, délivrant ainsi le vêtement. C'était comme recommencer à neuf. Lorsqu'elle voyait partir son mari le matin, vêtu proprement, elle souriait, comme si elle se savait avec lui toute la journée à l'aider à travailler. C'était sa bénédiction. Après avoir tordu les quelques maillots, camisoles et pantalons courts, elle sortit les accrocher à l'extérieur.

Le soleil était maintenant au zénith. Il faisait très chaud. Le moindre effort provoquait l'apparition de centaines de petites gouttes de sueur sur son front. On crève ici, se répétait-elle à longueur d'année. Mais, au fond, elle

s'y plaisait. Souvent, elle descendait jusqu'à la plage avec Raúl pour y passer l'après-midi dans l'eau. Elle regardait alors Roberto travailler. Elle regardait Roberto suer pour la vie, pour la survie de la famille. Raúl arriva près d'elle alors qu'elle installait les vêtements sur la corde.

– Maman, que fais-tu ?

– Voyons. Tu vois bien. J'accroche les vêtements.

Les yeux à moitiés fermés à cause du soleil, il observait attentivement sa mère. Le ciel bleu semblait vouloir s'abattre sur eux. Raúl s'approcha et mit sa main sous un maillot qui dégouttait. Il s'amusait à voir l'eau former une petite flaque pour ensuite se frayer un chemin entre ses doigts minuscules avant de tomber par terre.

– Maman, viens-tu à la plage cet après-midi ?

– Non, Raúl. Je ne peux pas. Je dois aller au village pour acheter des choses.

– Quoi ?

– Des avocats, de la lime et des œufs.

– Est-ce que je peux y aller avec toi ?

– Non. Je préfère que tu ailles trouver ton père à la mer.

– Maman, s'il-te-plaît, je veux y aller...

– J'ai dit non. C'est clair. Tu vas aller trouver ton père.

L'enfant secoua sa main. Des dizaines de gouttelettes tombèrent sur le sol pour y être absorbées aussitôt. Il reprit :

– Ah... C'est toujours la même chose. Tu y vas toujours seule au village. Tu me laisses toujours seul. Je n'ai même pas d'amis. Je n'ai même pas de bicyclette pour

jouer. Ce n'est pas amusant du tout quand je suis avec papa. Je trouve le temps long. Tu sais...

– Raúl, c'est assez. Va chercher ta bouée et va-t'en trouver ton père. Et je t'interdis d'y aller par la route. Vas-y par le rivage.

En signe de mécontentement, il fit une moue tout en fixant son regard sur le sol.

– Je veux passer par la route...

– Non. C'est trop dangereux. Il y a les autos et les camions. Nous t'avons interdit d'y aller. Est-ce clair? C'est trop dangereux.

Raúl se retourna et, en boudant, entra dans la maison chercher sa bouée.

– Raúl, apporte-là ici que je la gonfle. Tu ne la gonfles pas assez. C'est dangereux. Tu peux te noyer si les vagues sont trop fortes.

Il revint avec la bouée. C'était un cadeau qu'un couple d'Américains lui avait offert un jour qu'ils étaient à la plage. Ils avaient trouvé Raúl si mignon, qu'ils n'avaient pas pu s'empêcher de lui faire un petit présent.

Claudia gonfla la bouée qui devint un canard bleu et jaune qui faisait « couac » lorsqu'on le serrait et qu'on le relâchait. Raúl trouvait cela très amusant et de plus, il était un des seuls Mexicains du coin à avoir une bouée comme celle-ci.

Elle lui remit la bouée, entra chercher de l'argent et se mit en route pour le village. Raúl descendit jusqu'au rivage et se dirigea vers la baie de Ballandra, où son père travaillait.

Il aimait se balader seul dans cette immensité. Vu d'en haut, il aurait eu l'air d'un petit rien du tout avec un

petit rien du tout bleu et jaune qui bougeaient, perdus dans le clapotis de l'eau. Il aurait eu l'air d'un grain de sable — les couleurs de sa bouée rappelant les couleurs de la mer. Les couleurs de sa bouée rappelant les couleurs de l'azur et du soleil. Et lui, rien qu'une petite pierre du désert. Son âme, un cyclone.

Il s'arrêta et fit dos à la mer. Il tenait sa bouée sur sa poitrine, la tête du canard près des lèvres. L'eau lui chatouillait les pieds, repartait et revenait sans cesse. Il ouvrit grands les yeux, leva la tête et regarda en direction du reg. Il était aspiré par la majesté du relief. Il était fasciné par la hauteur de la colline. L'abrupt l'appelait. Le soleil, juste au-dessus, semblait faire bouillir la pierre. Les cactus se découpaient de la ligne d'horizon entre le ciel pervenche et l'ocre de la terre. Ils regardaient l'eau, solidement plantés par Dieu, les racines fouillant les entrailles de la pierre.

La griserie provoquée par ce tournoiement d'immensité était implacable. Raúl s'en rendait compte malgré son jeune âge. Il entendait. Il écoutait les voix de la nature. Et il comprenait, car ici, la nature ne balbutie pas. Elle est très simple. Elle exprime, en propos démesurés, une infinité de choses toutes simples.

Une petite pierre se détacha du reste et entreprit une chute vers la mer. Elle déboulait la pente raide, émettant des bruits secs et irréguliers. Raúl en fut rapidement tiré de ses pensées. Il soupira et continua son chemin vers la baie. La pierre termina sa chute sur la route, construite à même la colline, séparant la falaise en deux moitiés. Les bruits secs retentirent dans le vide, brisant ainsi le silence de la symphonie désertique.

* * *

Lorsque Raúl arriva à Ballandra, son père était assis sur une roche à l'ombre d'un palmier. Il regardait la mer intensément. Il se demandait de quelle façon pouvait cohabiter deux entités aussi opposées : la mer et le désert. Il croyait que l'une était, d'une certaine façon, le complément de l'autre. Il était convaincu que l'une, sans l'autre, ne signifiait rien. Et il avait raison. Comment pourrait-on parler de la nuit, si le jour n'existait pas ? Comment parlerions-nous d'amour si la haine n'existait pas ? L'existence de l'un résulte de l'existence de l'autre. La moindre nuance de l'un propose sa contrepartie. L'ambivalence. Le négatif et le positif. Le ciel et la terre. La mer et le désert. Tout était si clair pour lui. Il l'aimait son pays. Il le comprenait. Il sentait son pouls quelquefois, battre en harmonie avec le sien. Il était fait de la même étoffe que ce désert. Enfin, il vit son fils arriver.

— Eh ! Raúl, viens me voir un peu. Viens, on est bien à l'ombre.

Raúl s'approcha, déposa son canard par terre et s'assit sur la roche près de son père.

— Veux-tu un peu d'eau ? lui demanda-t-il en lui tendant un verre.

— Merci, répondit l'enfant.

Il étancha sa soif. Son père reprit le verre et le déposa par terre, dans le sable. Il caressa ensuite les cheveux de son fils. La douceur d'un fils du désert. Ils restaient là, sans rien dire, à contempler l'océan.

— Dis, Papa, les vagues sont petites aujourd'hui, non ?

– Oui. La mer est calme.

– Alors je peux aller à l'eau sans que tu me surveilles ?

– C'est ça. Mais je vais quand même jeter un coup d'œil. On ne sait jamais.

– Oui. C'est vrai.

Silence. Les yeux étaient rivés sur la nappe d'eau. Le vent fredonnait un air doux, caressait doucement les visages.

– Où est ta mère ?

– Elle est allée au village pour acheter des choses. Et elle n'a pas voulu que j'y aille avec elle. C'est toujours la même chose...

– Raúl, il faut que tu comprennes que tu ne marches pas aussi vite que ta mère... ça la retarderait...

– Oui, c'est vrai.

– Et tu es trop lourd pour qu'elle te porte. Tu as six ans. Tu es un grand garçon maintenant.

– Je peux aller à l'eau maintenant ?

– Oui, vas-y.

Raúl se leva, prit sa bouée, se l'enfila par les jambes jusqu'à la taille et marcha vers la mer. Lorsqu'il eut les deux pieds dans l'eau, il s'arrêta, se retourna et sourit à son père. Roberto lui envoya la main. Le gamin se détourna et avança dans l'eau. L'homme se leva et se remit au travail. De temps en temps, il s'arrêtait, s'accotait contre le manche de son râteau et regardait son fils qui barbotait. Il était content de voir que Raúl n'était pas obligé de vendre de la gomme et des friandises comme les gamins de son âge qui déambulaient dans les rues du village, panier au bras, dans l'espoir qu'un touriste leur achèterait quelque chose. Rober-

to avait dû le faire, lui. Il s'en souvient. Il se souvient de ces interminables journées passées sous le soleil brûlant, dans les rues du village, sur la plage, sur les quais. Il se souvient de sa mère qui s'installait sur la place publique, le dimanche soir, par terre sur un drap, pour vendre de la gomme, des cigarettes, des journaux, des porte-clés et des dizaines d'autres petites choses. Quelquefois, lorsque les promeneurs affluaient, quelques-uns, par mégarde, marchaient sur les friandises ou mettaient les pieds sur la jupe de la dame, agenouillée sur son drap. Mais, elle restait toujours calme. Elle souriait. Il se souvient de tout cela. Et il croit qu'aujourd'hui, mieux vaut être un peu plus pauvre et debout, qu'un peu moins pauvre et à genoux.

Il se remit à travailler après s'être essuyé le front du revers de son bras. Lentement, la journée passait; bientôt elle serait terminée.

* * *

Lorsque l'ardeur du coup de midi s'atténua, Raúl se mit en route vers la maison. Son père le regardait s'éloigner sur le rivage — il rapetissa lentement pour ensuite disparaître dans le sable. Roberto se remit au travail.

L'enfant, toujours attiré par la colline, avait grimpé jusqu'à la route qui longeait la falaise donnant sur l'océan. Il était subjugué par la vue à gauche, de l'autre moitié de la falaise à droite, du roc qui descendait jusqu'à la rive. C'était grisant. Il avait l'impression, sur cette route, de fendre le paysage, de marcher en équilibre dans le ciel. Il regardait d'un côté, la mer, et de l'autre, les pierres. Il voulait

aller encore plus haut, se sentir libre, seul dans cette immensité surplombant l'océan.

Et il amorça sa montée. Lentement, il se hissait sur le flanc de la colline de pierres. Il n'osait pas regarder en bas : il avait le vertige. Ses petits pieds se posaient sur une pierre et sur une autre, en cadence avec ses mains qui exécutaient le même travail. La bouée, encore à sa taille, se frottait sur les pierres chaudes, risquant à tout moment d'éclater. De temps en temps, une pierre se détachait et entreprenait une inévitable chute vers la mer. Ses petits pieds, alors, se recontractaient, se ressaisissaient et reprenaient prise au versant. Il était de plus en plus haut — de plus en plus libre. Il entendait presque les anges chanter. Le souffle de Dieu lui agitait les cheveux. Il n'avait d'yeux que pour lui. Raúl s'arrêtait, respirait un peu, le visage dans la poussière. Il avait mal aux mains. Et il repartait, ses pieds et ses mains tâtonnant le sol, toujours en quête du sommet. Mais, au moment où il s'apprêtait à se hisser encore plus haut, sa bouée se heurta à une pierre pointue. Un tout autre mouvement de la symphonie désertique s'amorça. Le bruit retentit si fort que Raúl, pris de surprise, se pencha et regarda en direction de son abdomen. Il était trop tard. Le vertige s'empara de lui. Il regarda en bas. Il regardait l'écho du bruit se frapper à chaque pierre. Un pied perdit prise, puis l'autre, et la descente commença. Ses petites mains s'agrippaient au sol, à la pierre. Il s'en arrachait les ongles. Il s'en arrachait la peau. Et il dévalait la colline, précédé des roches entraînées par sa chute. Raúl avait gardé les yeux ouverts. Il avait regardé sa mort arriver. Il avait vu son rêve, devenu presque réalité, s'effriter. Et alors, le tournoiement d'immensité l'enleva à la vie.

Son petit corps roula jusqu'au bord du chemin. À deux mètres, prise dans les pierres, sa bouée déchirée fondait au soleil. Il gisait là, les yeux encore ouverts, rivés au sommet. Mais il ne le verra jamais. Le destin est quelquefois impossible à contourner. Il le sait maintenant. Le reg geignait. Les pierres pleuraient les larmes de son sang.

* * *

Quelques jours plus tard

— Non, Roberto, tu ne devrais pas. C'est trop dangereux, tu sais. Et puis, on ne sait pas si c'est vraiment ça qui est arrivé. Il a peut-être été renversé par une voiture.

— Non, fit-il en l'interrompant. Je sais ce qui est arrivé. Je l'ai vu dans ses yeux. Je l'ai vu regarder le sommet lorsque je l'ai trouvé sur la route. Je sais ce qu'il voulait. Et il l'aura. J'irai moi-même poser cette croix au sommet de la colline. C'est là qu'il voulait aller. Et bien, il y sera pour toujours.

Et il éclata en larmes. Dix jours s'étaient écoulés depuis la mort de Raúl. Dix jours de souffrances. Et une croix. Deux simples morceaux de bois croisés, rattachés par des clous. Une simple croix qui, elle aussi, tient des propos démesurés. Deux vulgaires morceaux de bois renfermant le souvenir d'une vie. Une petite croix qui n'a pas de prix. Deux bouts de bois perdus dans le tourbillon de l'immensité. Un enfant, un cyclone. Raúl.

— J'y vais cet après-midi. Mon petit Raúl a assez attendu. Il m'appelle. Il nous appelle.

Il se tourna vers Claudia qui était assise à la table, la tête entre dans les mains.

– Viens-tu avec moi ?

Elle ne répondit pas. On l'entendait respirer. La respiration de quelqu'un qui a mal. Le souffle d'une femme qui pleure. On entendait même ses larmes couler dans le désert. Mais ce n'était que le vent. Le souffle de Dieu qui pleurait le départ de Raúl pour l'immensité.

– Viens-tu avec moi ? répéta-t-il.

Elle souleva la tête avec difficulté, comme si elle supportait tout le poids du monde sur ses épaules. Elle regarda Roberto dans les yeux. La rougeur de ses yeux ne pouvait mentir. Elle n'avait pas cessé de pleurer depuis dix jours. Des centaines de souvenirs lui remontaient à l'esprit : la plage, le canard, le cyclone, la naissance de Raúl, son sourire, ses yeux. Elle regrettait de ne pas l'avoir amené au village... Elle s'en voulait de ne pas être allée avec lui à la plage. Elle maudissait la pierre. Elle maudissait le reg et son immensité. On lui avait volé son fils. Pourtant, il n'était qu'un enfant. Elle le sentait encore dans son ventre ; elle le sentait bouger. Mais on le lui avait arraché.

– Viens-tu avec moi, ou non ? répéta-t-il.

Elle hésita encore, trop absorbée par ses pensées. Pensées de culpabilité, de rage et de révolte. Et de destin.

– Non. Vas-y. Je reste seule ici.

– D'accord. À tout à l'heure.

Il prit la croix qui était sur la table, empoigna la pelle près de la porte et sortit. Il fit quelques pas, se retourna et revint vers la maison. Il poussa la porte avec son genou, passa la tête par la fente et dit :

– Claudia, je t'aime. Ne l'oublie jamais.

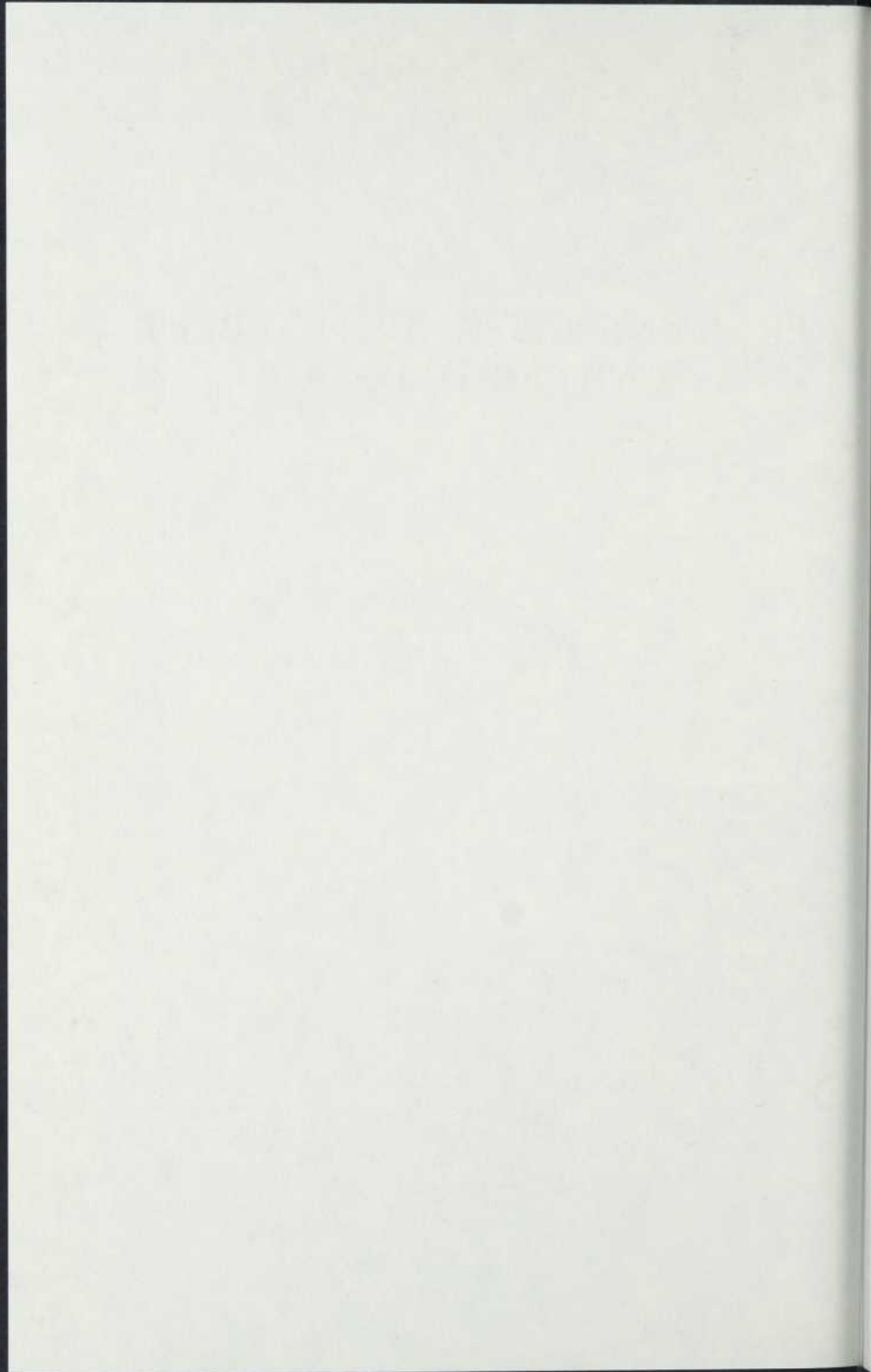
Elle ne l'entendit même pas. Elle avait cru entendre la voix de Raúl. « *Maman, je t'aime, tu sais. Ne pleure pas. Tu ne peux pas me voir, mais moi, je te regarderai tous les jours, du haut du ciel. Tout est si bleu, si beau ici.* » Elle se remit à pleurer.

* * *

Roberto, en entreprenant le chemin de la colline, ne se doutait pas de la cicatrice qu'il laisserait dans le désert. Il ne pensait pas qu'il irait tous les jours, gravir le versant rocailleux de la colline pour y déposer des fleurs fraîches. Ce sera son calvaire. Il ne songeait pas qu'il s'engagerait à perpétuité à tasser le même sol, le même sable, le même désert. Tout cela pour une simple croix. Une simple croix, sise au-dessus de la colline, surplombant la route, la plage et la mer. Une croix érigée à cause d'une mort — une croix rappelant la vie. Une croix qui se découpera, elle aussi de la ligne d'horizon, entre le ciel pervenche et l'ocre de la terre. Et à chaque jour, lorsque l'ardeur du soleil s'atténuera, Roberto se mettra en route vers la croix, comme le fit un jour son fils bien-aimé. Il posera ses pieds sur les mêmes pierres, ses mains reprenant prise au versant tout comme les fragiles menottes de son enfant. Il le reconnaîtra dans les couleurs de la nature. Il ressentira, dans le silence du reg, sa souffrance. Et dans la mer, ses larmes. Un homme et son fils. Une simple croix. Et du haut du ciel, on verra la souffrance d'un homme. Du haut de l'humanité, on verra la fusion de la souffrance avec la vie. Jusqu'au jour où, quelques mois plus tard, Roberto trouvera la croix arrachée par un cyclone. Ce sera la fin. Raúl sera revenu. Il aura vu

l'immensité d'en haut. Il sera réellement mort. Les fleurs flotteront sur l'eau. Le vent les aura balayées. Roberto se sentira trahi, abattu. Il descendra sur la rive et retournera chez lui par la grève, regardant les fleurs s'éloigner lentement, bercées par les vagues. Et ce soir-là, il n'entrera pas par devant...

LE «SAINT JULIEN» DE FLAUBERT:
UNE QUÊTE DE SOI



LE «SAINT JULIEN» DE FLAUBERT: UNE QUÊTE DE SOI

Christopher Gascon

L'année 1875 aura été, sans aucun doute, une des plus éprouvantes dans la vie de Flaubert. Sentant que la littérature l'avait « lâché », accablé des difficultés insurmontables de *Bouvard et Pécuchet*, sans parler de la faillite Commanville, Flaubert part se réfugier à Concarneau où il espère se reposer. Il jure même de n'y apporter ni plumes ni papier. Il ne tient pas parole, bien entendu. Il commence bientôt la rédaction d'un conte, « rien du tout », pour voir s'il peut « encore faire une phrase » comme il l'écrit à sa nièce Caroline. Il veut coucher par écrit une légende médiévale qu'il traîne dans ses malles depuis plus de vingt ans et qui relate la vie de saint Julien. Suivront deux autres contes, l'ensemble devant former un triptyque. *Les Trois Contes* nous apparaissent aujourd'hui comme un des chefs-d'œuvres incontestés de la littérature française, tout en continuant de constituer une énigme littéraire qui a suscité beaucoup de réflexions.

On sait qu'une des exigences du conte, par rapport au roman, veut qu'il y ait un resserrement de l'action et, par conséquent, caractérisation rapide des personnages. C'est précisément cela que fait Flaubert dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » où il a supprimé toute explication psychologique de son personnage. C'est également ce qui a fait dire à nombre de critiques que Julien n'a pas de vie psychologique propre rendant tout commentaire sur son comportement très difficile, voire impossible. Claude Digeon affirme que c'est la « croissance continue de la fatalité qui assure le développement de l'action »¹, et non l'évolution du héros lui-même. Ceci donne à penser que Julien n'est qu'un instrument sans motivations personnelles. Pourtant, il possède une identité propre, et son but ultime est bien la quête de sa personnalité. Cette quête à elle seule nous assure qu'il y a un fond psychologique très puissant chez lui, qui le pousse à commettre des meurtres, à fuir ses parents, et à se sacrifier finalement pour le bien des autres.

La dimension psychologique du conte devient apparente dès que l'on tente d'expliquer les actions de Julien par rapport à sa propre évolution. Car aucune de ses actions n'est gratuite. S'il s'acharne à faire couler le sang des bêtes, des hommes ou de ses parents, cela ne tient pas uniquement au plaisir que prenait Flaubert à choquer ses contemporains, mais plutôt à une sensibilité remarquable de la part de l'auteur devant la difficulté de rendre compte de l'évolution de son personnage en se défendant d'expliquer ses agissements.

Si l'on examine le développement de Julien dans une perspective jungienne, on ne tarde pas à reconnaître le véritable sens de ces actes. Le processus d'inviduation tel

que l'entend Jung est le cheminement de chacun vers l'accomplissement de sa personnalité. Cette approche exige de l'individu qu'il maintienne un équilibre entre son pôle conscient et son pôle inconscient, et qu'il veille à ne pas laisser un pôle nuire à l'autre en le favorisant. Seul un tel équilibre assurera que l'individu puisse se réaliser pleinement. L'évolution de la personnalité peut se réduire à une sorte de combat, une lutte qu'on entreprend et qu'on se doit de remporter. Nous verrons que Julien n'est ni plus ni moins qu'un personnage en quête de lui-même, et que son ascension finale est l'aboutissement d'une individuation pleinement accomplie.

Dès le début du conte, Flaubert met en place la dichotomie qui régira la vie de Julien. La critique n'a pas manqué de souligner les rôles symboliques que jouent le basilic et l'héliotrope au Moyen-Âge, et qui nous renseignent sur le destin de Julien : le premier symbolise la cruauté, et le second annonce l'inspiration divine. En suivant pas à pas son cheminement, qui semble bien pré-déterminé, on pourra voir comment se trace le destin personnel de Julien jusqu'à l'apothéose finale. Son sort l'entraîne d'abord vers l'accomplissement d'une tâche d'un ordre strictement personnel. Cette tâche se précise dans le processus par lequel les ténèbres de l'inconscient seront dépassées pour ouvrir sur l'identité propre : la victoire espérée et attendue de la conscience sur l'inconscient.

Le premier indice du combat à venir, comme l'a affirmé Raymonde Debray-Genette, est celui de la situation même du château des parents de Julien : sur la pente d'une colline. Entre ciel et terre, lieu plutôt inusité pour une telle construction : «...il n'y aura pour Julien qu'à sortir du

château, glisser la pente, la mauvaise, mais aussi dans le sens le plus naturel, pour aboutir à la descente aux enfers. »² Cette descente est toujours ce qui précède la remontée finale du héros, et qui met fin à son initiation. Nous savons par ailleurs que la vie de Julien n'est pas régie par les lois de la causalité, mais que tous ses actes et les événements de son existence sont des signes indéfinissables des stades successifs qui doivent le mener au paradis³. Il faut donc voir chaque étape de cette évolution comme étant une partie intégrante d'un parcours obligé.

Pour Jung, les symboles du « Tout », c'est-à-dire le Soi, ce qui est à toutes fins pratiques le but ultime de l'individuation, apparaissent souvent au début même de ce processus⁴. Dans « saint Julien », ce symbole est déjà en place dans l'architecture même du château où les quatre tours d'angle nous permettent de déceler la représentation d'un mandala. Le mandala, comme l'affirme Jung, est le « symbole du centre, du but et du Soi, en tant que totalité psychique ; autoreprésentation d'un processus psychique de centrage de la personnalité, production d'un centre nouveau de celle-ci. Un mandala s'exprime symboliquement par un cercle, un carré ou la quaternité, en un dispositif symétrique du nombre de quatre et de ses multiples »⁵. Jung ajoute : « comme l'expérience le montre, les mandalas apparaissent souvent dans les situations de trouble, de désorientation et de perplexité »⁶. Or, en ce lieu où l'« on vivait en paix depuis si longtemps »⁷, « quelque chose devait bientôt arriver. »⁸ En effet, le château est d'abord un lieu de paix et de sérénité où règnent l'ordre et le calme : « [...] la herse ne s'abaissait plus ; les fossés étaient pleins d'eau⁹ ; [...] et l'archer qui tout au long du jour se promenait sur la courtine,

dès que le soleil brillait trop fort, rentrait dans l'échauguette, et s'endormait comme un moine » (p. 623). L'univers dans lequel apparaît Julien est ainsi donné pour que le nouveau-né pénètre dans l'harmonie la plus complète. C'est là un monde qui devrait lui convenir parfaitement, dans la première phase de sa vie, c'est-à-dire l'étape pré-consciente, où commence à se forger sa personnalité. Ses parents lui offrent la plus grande protection : d'abord son père, le justicier enveloppé de sa pelisse de renard et qui jette un regard paternaliste sur la réalité (dans son rôle de justicier, le chef de famille n'est pas loin de suggérer l'image de Dieu le père); ensuite, sa mère, avec son air sérieux et son « domestique rangé comme l'intérieur d'un monastère » (p. 624). La mère est une dévote qui, « à force de prier Dieu... » (*Id.*), obtient la grâce d'enfanter un fils.

La naissance « miraculeuse » de Julien fait de lui le Dieu-enfant et l'enfant-héros, « l'approchant tantôt d'une divinité enfantine, tantôt du héros juvénile »¹⁰. Jung explique que ces deux types ont en commun une naissance merveilleuse : « Le dieu est un être surnaturel pur; le héros possède une nature humaine, mais poussée jusqu'à la limite du surnaturel [...] » (*Id.*). En effet la vie de Julien, dès sa plus tendre enfance, montre bien qu'il ne saurait être un humain ordinaire. D'abord, il ressemble à un « petit Jésus » (p. 626), et ses dents poussent sans même qu'il pleure. Par la suite, il échappera plus de vingt fois à la mort, il sera rejeté par l'abîme et épargné par les flammes. Ajoutons à cela les prédictions faites à ses parents : « Réjouis-toi ô mère ! ton fils sera un saint ! » ; et, « Ah ! ah ! ton fils !... beaucoup de sang !... beaucoup de gloire !... toujours heureux ! la famille d'un empereur » (p. 625). La première

prédiction qui fait de Julien un saint en puissance, et la seconde qui en fait un guerrier glorieux, puis un empereur, illustrent parfaitement la théorie de Jung. De plus, « les égards infinis » (*Id.*) des parents pour leur fils qu'ils respectent « comme marqué de Dieu » (*Id.*) nous laissent l'impression d'un enfant divin qui, sans cesser d'être comme les autres, possède un caractère de mysticisme que l'on commence à soupçonner dès le départ. Toute l'enfance de Julien, c'est-à-dire le stade pré-conscient de sa vie, se déroule sans plus d'explications. À peine ses dents ont-elles poussé que l'on apprend que Julien a sept ans : l'âge de raison. Jusque là, il vit dans un monde clos, hermétique, où il n'y a jamais de question sans réponse, puisqu'il se trouve dans ce que Jung appelle la première forme de l'enfant, stade totalement inconscient, le plus souvent. Pour ainsi dire, Julien ne participe alors pas activement à la vie.

« "L'enfant" signifie quelque chose qui grandit à l'indépendance. Il ne peut devenir sans se détacher de l'origine »¹¹. Pour que Julien puisse devenir cet être qui ne dépend plus de la protection du foyer familial, il doit absolument partir. Ce besoin est manifeste chez l'individu alors que le pôle conscient, celui qui doit choisir et décider, prend le parti d'emprunter le parcours qui sera le sien propre. Quand l'individu apprend et retient certaines choses plutôt que d'autres, il choisit en fait, et il commence ainsi à entrer dans la formation de sa personnalité.

Après la phase pré-consciente, Julien pénètre peu à peu dans le monde de la conscience où il lui faut *apprendre*. C'est une étape cruciale pour lui, et c'est ici qu'il commence à s'affirmer en tant qu'individu. Sa mère lui enseigne le chant, et grâce à son père il sait bientôt « tout ce qui

concerne les destriers» (p. 626). Son éducation se fait sur plusieurs plans à la fois, de l'Écriture sainte à la floriculture, à la connaissance du monde extérieur d'après les récits des aventuriers et de leurs périples, ainsi qu'à l'aide des souvenirs de guerre du bon châtelain : «Julien, qui les écoutait, en poussait des cris» (*Id.*). Ceci confirme au père la prédiction qui lui a été faite. Cependant, la vocation de Julien n'est pas encore très précise, alors que l'influence de sa mère le pousse à la générosité et à la bonté : «Mais le soir, au sortir de l'angélus, quand il passait entre les pauvres inclinés, il puisait dans son escarcelle avec tant de modestie et d'un air si noble que sa mère comptait bien le voir par la suite archevêque» (*Id.*). Tant que Julien sera sous l'autorité de ses parents, il ne pourra faire autrement que de leur complaire, n'ayant pas encore d'initiative personnelle puisque, en quelque sorte, il n'est encore qu'un simple prolongement de ses géniteurs et ne peut que leur ressembler.

Les désirs personnels de Julien ne se manifestent que lorsqu'il est seul, qu'il fait face au monde et doit répondre à ses propres interrogations. C'est alors, seulement, qu'il commence à agir. En tant qu'individu, Julien doit accéder à sa propre personnalité, qui lui permettra de s'identifier, de se distinguer. Cette personnalité, il ne peut l'acquérir tant qu'il sera sous l'emprise de ses parents. Il est important de mettre une certaine distance entre eux et lui-même, et de se libérer de leur emprise. Très tôt, des images du désir de libération apparaissent dans le conte. Comme l'a noté George Moskos, les moments solitaires de Julien sont souvent suivis de violence meurtrière. La première fois, il ferme la porte de l'église pour se retrouver seul avec la souris blanche qui l'agace. Nous avons ici

l'origine d'un carnage qui croîtra de façon presque exponentielle. Dans sa première solitude, Julien donne la mort : « Au bout de très longtemps, un museau rose parut, puis la souris toute entière. Il frappa un coup léger, et demeura stupéfait devant ce petit corps qui ne bougeait plus » (p. 627). La stupéfaction de Julien ne fait qu'augmenter sa propre curiosité. Cette scène est immédiatement suivie d'une autre tuerie : celle des oisillons. La naïveté de Julien transparaît encore un peu alors qu'il lui suffit « ...de mettre des pois dans un roseau creux... » et d'enfler ses joues pour que les bestioles lui pleuvent dessus » (*Id.*). La stupéfaction devient peu à peu de la malignité : « ...il ne pouvait s'empêcher de rire, heureux de sa malice » (p. 627). Enfin, la séquence suivante annonce qu'il n'y a plus chez Julien de naïveté gamine. Le pigeon qu'il abat d'une pierre, et qu'il doit chercher dans les broussailles pour l'achever de ses propres mains, montre clairement le plaisir que prend Julien à tuer des bêtes : « Le pigeon, les ailes cassées, palpitait, suspendu dans les branches d'un troène. La persistance de sa vie irrita l'enfant. Il se mit à l'étrangler, et les convulsions de l'oiseau faisait battre son cœur, l'emplissait d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier roidissement, il se sentit défaillir » (*Id.*). Du gamin, nous en sommes arrivés à l'adolescent. Ce passage suggérant un certain éveil érotique, comme l'a noté G. Moskos, n'est pas loin de l'idée d'un plaisir orgasmique. C'est une jouissance indicible, et cette scène qui d'abord peut laisser le lecteur perplexe devient beaucoup plus claire si l'on reconnaît qu'elle préfigure la dernière scène du chapitre, celle où les « deux ailes blanches qui voletaient à la hauteur de l'espalier » ne sont autre chose que le bonnet de la mère de Julien (p. 633). Cette séquence,

ainsi que celle où Julien manque tuer son père lorsqu'il échappe l'épée trop lourde, sont des annonces précises du désir inconscient qu'il a de tuer ses parents. À son insu, l'idée de rupture apparaît très tôt chez lui, et d'une manière particulièrement violente. Les deux scènes de parricide manqué sont des indices de cette situation. Au demeurant, le désir profond et insoupçonné de Julien est celui de la solitude. Sous la tutelle de ses parents, il est étouffé : « Il préférerait chasser loin du monde... » (p. 629). Jung dit bien que c'est tout seul que le héros doit affronter les ténèbres et vaincre les monstres de l'obscurité¹².

Au fur et à mesure que le besoin de solitude grandit chez Julien, les tueries déchaînées augmentent. À compter du moment où il devient un véritable solitaire, ses rapports familiaux se voient transformés. Il commence par repousser ses parents : d'abord son père, dont il rejette la meute, les faucons et les engins de chasse qu'il a reçus de lui, comme de « commodos artifices » ; puis sa mère, dont il repousse les étreintes et les caresses.

Julien est au seuil de la conscience, sans pouvoir y accéder encore. Les parents et le château sont des composantes trop fortes pour qu'il puisse s'en détacher si tôt. De plus, son éducation, qui a été confiée au moine, représente un obstacle additionnel. À ce sujet, Jung dit bien que :

l'exercice de la religion, — c'est-à-dire la répétition du récit et la répétition rituelle du fait mythique —, remplissent par conséquent le but de toujours tenir présent, aux yeux de la conscience, l'image de l'enfance et tout ce qui s'y rattache ; le but théologique

en est d'empêcher la rupture des liens qui rattachent aux stipulations originelles¹³.

Il n'est pas étonnant que ce soit le moine qui rappelle Julien quand il part à la chasse : «...et le vieux moine se penchant à sa lucarne, avait beau faire des signes pour le rappeler, Julien ne se retournait pas » (p. 629). Le monde intime de Julien le retient, le bloque en quelque sorte dans son évolution, et pour qu'il puisse se définir en tant qu'individu, il a recours à la chasse solitaire où il se défoule de ce sentiment oppressant. Notons que le vieux moine et Julien « travaillaient ensemble, tout en haut d'une tourelle à l'écart du bruit » (p. 626). Dans la tradition chrétienne, au Moyen-Âge en particulier, le sens symbolique de la tour est celui d'un lien entre le ciel et la terre. Elle annonce un mythe ascensionnel¹⁴. On voit ici que le rôle du moine est de maintenir Julien dans son état inconscient, tout en l'orientant vers un salut prématuré. Cependant, Julien repousse l'harmonie céleste : il semble préférer le chemin de la conscientisation individuelle. La première chasse fantastique, où les images de meurtre abondent, indique bien que Julien est hanté par une obsession : toute cette chasse se déroule dans une obscurité qui s'étend dès qu'il fauche les pattes au coq de bruyères (mythe solaire), plongeant ainsi dans la nuit de l'inconscient, partie intégrante d'un rite de passage, et qui, dans le cas de Julien, marque bien le stade de son développement psychique.

La chasse, comme tout le conte d'ailleurs, est riche de symboles. Julien est incapable de voir la dimension symbolique de ses actes. Ses premières victimes, les deux boucs, sont une représentation évidente des parents :

Comme il n'avait pas ses flèches (car son cheval était resté en arrière) il imagina de descendre jusqu'à eux; à demi courbé, pieds nus, il arriva enfin au premier des boucs, et lui enfonça un poignard sous les côtes. Le second, pris de terreur, sauta dans le vide. Julien s'élança pour le frapper, et, glissant du pied droit, tomba sur le cadavre de l'autre, la face au-dessus de l'abîme et les deux bras écartés (p.630).

La mort du second bouc est assurée à compter du moment où il se jette dans le vide. Mais cela ne suffit pas, pour Julien: le désir de donner la mort, ou plutôt de se débarrasser d'une vie qui l'opprime, est beaucoup plus fort, quoiqu'il s'agisse encore d'un sentiment inconscient. Plusieurs éléments de cette scène reparaitront au moment du parricide: les pieds nus, alors que Julien se déchausse pour entrer dans sa chambre; le poignard, avec lequel il donne les coups mortels; et, après le meurtre de ses parents, il s'étend par terre de la même façon: «Il reste pendant la messe, à plat ventre au milieu du portail les bras en croix, et le front dans la poussière» (p. 643).

Julien est en quête d'une libération dont il ne soupçonne pas les étapes. C'est cette inconscience qui le rend innocent, et qui fait que les bêtes qu'il continue d'abattre le regardent avec «plein de douceur et de supplication» (p. 631). La nature semble comprendre ce qui se passe en Julien, mais lui ne se doute de rien, et il continue le massacre. Le carnage prend fin après qu'il ait abattu le grand cerf noir et sa famille. La nature, après trop de concessions, exprime enfin son désaccord dans la prédiction du cerf:

« Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! » (p. 632).

Cette chasse éveille la conscience de Julien. Après le massacre des cerfs dans le vallon, il est stupéfié : « Julien s'adossa contre un arbre. Il contemplait d'un œil béant l'énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire » (p. 631). Jean-Pierre Richard note ici que « s'il s'éveillait à une nouvelle lumière, sans doute pourrait-il oublier cette horreur, ou du moins la considérer comme un épisode nécessaire et dépassé de son accomplissement »¹⁵. Cependant, Julien n'a pas encore atteint l'objectivité qui peut sous-tendre la conscience. Il vit toujours dans un monde nébuleux, et il n'est pas encore pleinement responsable de ses actes. Il ne peut justement pas en saisir la signification, ni surtout en percevoir la cause. Tout lui vient spontanément et sans qu'il réfléchisse. C'est pour cela qu'il décoche immédiatement une flèche sur le faon qui tète sa mère, signe d'une dépendance absolue vis-à-vis des parents, situation dans laquelle se trouve Julien lui-même sans être encore en mesure de s'en rendre compte, et surtout sans savoir qu'il doit se libérer. En tuant le faon, Julien commet à son insu un suicide symbolique, et ce projet reparaitra à quelques reprises dans le conte : aussi bien lorsqu'il s'engage dans la troupe d'aventuriers et s'expose aux attaques de ses ennemis que lorsqu'il affronte l'abîme et se jette dans les flammes. Devant le cerf majestueux qui refuse de tomber, Julien recule, effrayé : son allure imposante, réprobatrice et paternelle, le terrifie. L'image du grand cerf est très proche de celle du père de Julien, en particulier par la barbe et les yeux brûlants. Et la cloche qui tinte dans le lointain

lors du meurtre du grand cerf se retrouvera dans le cri d'un cerf que l'on entend bramer après le parricide.

Sartre affirme que cette « prédiction provoque chez Julien un début de prise de conscience »¹⁶. Cependant, Julien n'en saisit pas encore la véritable portée. Il ne peut faire autre chose que de pleurer comme un enfant à qui on a fait une sévère réprimande. L'idée, pour lui, est troublante, et il tente tant bien que mal de la rejeter : « Non ! non ! non ! je ne peux pas les tuer ! » (p. 632). La chose lui paraît tout à fait impensable, comme s'il ne pouvait le faire à cause des implications que cela pourrait entraîner. On voit ici apparaître chez Julien la conscience et la réflexion, et plutôt que d'agir spontanément, pour la première fois il envisage les conséquences possibles de ses actes. Seulement, son désir profond de liberté, cette liberté qu'il n'obtiendra que par la rupture du lien familial, implique son départ loin du foyer pour affronter les obstacles de la vie, ce qui représente traditionnellement une rupture symbolique du cercle de famille (sinon la mort des parents). Et cela demeure très puissant dans l'esprit de Julien : « ...puis il songeait : "si je le voulais pourtant ?..." et il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie » (p. 632). Ici, le désir inconscient qu'a Julien de tuer ses parents apparaît clairement ; non pas, comme l'a suggéré Sartre, par un dégoût des parents, mais par un dégoût de lui-même, puisqu'il lui est impossible de s'affirmer autrement en tant qu'individu.

À son retour au château, Julien est accablé, épuisé même par cette première prise de conscience, et son destin, qu'il envisage désormais plus clairement, l'inquiète. Il tente de se réfugier au sein de l'amour familial, ce qui est une tentative pour oublier, en faisant un retour vers l'incon-

scient, dans l'univers parental. Mais, comme tous les héros flaubertiens, Julien ne peut échapper à son destin : les deux accidents qui mettent en péril la vie de ses parents achèveront d'éveiller sa conscience ; comprenant qu'il lui est impossible de contourner la prédiction, Julien prend la fuite comme les héros des tragédies grecques, espérant ainsi pouvoir éluder son destin fatal.

D'habitude, le départ du héros signifie qu'il a rompu ses attaches avec sa famille, et qu'il devient maître de sa propre vie. Ce que l'on appelle communément le parcours initiatique, ce chemin ardu où le héros doit affronter des adversités multiples, effectuer sa descente aux enfers avant de pouvoir remonter vers la liberté pour enfin mériter sa place dans le monde, ne s'inscrit pas exactement dans la vie de Julien, sinon de façon très superficielle. Effectivement, il aura à franchir plusieurs obstacles, affronter nombre d'intempéries, et le feu, et la mort même. Mais rien de tout cela ne le touche, ni ne le fait progresser dans son processus d'individuation. Sa personnalité n'est en rien altérée par les événements, et il ne *grandit* pas. Il semble y avoir une aura autour de Julien qui l'empêche de *se former*, en même temps qu'elle le protège. Cette aura vient en quelque sorte remplacer les parents que Julien a fuis. Rien ne peut jamais lui arriver : « Plus de vingt fois on le crut mort. Grâce à la faveur divine, il en réchappa toujours » (p. 634).

Cependant, Julien est incapable d'oublier son destin, rien n'arrive à l'en distraire. Chaque fois qu'il rencontre un vieillard, l'image de son père lui revient : « Quand il en voyait un marchant devant lui, il criait pour connaître sa figure, comme s'il avait peur de le tuer par méprise » (*Id.*). Les adversités se multiplient sans qu'il ait pour autant à

faire d'efforts pour les affronter. Il remporte haut-la-main tous les défis que lui lance la vie. À la longue, il devient lui-même un justicier : « Si un monarque se conduisait trop mal, il arrivait tout à coup, et lui faisait des remontrances » (*Id.*). En ce sens, il refait le cheminement de son père qui, comme on l'a appris dès le début du conte, « après beaucoup d'aventures, [...] avait pris pour femme une demoiselle de haut lignage » (p. 624). C'est précisément ce que fera Julien à son tour qui après s'être longtemps battu, après avoir remporté une multitude de victoires, pensant qu'il est au bout de ses peines, décide de se ranger dans la vie familiale : « Donc, il reçut en mariage la fille de l'empereur... » (p. 635). En imitant le monde de ses parents, Julien tente de s'assurer qu'il n'a vraiment en lui aucun désir de parricide : « Après tout, comment un fils, dont les habitudes de vie ressemblent tellement à celle de ses parents, pourrait-il avoir envie de les tuer. »¹⁷ Mais c'est précisément la raison pour laquelle Julien *doit* tuer ses parents : puisqu'il est incapable d'évaluer la dimension symbolique de la rupture familiale, seule l'exécution de la prophétie pourra lui permettre de se libérer. Même après son mariage, sa vie ne cesse d'être tourmentée. Dans son nouveau château, Julien se trouve en quelque sorte replongé dans son existence d'avant, celle de son enfance. Il essaie de se distraire au spectacle de jongleurs et des danseuses que sa femme fait venir, ce qui rappelle les jeux de l'enfance. Roger Caillois dit bien que dans le jeu, l'être humain s'écarte du réel et s'engage dans une activité libre où il peut limiter les conséquences de ses gestes, ce qui lui permet de créer un monde clos où il lui est possible de s'abandonner à l'activité ludique et où il est maître de son destin. Cependant, cette occupation, que

M. Benveniste appelle une « opération désocialisante », où l'enjeu est fixé d'avance, n'est pas accessible à Julien. Cette activité exige avant tout que les participants se dissocient du monde réel et s'isolent dans un système où les limites sont choisies et clairement définies. Or, Julien est incapable de séparer un monde de l'autre. Ceci apparaît la première fois lorsqu'il se sent obligé de fuir le château de ses parents : en voulant manier la javeline avec les écuyers, le « jeu » provoque presque la mort de sa mère. Bien plus tard encore, lorsque Julien tente de s'évader par la pensée dans un monde rêvé où il serait seul maître de son destin, il ne peut s'empêcher de se remémorer les chasses de sa jeunesse, qui d'abord semblaient sans conséquences, et immédiatement cela se transforme en une obsession de carnage infini où il se voit « comme notre père Adam au milieu du Paradis, entre toutes les bêtes... » (p. 635), il lui suffit alors d'allonger le bras pour les faire mourir. Il ne s'agit donc pas du tout d'un jeu pour Julien, puisqu'il en éprouve une grande crainte. Cette crainte lui vient de ce fait qu'il ne peut s'empêcher d'associer un élément réel au monde imaginaire qu'il évoque : « Des princes de ses amis l'invitèrent à chasser. Il s'y refusa toujours, croyant par cette sorte de pénitence, détourner son malheur ; car il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents. Mais il souffrait de ne pas les voir, et son autre envie devenait insupportable » (p. 636).

Tant que cette obsession profonde habitera Julien, il lui sera impossible de trouver la paix intérieure. Il a tenté, en se mariant, en s'établissant dans une vie ordonnée, de se créer une image de paix, une sorte de symbole d'harmonie extérieure, dans l'espoir que cela se répercuterait en lui.

Mais, comme nous l'avons vu, Julien est incapable d'accepter une valeur symbolique, et bientôt ses angoisses longtemps refoulées remontent à la surface, et son besoin de chasser devient trop fort.

La seconde chasse fantastique est le préambule à l'initiation finale, et préfigure le vrai combat du héros qui lui permettra de terrasser le monstre de l'obscurité pour accéder enfin à la lumière. Tout le passage se déroule, comme il se doit, de nuit, nuit symbolique qui dure depuis le début de la première chasse, quand les pattes du coq ont été fauchées. Cette nuit s'achèvera momentanément, à la fin de la deuxième chasse, alors qu'à nouveau un coq annonce le jour : « Le chant d'un coq vibra dans l'air. D'autres y répondirent ; c'était le jour » (p. 641). L'impuissance de Julien tout au long de la chasse, ainsi que sa capitulation devant une mort imminente (« ...Il ferma les yeux, attendant sa mort ») (p. 639), indiquent le premier acquiescement du héros aux forces qui l'entourent : « Un pouvoir supérieur détruisait sa force ; et, pour s'en retourner chez lui, il rentra dans la forêt » (p. 639-640).

Désormais, Julien sait qu'il n'est plus invincible, et cette humilité nouvellement acquise le prépare enfin à subir une épreuve qui comporte pour lui un réel danger, et qui constituera en fait son ultime épreuve de passage. De retour au château, il pénètre à nouveau dans l'obscurité. C'est ici que se situera le dernier rite de son initiation : « Les vitraux garnis de plomb obscurcissaient la pâleur de l'aube » (p. 641). Dans cette pénombre, Julien accomplit finalement la prédiction du grand cerf : il assassine ses parents.

Après ce dernier rite, il accède enfin à la lumière. C'est sa femme qui la lui apporte, mettant ainsi un terme à

l'aveuglement inconscient de Julien, le tirant du monde de la nuit et en la projetant dans la pleine lumière de la conscience: «Le tapage du meurtre l'avait attirée. D'un large coup d'œil, elle comprit tout, et s'enfuyant d'horreur laissa tomber son flambeau. Il le ramassa» (p. 642). C'est grâce au flambeau que Julien se rendra compte de la portée réelle de son geste, car il pense jusque-là avoir tué sa femme et un prétendu amant. Sartre nous le fait remarquer en notant que Julien croit voir le fantôme de sa femme à la porte de sa chambre, et non sa femme en chair et en os. La lumière lui dévoilera brusquement la terrible vérité.

Ce n'est qu'en commettant la Faute que Julien se libère de son inconscient et accède à la conscience. La rupture, définitive cette fois, lui permet de trouver son Moi, c'est-à-dire, selon Jung, «que l'éveil de la conscience-ego affaiblit progressivement le rapport intime de l'enfant à la mère, et permet donc à la conscience de s'opposer à l'inconscience, ce qui engendre la différenciation de l'ego et de la mère, permettant aux particularités individuelles de venir au jour.»¹⁸

Si l'on considère que le premier chapitre du conte insistait surtout sur «l'enfance» de Julien, c'est-à-dire sur le temps de l'inconscience, on peut voir qu'à la fin, lorsque Julien fuit le château paternel, il n'a pas encore accédé à la conscience, mais qu'il en reconnaît seulement la condition. Par contre, à la fin du deuxième chapitre, Julien a totalement quitté le monde de l'inconscient, et devient donc un être «in-divise»; il atteint son Je; il peut désormais dire: «Je suis moi, maintenant j'existe. Auparavant les choses m'arrivaient...»¹⁹. Maintenant, c'est lui qui les veut.

Pour compléter son individuation, l'étape qui lui reste à franchir est elle d'un ordre plus élevé où, plutôt que de vivre dans une forme consciente, seulement axée sur le Moi, c'est-à-dire où l'on choisit sciemment certaines choses plutôt que d'autres, on se passe justement de choisir pour accéder à la totalité. Le Moi se définit par l'opposition du Je avec la nature. C'est ce qui lui donne sa puissance et lui permet de se distinguer. En ce sens, le Moi reste détaché de la nature, ce qui l'empêche d'y participer entièrement. La dernière étape de la vie de Julien l'amènera à recréer l'harmonie initiale d'où il est venu et qu'il a, depuis, oubliée. Ce faisant, il lui sera possible d'accéder au Soi. Jung affirme que le Soi «est une entité "sur-ordonnée" au Moi. Le Soi embrasse non seulement la psyché consciente, mais aussi la psyché inconsciente, et constitue de ce fait une personnalité plus ample [...]. Le Soi est également le but de la vie, car il est l'expression la plus complète de ces combinaisons du destin que l'on appelle un individu.»²⁰

Pour atteindre ce but ultime, Julien devra une fois de plus quitter son foyer pour errer seul. Il laisse derrière lui ses parents morts, sa femme et tous ses biens, et jusqu'à ses sandales. La première condition que Julien doit remplir est de se détacher de son Ego (Moi/Je), ce qui lui ouvrira l'accès à un état plus élevé. Encore une fois, il faudra qu'il fasse son chemin seul, et il s'impose désormais l'exil : « Il recherchera les solitudes. Mais le vent apportait à son oreille comme des râles d'agonie ; [...] et chaque nuit, en rêve, son parricide recommençait » (p. 644). Pour Julien la première tentative pour expier la faute est bien celle de son récit même. Car il faut tout d'abord qu'il reconnaisse cette faute ; et en l'avouant aux autres, cela lui permet de se l'avouer à

lui-même, de l'accepter, et de s'en libérer. Cependant, cet aveu lui attire de sévères reproches, plutôt que de la sympathie. Sartre affirme ici :

Au début, Julien s'acharne contre son acte comme s'il pouvait encore se séparer de celui-ci, comme si, en dénonçant son parricide publiquement, il pouvait cesser d'être le parricide. En vain : cette autocritique n'a d'autre effet que d'universaliser son crime en attirant sur lui la réprobation universelle ; en fait — mais il ne le sait point — elle lui procure le délaissement nécessaire à l'horrible travail qu'il doit exercer sur lui-même.²¹

Sartre évalue que ce travail signifiera une autodestruction systématique, une tentative d'anéantissement personnel. En effet, cette réprobation servira à Julien pour mieux cimenter sa solitude. Cela le force à se tenir à l'écart et à regarder vivre les hommes, les animaux et la nature, sans s'y mêler. Les « élancements d'amour » qu'il éprouve pour les animaux et la nature en général sont un premier indice de ce qu'il est en voie de recouvrer l'harmonie de l'existence, et surtout de la co-existence. Par contre, ce sentiment n'est pas réciproque : « (les animaux) à son approche, couraient plus loin, se cachaient effarés, s'envolaient bien vite » (p. 644). La réconciliation universelle ne peut se faire que progressivement. Julien doit retrouver laborieusement la confiance de la nature. La crainte qu'il inspire encore est proportionnelle à la cruauté de ses chasses de jadis. La seule issue qui s'offre à lui est donc celle du sacrifice. Il s'en prend à sa propre personne pour tenter de se racheter : « Il se fit un cilice avec des pointes de fer. Il monta sur les deux

genoux toutes les collines ayant une chapelle à leur sommet [...]. Sa propre personne lui faisait tellement horreur qu'espérant s'en délivrer il l'aventura dans des périls» (p. 644). On voit ici que Julien a pratiquement terminé la dissociation du Moi qui maintient l'opposition entre l'individu et le monde. Au lieu de dire que Julien *s'aventura dans des périls*, Flaubert écrit que Julien aventura sa *personne*, son corps, auquel il ne tient plus. Il est prêt à faire le sacrifice ultime, mais il le fait encore par égoïsme, et non de façon gratuite. C'est parce qu'il ne peut supporter la souffrance qu'il porte en lui. La faute n'a pas encore été vraiment acceptée ni assimilée, et ses tourments le hantent toujours. Les tentatives suicidaires disparaissent lorsque Julien voit une image dans la fontaine où il veut se jeter: «[...] c'était son père; et il ne pensa plus à se tuer» (*Id.*). L'effort principal de Julien pour recréer l'harmonie initiale et l'accord universel s'inscrit ici symboliquement; et, pour la première fois, il reconnaît la valeur d'un symbole et il sait l'interpréter. Le Tout cosmique implique une participation universelle et osmotique où il n'y a plus d'opposition, où tout se fond et à quoi appartient tout, en restant autonome et détaché. En voyant l'image réfléchie de son père, Julien est en mesure de reconnaître qu'il est son fils, donc une partie intrinsèque, tout en étant lui-même un individu de plein droit. À partir de ce moment, Julien peut se reconnaître en chacun et reconnaître les autres en lui. Il envisage donc de passer le reste de sa vie au service des autres ce qui revient à se servir lui-même. En sacrifiant ainsi son existence, Julien s'oubliera lui-même et deviendra un *être universel*. Les valeurs matérielles sont désormais pour lui sans importance,

puisque tout ce qu'il souhaite c'est de vivre en accord avec le monde.

Reste l'ultime épreuve, qui consistera à faire traverser la rivière au lépreux pour mériter l'accès au Soi. La traversée en elle-même représente un dernier combat, un des derniers rites initiatiques. Par grande charité d'âme, Julien se lève au milieu de la nuit pour accomplir son office. Les éléments sont déchaînés, mais tout se calme dès qu'il s'engage sur le fleuve. Il ramasse un homme que, d'habitude, tous prennent soin de fuir : un lépreux. Le retour est effroyable, alors que la tempête se lève à nouveau. Pour Julien, il s'agit d'une seconde initiation, d'un ordre supérieur au premier. Encore une fois, il est en quête de lumière : « La petite lanterne brûlait devant lui. Des oiseaux, en voletant, la cachaient par intervalles » (p. 647). Ceci indique bien que, pour lui, rien n'est encore acquis. La lumière lui apparaît, puis elle est cachée, puis elle apparaît de nouveau, et ainsi de suite. Pour vaincre, il doit continuer le combat jusqu'au bout.

La dernière scène, dans la cahute, montre à quel degré le dénuement de Julien en est arrivé. Il donne au lépreux le peu qu'il possède, et dans son élan d'abnégation, il lui cède même son lit. Il ira jusqu'à s'étendre sur lui pour le réchauffer. Sartre a vu dans ce geste une possibilité ultime pour Julien d'atteindre le fond de l'abjection. C'est en effet un devoir auquel il ne saurait plus se soustraire. Pour ce dernier acte de dévouement, il se déshabille. On comprend aisément que Julien soit « nu comme au jour de sa naissance » (p. 648), puisqu'il s'appête à subir l'initiation absolue de la pureté. Il est désormais totalement réconcilié avec les hommes et avec la nature. L'harmonie la plus

complète règne enfin en lui. Il est maintenant indissociable du Tout. En ce sens, Julien devient une représentation de Dieu lui-même.

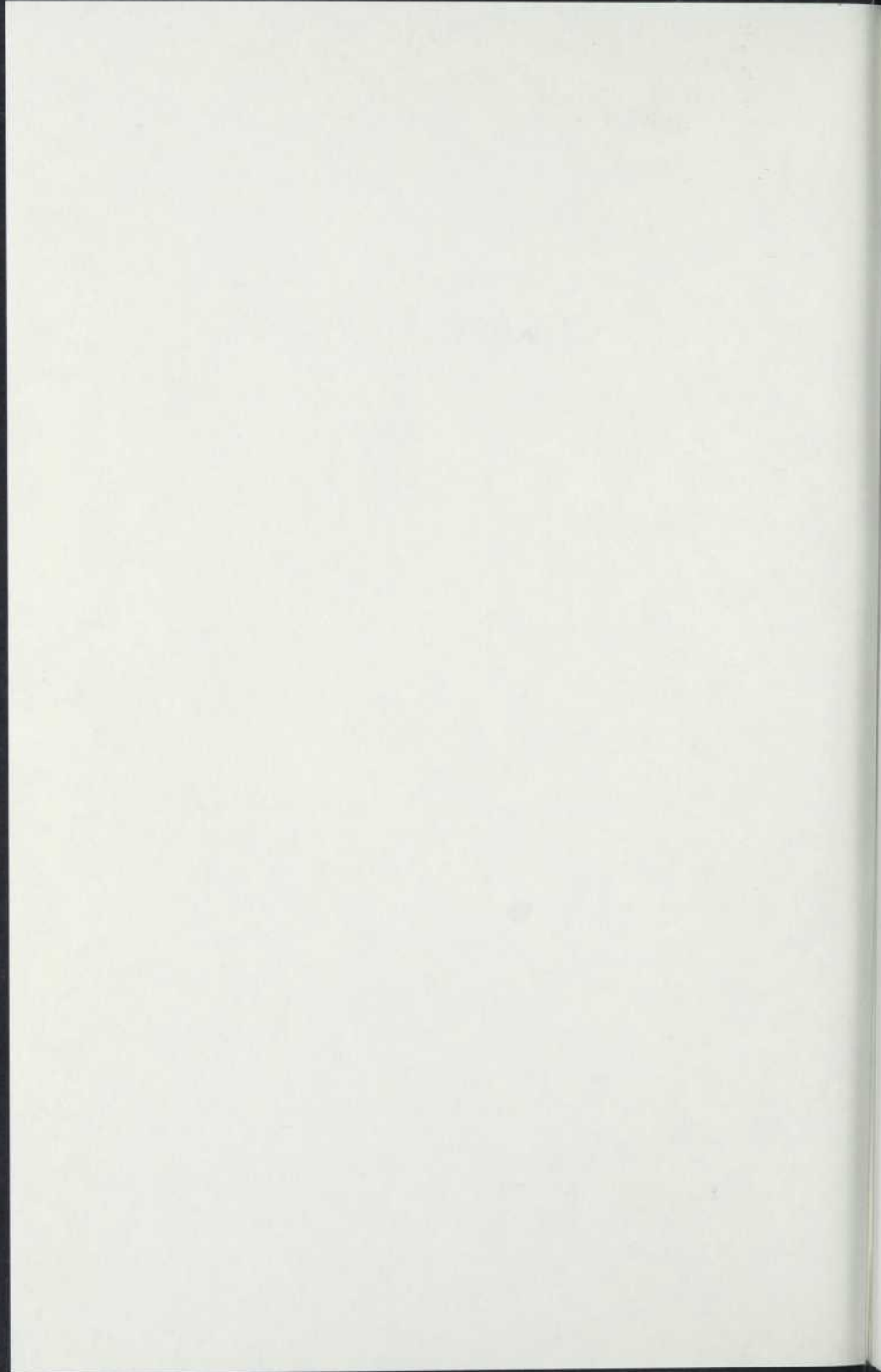
NOTES

1. Claude Digeon, *Le dernier visage de Flaubert*, Aubier, (Éditions Montaigne, Paris 1946) p. 77.
2. Raymonde Debray-Genette, « *Saint Julien* : forme simple, forme savante », (*Métamorphose du récit : Autour de Flaubert*, Éditions du Seuil, 1988) p. 140.
3. Dina Sherzer, « Narrative Figures in La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (*Genre*, vol. VII, #1, March 1974) p. 58.
4. Carl Gustav Jung, « Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant », *Introduction à l'essence de la mythologie*, (Petite Bibliothèque Payot, Paris 1968) p. 123.
5. Carl Gustav Jung, *Ma Vie*, (Éditions Gallimard, 1966) p. 459.
6. *Id.*, p. 459.
7. Gustave Flaubert, *Trois Contes, Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, (Éditions Gallimard, 1952) tome II, p. 623. (Toutes nos références renvoient à cette édition).
8. John Fletcher, « A Critical Commentary on Flaubert's *Trois Contes* », (St. Martin's Press, MacMillan, N.Y. 1968) p. 56.
9. Pierre-Marc de Biasi, dans son édition des *Trois Contes*, (Garnier Flammarion 1986) p. 146, attire l'attention sur le fait qu'il y a ici une erreur de copiste qui s'est perpétuée, et que Flaubert avait écrit : « les fossés étaient plein d'herbes ».
10. Jung, « Contribution à la psychologie... », p. 124
11. *Id.* p. 124.
12. *Id.* p. 126.
13. *Id.* p. 120.
14. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, (Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982) p. 281.

-
15. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, (Éditions du Seuil, 1954) p. 173.
 16. Jean-Paul Sartre, *l'Idiot de la famille*, (Éditions Gallimard, 1971) p. 2110.
 17. William J. Berg, Michel Grimaud, George Moskos, *Saint/Œdipus*. (Ithaca and London, Cornell University Press, 1982) p. 99.
 18. Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, (Princeton University Press, vol. 9, 1969), p. 102.
 19. Carl Gustav Jung, *Ma Vie*, p. 52.
 20. *Id.*, p. 462.
 21. Sartre, p. 2110-2111.



CHRONIQUES



JEAN MARCEL,
À LA RECHERCHE
DE L'ANTIQUITÉ PERDUE

Mario Pelletier

Les deux romans que Jean Marcel vient de consacrer à l'Antiquité¹ — il en annonce un troisième qui devrait sortir incessamment² — sont des signes intéressants à la fois de l'évolution de notre milieu littéraire et des tendances de l'époque en général. Ils sont marqués par un esprit de fin de siècle qui pousse à jeter des sondes dans tout l'univers connu, et notamment dans cet amas d'histoire que l'humanité porte sur son dos, pour voir s'il n'y aurait pas quelque part encore du nouveau. Ne serait-ce que pour apprendre les voies de demain. Car l'Occident est à un carrefour

1. *Hypatie ou la fin des dieux*, Leméac, 1989 ; *Jérôme ou de la traduction*, Leméac, 1990.

2. Le prochain et dernier volet de cette trilogie, appelée *Triptyque des temps perdus*, sera centré sur le dernier écrivain latin de l'Antiquité, qui fut aussi évêque de Clermont-Ferrand : Sidoine Apollinaire (431-486).

crucial, peut-être à la fin de son hégémonie millénaire comme autrefois l'Empire romain au V^e siècle. Ce n'est pas un hasard si Marcel a pris cette époque comme cadre et sujet de ses romans. Le premier traite de la philosophe et mathématicienne Hypatie, qui prêchait la tolérance dans une Alexandrie gagnée par le fanatisme religieux ; elle mourut en 415, martyre païenne, sous les coups de moines chrétiens déchaînés, les mêmes sans doute qui avait incendié la bibliothèque de la ville, grand trésor intellectuel de l'Antiquité. Le deuxième a comme figure centrale saint Jérôme, l'un des premiers géants de la nouvelle culture chrétienne, traducteur notamment de la Bible en latin.

Applaudissons d'abord le fait qu'un écrivain québécois sorte du sentier des vaches et de l'enclos paroissial. Depuis une vingtaine d'années, on s'est tellement absorbé ici dans le sillage de la famille Plouffe, des grosses femmes de la rue Fabre ou des filles de Caleb qu'il fait bon parfois changer d'air. L'esprit étouffe sous tant de concentration provinciale, et le succès qui a entouré la parution des romans de Jean Marcel — critiques élogieuses, prix littéraires et réédition — est révélateur d'une certaine soif (mal assouvie) du public lettré au Québec. Ce succès était loin d'être assuré, au départ, avec des sujets aussi éloignés des préoccupations contemporaines et surtout traités sous l'angle érudit que l'auteur a choisi. Mais justement, ce qui fait l'intérêt de ces ouvrages, c'est qu'ils ne sont pas des romans historiques, au sens habituel du terme. On est loin du *Quo Vadis?* de Sienkiewicz ou même des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. Il s'agit plutôt d'enquêtes à travers le temps pour dénouer des énigmes historiques ou pour interroger une série d'images ou de portraits que les siècles nous

renvoient d'un personnage comme Jérôme, par exemple. Le premier roman tente de montrer que la fameuse sainte Catherine, patronne des philosophes et des « vieilles filles » (dites catherinettes) n'était nulle autre qu'Hypatie, et que la substitution s'est opérée par les soins amoureux d'un ancien disciple de la mathématicienne païenne, devenu moine chrétien. On sait que le Vatican a eu des doutes assez sérieux sur l'existence de la présumée sainte Catherine d'Alexandrie pour la rayer du calendrier liturgique en 1969. L'auteur fait d'ailleurs intervenir dans son roman un bollandiste, un de ces experts en sainteté de l'Église, qui démonte tous les fils de la fabrication du mythe à travers les siècles. Cette « érudition-fiction », comme l'auteur lui-même l'a décrite, ne manque pas d'attrait. Et Jean Marcel, par une série de lettres ou fragments de lettres et de manuscrits prétendument retrouvés, réussit à mener ce jeu littéraire avec style et brio.

Mais ce qui est très réussi avec *Hypatie*, l'est beaucoup moins avec *Jérôme*, où l'auteur donne par trop dans le morceau de bravoure d'érudit et dans ce maniérisme de l'éclatement (spatial et temporel) qui est souvent l'écueil magnétique du roman contemporain. Ici, le narrateur est un lion, le fameux lion que la légende (et surtout une faute de copiste au moyen âge) a attribué comme compagnon à saint Jérôme, dans sa grotte de Bethléem. Idée amusante, au départ, mais l'auteur se complaît à nous promener dans tous les tableaux où ce lion apparaît, tous les lions jérômiens de l'histoire de la peinture, des centaines de tableaux conservés en musée aux quatre coins du monde. On n'a qu'à faire de cette nomenclature, alors que Jérôme est aux prises avec l'immense labeur de traduire l'Orient à l'Occident avant que la rupture soit consommée entre les deux mondes, entre les

deux morceaux de plus en plus inconciliables de l'Empire ! Ce qui était donc une enquête intellectuelle fascinante dans *Hypatie* devient ici un étalage d'érudition souvent agaçant. Et la fin du livre, spécieuse et compliquée, avec ce clin d'œil un peu lourd du lion narrateur sur un triptyque anonyme d'un musée de Vienne, nous laisse le pied en l'air, pantois d'incompréhension, dévoré d'insignifiance en abîme.

Il n'en reste pas moins qu'à travers ses scories, ce livre sur Jérôme charrie de grandes images, des scènes inoubliables de ce temps d'angoisse, de lutte et de grandes aspirations spirituelles que fut le tournant du V^e siècle. Les milliers de gens fuyant sur les routes le sac de Rome par les Wisigoths en 410 ; les grandes dames de l'aristocratie romaine sacrifiant confort et fortune pour aller vivre en communauté religieuse en Palestine ; Pammachus, sénateur chrétien, donnant festin à tous les pauvres de Rome dans la basilique Saint-Pierre et terminant ses jours dans la mendicité ; les débats passionnés et violents sur la nature du Christ, les hérésies arienne et pélagienne, la querelle épique sur l'orthodoxie d'Origène qui lança Jérôme dans une polémique sans merci contre son ami de jeunesse Ruffin d'Aquilée ; et surtout la figure imposante de Jérôme lui-même, traducteur intransigeant de la Parole, polémiste redoutable à la dent dure, au verbe acéré.

Il faut dire que les longues recherches que l'auteur, médiéviste connu, a menées pour en arriver à ces livres forcent le respect. *Hypatie* serait le résultat de vingt ans de documentation. Jean Marcel a confié à un journaliste qu'il avait lu, par exemple, pas moins de deux mille pages sur l'histoire des mathématiques grecques pour produire quelque

cinquante lignes de roman sur les ouvrages de géométrie disparus dans l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie. Réjouissons-nous de voir des écrivains québécois produire des œuvres étayées si sérieusement, qui ne soient pas le produit de quelque gourme de jeunesse précocement jetée ou des œuvrettes ficelées en quelques mois avec une subvention de l'État.

Cependant, certaines explications que l'auteur nous donne au milieu de son récit ne sont guère rassurantes. Après nous avoir dit qu'il s'est inspiré pour nous parler de Jérôme de la centaine d'épîtres et des nombreux commentaires que le saint a écrits et où il parle de lui-même, il poursuit :

Vous comprendrez aussi que (...) j'aie souvent peu d'aptitude pour distinguer à loisir l'invisible jointure qui soude entre eux le réel, son reflet dans l'histoire et sa dilatation dans les brouillards de l'imagination. Ce sera donc le cas pour le récit qui va suivre, bien que pas tout à fait et bien que ç'ait pu l'être déjà pour celui qui précède ou tout autre contenu dans ce livre, et que ce l'est peut-être moins pour le présent récit que pour certains autres épisodes, phrases ou simples vocables déjà donnés ou à venir.

Des propos de ce genre voisinant avec des pages admirables laissent songeur. De fait, l'auteur évente un peu trop sa mèche ici. Comme s'il nous faisait voir dans les coulisses tous les cordages et la machinerie de son théâtre. Cela souligne assez malhabilement le côté ludique de l'entreprise et nous donne envie d'aller voir plutôt, dans une biographie sérieuse, ce que fut vraiment la vie de saint

Jérôme. Et c'est là qu'on touche aux limites du genre. À une époque comme la nôtre, où la science historique n'a jamais été aussi creusée, approfondie, où les fouilles archéologiques et les recherches documentaires, libérées des censures, des vicissitudes politiques et autres, nous livrent une masse d'informations de plus en plus précises sur le passé, on peut se demander à quoi sert désormais le roman ou la fable historique, sinon de pur divertissement.

Mais les extrapolations imaginaires ne procèdent-elles pas de ce grand rêve du temps sur lequel se fondent toute littérature et toute poésie ? C'est ce qui fait la puissance de séduction des œuvres de Jean Marcel. Elles se rattachent en outre à un courant contemporain qui prend de la force et qui témoigne, sur le plan métaphysique, d'une véritable ère du soupçon consécutive à la chute ou la dégradation des systèmes de pensée qui ont marqué le siècle (scientisme, marxisme, psychanalyse...). Les esprits les plus aiguisés se font détectives, fins limiers intellectuels, pour appréhender dans les arcanes et labyrinthes du passé quelque secret fil ou filon de vérité perdue, menant à on ne sait quelle révélation, comme Panurge et Gargantua aboutissant après une longue quête à la Pontife Bacbuc et à la Dive Bouteille. C'était Rabelais, c'était la Renaissance, cette autre époque de grande transition où tous les extrêmes se côtoyaient, où les esprits avaient soif de boire sans limite aux fontaines de la connaissance.

Bien que retouchée par l'imagination de Jean Marcel, la vie de saint Jérôme présente maints aspects exemplaires que le livre fait ressortir à juste titre. Parmi ceux-ci, deux nous touchent particulièrement par leur modernité : la place que cet antique docteur de l'Église reconnaissait aux

femmes, et son travail de traducteur. Jérôme, en effet, n'a cessé de s'entourer de femmes : les Marcella, Paula et ses filles, toutes riches patriciennes, toutes issues de la plus pure aristocratie romaine, avec qui il avait constitué un cercle d'études bibliques sur l'Aventin et qui l'ont suivi en Terre Sainte, abandonnant fortune et famille pour vivre en communauté auprès de l'ermite traducteur, à Bethléem. En rassemblant dans un même lieu des monastères d'hommes et de femmes, Jérôme a créé un précédent qui ne sera répété qu'une autre fois en Occident : à l'abbaye de Fontevraud, en France, qui, du XII^e siècle à la Révolution, fut sans cesse dirigée par des abbesses, comme l'avait voulu son fondateur, Robert d'Arbrissel. Saint Jérôme disait, semble-t-il, qu'il « faudrait des livres entiers pour raconter tout ce qu'il y a de grand chez les femmes ». Quand on s'étonnait de le voir dédier ses ouvrages à des femmes, il s'écriait : « N'est-ce pas aux femmes qu'après sa résurrection Notre Seigneur est d'abord apparu ? »

Enfin, le traducteur. Que Jérôme le soit devenu n'est pas un hasard. Né en Dalmatie (aujourd'hui la Yougoslavie), dans une colonie de l'Empire, il a dû ressentir assez jeune les tiraillements entre diverses langues et cultures. L'immense brassage de peuples qui s'opérait alors, à la veille des grandes invasions, imposait presque la connaissance de plusieurs langues. Dans sa jeunesse, Jérôme avait eu un modèle qui s'appelait Origène. Celui-ci avait mis en parallèle les diverses versions grecques de l'Ancien Testament pour les comparer avec l'original hébreu. Jérôme avait décidé de faire œuvre semblable pour le latin. C'était une tâche colossale, car il circulait alors, dans l'Église d'Occident de multiples versions latines des textes sacrés. Il fallait remonter

aux sources, et démêler des erreurs qui s'étaient mêmes glissées dans les Évangiles, comme lorsque Matthieu cite Zacharie en prétendant qu'il s'agit de Jérémie ou que Jean rapporte de travers un verset du même Zacharie. Il y avait aussi les problèmes posés par certaines conceptions culturelles, comme cette croyance chez les Hébreux que l'âme est dans le sang. Il finira par dire à l'un de ses correspondants que traduire, ce n'est pas « changer la langue mais en changer l'auteur même ».

Tout jeune, Jérôme (comme saint Augustin, d'ailleurs) avait été frappé par la forme rude et malhabile des textes bibliques. Il s'agissait de traductions souvent hâtives, qui servaient dans les églises de Rome au IV^e siècle, au moment où le latin supplantait le grec, qui avait été jusqu'alors la langue du message chrétien. Ayant étudié auprès des meilleurs grammairiens romains et grand admirateur de la littérature latine, Jérôme voulait donner une forme plus honorable aux textes sacrés en même temps qu'en resserrer le sens. Dans un empire menacé d'éclatement de tous côtés, quand Babel menaçait, avec tous les idiomes et les barbarismes aux portes, le traducteur sacré³ s'est posé comme principe d'ordre au sein de cette entropie, contre toute cette dissonance qui fracturait graduellement le vase de la Parole révélée. Quand tout chavire, s'accrocher au sens. Ainsi œuvrait Jérôme sur le sens suprême, et il s'est donné totalement (et même féroce, à l'occasion) à cette tâche, dans sa grotte de Bethléem.

En guise de post-scriptum, qu'il nous soit permis de souligner que la traduction, cette chasse toujours recommen-

3. D'ailleurs, le nom de Jérôme, *Hieronymus*, veut dire littéralement le saint nom, le nom sacré.

cée à l'ambiguïté, aux faux sens, au contresens, au non-sens, est une chose que nous connaissons bien ici, en ce pays où sévit sans cesse l'équivoque. Jérôme devrait être le saint patron du Canada, ce pays de traduction perpétuelle mais qui n'a jamais réussi à se traduire lui-même. On devrait lui élever un monument sur la colline parlementaire à Ottawa, qu'on éclairerait en brûlant toute la paperasse mal traduite qui sort des officines fédérales : on pourrait être sûr que la flamme ne s'éteindrait jamais !

UNE AVENTURE DÉCONCERTANTE?

La traversée

Paul Zumthor

l'Hexagone, Montréal, 1991

Simone Beaulieu

La traversée que son auteur, Paul Zumthor, qualifie de roman, pèse lourd dans la main comme un métal précieux dont il a la couleur.

Ce roman est aussi un défi à notre mémoire (du moins pour les cinquante premières pages) car il faut garder à l'esprit le nom de chacun des personnages impliqués dans ce voyage de Christophe Colomb, suivre le narrateur choisi parmi l'équipage de ces trois nefes historiques. Grâce à ce narrateur qui raconte sa vie personnelle, les raisons de son choix quant à son engagement dans cette aventure, se dessine un portrait haut en relief des commandants, officiers et marins qui voyagent à bord de la Santa María, de la Pinta, de la Niña.

Le style est dense, rythmé comme la mer qui porte les caravelles; les comparaisons si justes que l'on en reste saisi le temps d'un arrêt. La richesse du vocabulaire, sans

étalage excessif, la science du médiéviste qui connaît la couleur de l'époque, son style tant oral que vestimentaire, sa tendresse rude sans sentimentalité, ses superstitions mêlées à une foi jeune, sinon naïve, qui ne s'embarrasse pas d'une morale abstraite ou trop stricte. Autant d'éléments qui concourent à créer un climat qui fait revivre la grande aventure qui allait transformer radicalement le monde d'hier.

Ce livre basé sur le Journal de Christophe Colomb se lit comme un roman policier, même si on en connaît la fin. Les paysages des îles où les nef s'escalaient sont minutieusement décrits ; l'insubordination des matelots ; les rivalités entre Colomb, dit « le Maître », et les trois membres de la famille Pinzon qui commandent la Niña et la Pinta ; la méfiance voilée de l'officier Gutiérrez, représentant du Roi d'Espagne à bord de la nef principale, la Santa María, donnent au récit une complexité bien humaine.

Enfin, au terme de la traversée, la découverte d'un coin sauvage d'Amérique alors que Colomb croyait aborder aux Indes dont il vantait la civilisation et la richesse que marins et matelots se partageraient, est d'une ironie déconcertante.

Trois cent quatre-vingts pages de délectation sur tous les plans : historique, littéraire, humain. Le livre édité par l'Hexagone est bien fait. La couverture, rutilante, représente une peinture de Carpaccio où les détails des anciennes caravelles et de leurs voilures sont bien dessinés. La qualité des caractères d'imprimerie sur papier très blanc ajoute à la joie du lecteur. *La traversée*, dernier ouvrage de Paul Zumthor, continue avec bonheur une œuvre déjà si riche.

PETIT DICTIONNAIRE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE

SIMONE BEAULIEU : artiste-peintre ; premier prix de peinture des Concours artistiques de la Province de Québec en 1949. A collaboré à plusieurs revues littéraires dont *La Relève*, *Gants du Ciel*. A traduit l'ouvrage d'Hélène Iswolsky : *Light before Dusk* ; a publié un ouvrage consacré à son œuvre picturale, Éditions du Lion Ailé, 1982.

ANDRÉ BERTHIAUME : actuellement professeur au Département des littératures de l'université Laval. Ex-directeur des revues *Études littéraires* et *Livres et auteurs québécois*. En plus de collaborer occasionnellement à d'autres revues, a publié un récit : *La Fugue*, Prix du Cercle du Livre de France, 1966, un essai sur les récits de voyages de Jacques Cartier et trois recueils de nouvelles. Le plus récent : *Incident de frontière* (Leméac, 1984) s'est mérité de Prix Adrienne-Choquette ainsi que le Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois.

LOUIS BILODEAU : né en 1965. Études en littérature française à l'université Laval : baccalauréat (1984-1987 ; médaille du Gouverneur général), maîtrise (1987-1989 ; mémoire sur Balzac). Il rédige actuellement une thèse de doctorat sur le théâtre de Jules Verne et enseigne au département des littératures de l'université Laval.

PIERRE CHATILLON : né à Nicolet. Enseigne et anime des ateliers de création à l'université du Québec à Trois-Rivières. Habite près de Port-Saint-François, tout au bord du fleuve.

ŒUVRES : *L'île aux fantômes*, contes, 1977. Éditions du Jour, Montréal ; *La mort rousse*, roman, édition remaniée, 1983. Collection « Québec 10/10 », n° 65. Éditions Alain Stanké, Montréal ; *Poèmes*, rétrospective des poèmes (1956-1982) regroupant *Les cris*, *Le livre de l'herbe*, *Le livre du soleil*, *Soleil de bivouac*, *Poèmes posthumes*, *Blues*, *Le mangeur de neige*, *Le château fort de feu*, *Le beau jour jaune*, *Le printemps*, *Nuit fruit fendu*, *L'oiseau-rivière*, *Amoureuses*, 1983. Éditions du Noroît, Saint-Lambert ; *La fille arc-en-ciel*, contes et nouvelles, 1983. Éditions Libre Expression, Montréal ; *Philéodor Beausoleil*, roman, édition remaniée, 1985. Éditions Libre

Expression, Montréal ; *Le violon vert*, poèmes, 1987. Écrits des Forges, Trois-Rivières ; *L'arbre des mots*, poèmes, 1988. Écrits des Forges, Trois-Rivières ; *La vie en fleurs*, nouvelles, 1988. XYZ Éditeur, Montréal ; *Le violon soleil*, poèmes. Écrits des Forges, Trois-Rivières, 1990 ; *L'Atlantidien*, contes, Éditions Héritage, Saint-Lambert, 1991.

JEAN-PIERRE DUQUETTE : secrétaire général de l'Académie canadienne-française, professeur de littérature française et québécoise à l'université McGill. A publié des chroniques et des articles dans *Liberté*, *Voix et images*, *Études françaises*, *Livres et auteurs québécois*, la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *Vie des Arts*, *Écrits du Canada français*.

ŒUVRES : *Flaubert ou l'architecture du vide*, Les Presses de l'université de Montréal, 1972 ; *Germaine Guèvremont : une route, une maison*, Les Presses de l'université de Montréal, 1973 ; *Fernand Leduc*, Coll. Arts d'aujourd'hui, HMH, 1980 ; *Colette l'amour de l'amour*, HMH, 1984.

CHRISTOPHER GASCON : né à Montréal en 1959. B.A. en Sciences politiques, université Concordia (1983) ; M.A. en lettres françaises, université McGill (1990). Travaille présentement au tournage d'un film documentaire sur le Mexique, pour T.V. Ontario.

ŒUVRES : a publié : « Un cœur si simple » (étude du conte de Flaubert « Un cœur simple ») dans *Littérature*, n° 6, 1991, p. 93-106.

ALEXIS KLIMOV : né à Liège en 1937. Professeur de philosophie à l'université du Québec à Trois-Rivières. Membre de l'Académie des Lettres et des Sciences humaines de la Société royale du Canada, membre du Conseil d'administration du Centre québécois du P.E.N. international, président du Cercle de philosophie de Trois-Rivières, codirecteur de la revue philosophique et littéraire *Le Beffroi*.

ŒUVRES : *Nicolas Berdiaeff ou la Révolte contre l'objectivation*, Paris, Seghers, 1967, coll. « Philosophes de tous les temps » ; *Dostoïevski ou la Connaissance périlleuse*, Paris, Seghers, 1972, coll. « Philosophes de tous les temps » (Prix Benjamin-Sulte, S.S.J.B., 1972) ; *Le « Philosophe Teuto-nique » ou l'Esprit d'aventure*. Suivi des *Confessions de Jacob Boehme*, avant-propos de Jacques Masui, Paris, Fayard, 1973, coll. « Documents spirituels » ; *Dostoïevski : Miroir*, Les Presses de l'université du Québec, 1975,

coll. « Textes et Études slaves » ; *Des Arcanes et des Jeux. XXII Ordonnances pour une fête baroque*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1976 ; *Éloge de l'homme inutile*, présentation par Clément Marchand, Québec, Éditions du Beffroi, 1983 ; *Diversions. Huit opérations poétiques pour une stratégie métaphysique*, Québec, Éditions du Beffroi, 1983 ; *Veilleurs de nuit*, Québec, Éditions du Beffroi, 1984 ; *De l'Abîme*, Québec, Éditions du Beffroi, 1985 ; *Terrorisme et Beauté*, Québec, Éditions du Beffroi, 1986 ; *Le secret de Pouchkine*, Québec, Éditions du Beffroi, 1990.

MARIO PELLETIER : écrivain, journaliste et traducteur. A été notamment journaliste, critique littéraire et directeur des pages culturelles au *Devoir*. Auteur de deux recueils de poèmes à tirage limité (en édition d'art) *Éléments*, 1977 ; *Ariane pour sortir du temps*, Éditions du Paladin, 1979 et d'une histoire de la Caisse de dépôt et placement du Québec (*La machine à milliards*, Éditions Québec-Amérique, 1989). Il collabore fréquemment aux *Écrits du Canada français* depuis une dizaine d'années.

DANIEL PIGEON : traducteur et auteur. A publié « Noël 1976 » (*Stop*, n° 113), « Le manteau d'acier » (*Stop*, n° 116), « Le vent de Brasilito » (*Stop*, n° 119) et « Jacumã » (*XYZ*, n° 28). Plusieurs voyages dans les trois Amériques ne cessent d'alimenter ses thèmes ainsi que son intérêt envers les langues latines.

TABLE DES MATIÈRES

Alexis KLIMOV	Sur les traces d'un maître : Nicolas Berdiaeff	7
Pierre CHATILLON	Deux contes Le dimanche Edmond Verneuil	29 41
Jean-Pierre DUQUETTE	Seurat, la science et l'art	53
André BERTHIAUME	À propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté	77
Louis BILODEAU	Recherche de l'absolu et échec dans <i>La Comédie humaine</i>	93
Daniel PIGEON	La symphonie désertique Journal de bord Raúl ou la croix	121 131
Christopher GASCON	Le « Saint Julien » de Flaubert : une quête de soi	153
CHRONIQUES		
Mario PELLETIER	Jean Marcel, À la recherche de l'Antiquité perdue	181
Simone BEAULIEU	Une aventure déconcertante ?	190
Petit dictionnaire bio-bibliographique		192

*Photocomposé par
Mégatexte.
Imprimé par
les Ateliers graphiques Marc Veilleux Inc.
le 15 janvier
Mil neuf cent quatre-vingt-douze.*

Imprimé au Canada
Printed in Canada



