

# AGONÉ



Correspondances

---

Revue Trimestrielle. Été 1991, n°4

En couverture, guerrier dansant à tête d'oiseau, cinquième face d'un dé  
de terre cuite provenant du Basou-Roux (II<sup>e</sup> s. av. J.-C.).  
in Fernand Benoit, *L'art primitif méditerranéen de la  
vallée du Rhône*. Éd. OPHIRYS, 1985, planche V.

**Le comité de rédaction d' AGONE est composé de :**  
**Philippe Boissinot, Serge Dentin, Thierry Discepolo,**  
**Olivier Salazar-Ferrer, Jacques Vialle.**

**Tous les textes publiés dans**  
**AGONE**  
**peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés**  
**avec ou sans indication d'origine.**  
**Les auteurs développent librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes.**

**Éditeur. Association AGONE. 2, rue de la Charité, 13002 MARSEILLE**

# AGONE



---

## Revue Trimestrielle

Été 1991, numéro 4.  
Correspondances

De l'épistolaire aux Belles Lettres, indices de la présence datée des absences forcées, porteuses de l'ultime message, derniers supports testamentaires ou témoins de destins tragiques, paradigme du rapport amoureux dans la littérature galante, les correspondances relient entre eux des oublis inquiets.

### *Sommaire :*

#### **7. Lettres d'exilés. Jean-Michel Palmier**

Ils furent des centaines, des milliers d'écrivains, de militants, d'hommes anonymes à fuir en 1933 la dictature nazie. Abandonnés dans de petits hôtels à Prague, Amsterdam, Paris ou d'ailleurs, écrire des lettres, c'était montrer qu'ils étaient vivants, prêts à continuer le combat. Toute la tragédie de l'émigration se reflète au miroir de cette correspondance.

#### **21. Le feu de l'action. Théo et Vincent Van Gogh. Jean-Louis Bonnat**

La mort de Vincent et celle de Théo Van Gogh, à six mois d'intervalle, semblent tout entières se jouer dramatiquement autour de la question de l'œuvre et de la paternité. C'était depuis longtemps au cœur des échanges entre les deux frères ; mais depuis la naissance du fils de Théo l'étau resserre sa prise.

43. *Lettres à un ami vagabond. Olivier Salazar-Ferrer*

Correspondance de Félicien Rops à Jean d'Ardenne

Félicien Rops et Jean D'Ardenne furent de grands voyageurs, tous deux correspondants pour des quotidiens. Ces lettres sont extraites d'un lot de cinq cent quarante lettres retrouvées. Une correspondance sans préjugés qui joue de tous les styles. Une correspondance qui réunit pour le simple plaisir deux vies amies.

69. *L'ordre des formes. Gabriel Volonie*

Une lettre de refus s'autorise d'une correspondance sans destinataire.

77. *Le discours amoureux, ou la non-correspondance. Philippe-Alain Michaud*

Les passions éprouvées dans leur mouvement, leur objet et leurs circonstances donnent lieu à la production d'un texte qui identifie en retour l'origine de la littérature à un deuil affectif. La lettre d'amour, lorsqu'elle n'attend pas de retour, décrit minutieusement une expérience intérieure où la présence de l'aimé n'est pas distincte de son absence.

95. *Des plumes brûlées et des lettres en flammes. Cornel Alecse*

Un cas d'écriture galante.

Il y aurait des lettres banales et des lettres pertinentes. Destiner ces dernières à être retrouvées au service d'une mémoire collective tient autant à l'exégèse historique qu'au truisme d'une découverte des seules lettres mémorables.

Livrer des lettres au social revient à lire leur sémantique silencieuse établie par des codes discrets. Le cas de l'institution et des rites de caste des mémoires galantes invite à ce déchiffrement.

113. *Marginalia.*

*Les Leçons sur l'histoire* de Raymond Aron.

*La société romaine* de Paul Veyne.

Et les applaudissements et la postérité.

À propos de *Quai Voltaire. Revue littéraire*

## Lettre d'exilés

*Pour Laure*

Ils furent des centaines, des milliers d'écrivains, de militants, d'hommes anonymes à fuir en 1933 la dictature nazie. Ils choisirent l'exil, non parce que leurs vies étaient seulement en danger — même si c'était souvent le cas — mais parce qu'ils ne reconnaissaient plus dans le régime qui légalisait la terreur et la barbarie, leur patrie, parce que l'Allemagne, le pays qualifié traditionnellement de pays "des poètes et des penseurs" (*Dichter und Denker*) était devenu, selon le mot de Karl Krauss, celui "des juges et des bourreaux" (*Richter und Henker*). Célèbres ou non, socialistes, communistes, républicains, pacifistes, croyants ou athées, ils sauvèrent l'honneur de l'Allemagne en refusant de partager la honte de la soumission à la barbarie. Ils furent, selon le mot de Heinrich Mann, "la meilleure Allemagne" (*das bessere Deutschland*).

La plupart ne croyaient guère à la durée du régime, pas plus qu'ils n'avaient imaginé dans les années 20-30 que Hitler pourrait parvenir au pouvoir et s'y maintenir. Brecht a exprimé dramatiquement cette illusion de ceux qui vécurent d'espoir, lorsque dans un poème, il s'écrie : "ne plantes pas de clou au mur, c'est demain que tu rentreras chez toi. N'apprends pas de langue étrangère, c'est dans ta propre langue qu'on te rappellera". Aussi la plupart choisirent-ils en 1933 de demeurer dans les pays limitrophes ou peu éloignés du Reich, en Tchécoslovaquie, en Hollande, en Suède, en Norvège, en URSS, en France — l'Autriche avec son régime clérical fasciste, qui se déchaîna contre Stefan

Zweig après l'écrasement du *Schutzbund* social-démocrate, était peu indiquée comme lieu d'asile et la Suisse fera preuve à leur égard d'une rare inhumanité. Mais l'Europe avec les victoires hitlériennes devint une peau de chagrin et en 1940, les États-Unis, le Mexique constituèrent leur unique espoir. Beaucoup étaient prêts à gagner Shanghaï ou Saint Domingue pourvu qu'un bateau les y conduisit et qu'on les accepta sans visa.

De 1933 à 1945, ils tentèrent de préserver la tradition démocratique de la culture allemande, de faire de la littérature, du théâtre, du cabaret ou du cinéma, autant de moyens d'action antifascistes. Pendant longtemps ignorées, leurs œuvres nous sont à présent restituées. Elles constituent une catégorie spécifique de l'histoire de la littérature, sous le titre d'*Exiliteratur*. Mais si Thomas Mann a pu dire avec quelque exagération, que tous les livres publiés en Allemagne sous le III<sup>ème</sup> Reich avaient des traces de sang dans leurs pages, les œuvres publiées en exil sont incompréhensibles sans leur poids de souffrance.

Ces souffrances, ce sont le plus souvent les journaux intimes, les lettres écrites en exil qui nous les révèlent, et on pourrait inclure la correspondance des exilés parmi les genres qui constituent la littérature en exil, au même titre que le roman historique ou le théâtre antifasciste.

Pourquoi tant de lettres d'exilés ? Dans son anthologie, publiée en 1964, *Deutsche Literatur im Exil*, Hermann Kesten affirmait qu'éditer des lettres d'exilés, c'était partir une nouvelle fois en exil et s'asseoir à table avec les morts. Il précisait que les quelques centaines de milliers qu'il publiait ne constituaient qu'une infime partie des milliers qu'il avait écrites et reçues, et que la somme des lettres rédigées en exil dépassait le million. L'historien de la littérature en exil, qui doit puiser dans ces sources, se heurte à des difficultés considérables. Bien peu ont été préservées. Ces lettres — analyses politiques, récits des péripéties de l'exil — ont rarement été conservées. Leurs auteurs les détruisirent souvent, sauf lorsqu'il s'agissait d'écrivains célèbres comme Feuchtwanger ou Thomas Mann, les abandonnèrent derrière eux, lorsqu'ils devaient changer de pays — plus souvent que de souliers, écrit Brecht — enfin, beaucoup furent détruites par la Gestapo. Leur survie jusqu'à nous tient du miracle ou de hasards prodigieux. L'un des exemples les plus étonnants nous est fourni par l'histoire de la correspondance entre Scholem et Benjamin. Longtemps considérées comme perdues, les lettres de Scholem que possédait Benjamin dans son appartement parisien furent confisquées par la Gestapo et envoyées à Berlin avec les archives



d'un journal antifasciste. Bien que l'ordre ait été donné de détruire ces archives vers la fin de la guerre, il ne fut pas exécuté. Récupérées par l'armée soviétique et données à la R.D.A, ce n'est que par hasard que Scholem apprit leur existence et il lui fallut plusieurs années pour pouvoir les consulter. En exil, bien peu d'écrivains gardaient le double de leur correspondance ou étaient en mesure d'archiver les lettres qui leur étaient adressées. Celles qui ne figurent pas dans les éditions officielles en R.D.A ou en R.F.A sont parfois encore aux mains des héritiers, et leur repérage tient souvent du travail de détective. J'ai eu l'occasion de lire la correspondance de Piscator avec Brecht, Walter Mehring, E. Toller et George Grosz en la découvrant presque par hasard dans un vieux carton chez Maria Piscator à New-York. Souvent ces lettres ont été détruites comme documents sans importance après la mort des émigrés. Pour les inédites, la plupart de celles qui ont survécu sont conservées à la Freiheits-Bibliothek de Francfort et à l'Akademie der Künste de Berlin, mais aussi à Marbach.

Pourquoi tant de lettres ? D'abord parce que leurs auteurs sont seuls, souvent désespérés et qu'ils tentent de recréer l'illusion d'une communauté. En les éloignant de l'Allemagne les uns des autres, l'exil les a parfois involontairement rapprochés. Si Thomas Mann et Feuchtwanger ne se connurent jamais à Munich où ils résidaient tous deux, ils se fréquenteront en Californie. Les lieux de rencontre, avant 1933, c'était les cafés, les théâtres, les salles de rédaction des revues. C'était les capitales. Les vrais européens, à l'époque où cela existait, — et où on en éprouvait pas le besoin d'en parler, alors qu'aujourd'hui, ce lieu médiatico-politique ne désigne plus rien — c'était ces hommes que Stefan Zweig évoque admirablement dans son autobiographie *Le monde d'hier*. Ils se sentaient chez eux à Vienne, à Prague, à Budapest, à Berlin, à Trieste ou à Paris. Ils considéraient que tout européen a deux patries, la sienne et la France. Si beaucoup ignoraient l'anglais — mais quel besoin avait-on alors de l'apprendre ? — ils parlaient souvent le français, manifestaient une prodigieuse curiosité intellectuelle pour le dernier opéra monté à Vienne, la dernière exposition de peinture parisienne, les derniers romans qui marquaient la vie littéraire en Italie ou en Suède. C'est dans cette catégorie que je placerai les noms de Stefan Zweig, Thomas Mann, Heinrich Mann, Walter Benjamin, Hermann Broch, Elias Canetti et Manes Sperber.

Hitler a détruit tout cela. Ceux qui incarnaient l'élite des intellectuels des pays de langue allemande n'étaient plus, selon le langage des fonctionnaires que des réfugiés d'origine allemande, autrichienne, tchèque ou des apatrides, de malheureuses Cassandre que personne ne voulait écouter, des hommes sus-

pects, sans papiers valables, sans travail, rejetés par leur pays, des individus que Goebbels désignait comme des "cadavres en sursis".

Écrire des lettres en exil, cela veut dire : "Je suis là, je ne suis pas mort, ne m'oubliez pas". Dispersés aux quatre coins de l'Europe, privés de leurs lieux de rencontre habituels, d'informations réelles sur leurs collègues — ceux qui vivent encore en Allemagne, ceux qui ont émigrés — les lettres tiennent lieu de liens vivants et de lecture. C'est en s'écrivant qu'ils se retrouvent. Ce lien de la correspondance était d'autant plus important qu'ils ignoraient souvent tout de leurs destins réciproques. Klaus Mann dans son roman *Le volcan* a eu recours à cette figure de l'ange de l'émigration qui montre à chacun ce que sont devenus les autres. Mais pour eux, le ciel était vide. Abandonnés dans de petits hôtels à Prague, Amsterdam, Paris ou d'ailleurs, écrire des lettres, c'était montrer qu'ils étaient vivants, prêts à continuer le combat.

La fréquence de leurs échanges épistolaires s'expliquent naturellement par le besoin de resserrer leurs liens, de se concerter, de se tenir au courant des combats de l'émigration, de la réalité de l'Allemagne hitlérienne, de leurs destins mutuels. Privés de public et souvent d'éditeurs, c'est à leurs amis qu'ils faisaient part de leurs projets littéraires, envoyaient leurs textes. La correspondance était le miroir de leurs espoirs quotidiens et de leurs désillusions, de leurs pauvres joies et de leurs profondes tristesses. Un moyen de s'encourager, de se rassurer, de quêter un peu d'espoir pour continuer à vivre. L'émigration est devenue la nouvelle famille des exilés. Souvent, ils n'avaient plus aucun rapport direct avec leur ancienne famille, leurs amis restés en Allemagne. Ils étaient ulcérés de voir la lâcheté et l'aveuglement dont faisaient preuve certains d'entre eux face au nouveau régime. C'est le sens de la très belle lettre qu'écrivit Klaus Mann, du Lavandou, à Gottfried Benn, des allusions de Thomas Mann au comportement de Gerhart Hauptmann. Et que dire de Piscator dont le frère se compromit avec les nazis, alors que lui-même avait été condamné à mort par le régime ; de Gustav Regler, le combattant des brigades internationales, qui chaque année écrivit symboliquement une lettre à son fils pour son anniversaire, alors que celui-ci combattait dans l'armée hitlérienne.

Écrire des lettres, c'était aussi la possibilité de garder un contact avec la langue allemande, alors qu'ils vivaient le fait d'être allemands avec un sentiment de honte, qu'ils craignaient de passer devant une ambassade arborant le drapeau à croix gammée. Dans ses *Dialogues d'exilés*, Brecht évoque ces émigrés qui lisent les journaux allemands dans les halls des gares, se rencontrent dans les cafés, n'osent parler allemand en public. Plus tard, à New-York, certains n'hésiteront pas à traverser toute la ville à pied pour converser avec un portier

d'hôtel qui avaient l'accent de leur province.

Qui écrit et à qui ? Ce sont les écrivains — comment s'en étonner ? — qui écrivent le plus de lettres en exil. Ils tentent de renouer entre eux les liens que l'exil a brisés. Rapidement, ceux qui recevront le plus de lettres sont ceux qui jouent un rôle particulier au sein de l'émigration. Les plus célèbres parce qu'ils ont des contacts avec les autorités du pays où ils se sont réfugiés, disposent d'un important crédit intellectuel, parce qu'ils sont en relation avec des éditeurs, dirigent une revue, peuvent placer un article avec un mot de recommandation ou sont actifs dans des comités de secours. Rien d'étonnant à ce que Thomas ou Heinrich Mann, L. Feuchwanger, Hermann Kersten, Hermann Broch, Stefan Zweig figurent parmi les destinataires les plus fréquents. Toute la tragédie de l'émigration se reflète au miroir de cette correspondance.

En 1933, les premières lettres racontent comment ils quittèrent l'Allemagne, ce qu'ils ont pu emporter — souvent bien peu de choses, H. Mann un parapluie, Döblin son pardessus et une petite valise qu'il ne pouvait jamais fermer tout seul. C'est avec un profond chagrin qu'ils ont laissé derrière eux leur famille qui ne les rejoindra que plus tard, leurs manuscrits et leur bibliothèque. En toute modestie, le critique berlinois Alfred Kerr se demande comment va survivre le théâtre allemand sans lui. Egon Erwin Kisch qui est parvenu à expédier ses caisses de livres chez sa mère à Prague, songe avec tristesse qu'il n'a pu emporter son chat et que celui-ci risque de subir une éducation nationale-socialiste. À la joie d'avoir échappé à Hitler, en quittant souvent leur patrie au péril de leur vie s'ajoute l'angoisse du lendemain. Viennent ensuite les premières interrogations : le dépaysement, la rencontre avec un univers culturel et linguistique étranger, les problèmes de logement, l'argent, l'interrogation sur le destin des autres. Très rapidement les lettres prennent — même chez les auteurs les moins engagés — un tour politique et théorique. On s'interroge sur les chances de voir le Reich s'effondrer bientôt. Intoxiqués par l'espoir, ils interprètent le moindre signe comme l'annonce de l'essoufflement du régime. Chaque rumeur devient une vérité. Toute la correspondance — comme les textes théoriques d'Heinrich Mann — illustre cette foi invincible que la barbarie ne saurait durer, qu'on ne peut la laisser s'étendre.

Séparés par leurs idées politiques, leurs positions esthétiques, les émigrés le sont aussi par leurs situations matérielles. Et c'est en lisant ces correspondances, le récit des tracés quotidiens pour savoir comment trouver une chambre d'hôtel, l'aide d'un comité de secours, que l'on réalise tout ce qui les sépare. Les plus célèbres peuvent continuer une vie relativement à l'abri du

besoin tels Thomas Mann, L. Feuchwanger, S. Zweig. Beaucoup d'autres — Döblin, H. Mann — connaîtront la misère et vivront de la générosité des autres et des comités. Beaucoup — comme Walter Benjamin — seront réduits à la plus extrême pauvreté. C'est dans les lettres aussi que s'affirme le sens qu'ils donnent à l'exil. Après le traumatisme qu'il représente, ils tentent d'en dégager le sens positif. Ils ont quitté l'Allemagne, ont tout laissé derrière eux. Mais ils ont emporté l'essentiel : la culture et la langue allemande. Ils sont décidés à préserver cet héritage envers et contre tout, à en faire une arme contre la dictature. Les lettres reflètent non seulement le tragique individuel, mais les espoirs, les rares victoires qu'ils vont remporter : la libération des principaux accusés de l'incendie du Reichstag avec la publication du livre brun de Willi Münzenberg, la circulation de réelles informations sur la terreur nazie, la naissance de la Bibliothèque allemande libre à Paris, la création des premières revues, des éditions d'Amsterdam, le congrès pour la défense de la culture de 1935, le Front Populaire et la guerre d'Espagne. Ils s'entretiennent mutuellement de leurs travaux littéraires, de leurs projets, de leurs espoirs. Mais aussi de leur vie à jamais brisée. Je songe à certaines lettres de Joseph Roth qui se suicidait lentement à Paris, à l'alcool, aux derniers messages d'Ernst Toller qui se pendit dans son hôtel de New-York, à la lettre de Tucholsky à Arnold Zweig par laquelle il justifie son refus de se considérer comme un représentant de la "véritable Allemagne", car celle-ci pour lui n'est qu'un mythe ; l'Allemagne, la vraie, c'est celle que domine Hitler, où demain les enfants seront nazis. Je pense aussi aux dernières lettres de Stefan Zweig à son ex-femme Friderike, où il évoque ses accès de dépression, son pessimisme, sa certitude que le monde où il était heureux de vivre et de travailler est mort à jamais.

Mais à côté de correspondances exemplaires où se lit la maturation d'une œuvre nouvelle et une évolution politique, comme celle de Thomas Mann, dont le ralliement progressif à l'émigration ne se laisse pleinement percevoir qu'à travers la correspondance, combien de missives désespérées, de lettres où chacun évoque sa misère, ses désillusions et son désespoir. C'est le cas de la plupart des écrivains parmi les moins célèbres, les moins fortunés, de ceux qui ne parviennent plus à publier et de ces intellectuels indépendants comme Benjamin, que l'annonce maladroite que lui fit Horkheimer de la possibilité de la suppression de l'allocation que lui versait l'Institut faillit précipiter au suicide.

À partir de 1938 les correspondances reflètent avant tout l'angoisse par rapport à la situation européenne, la lâcheté des démocraties, la crainte de la guerre. La situation matérielle des émigrés, les multiples tracasseries juridiques dont ils sont l'objet, la détérioration croissante de leurs conditions de vie, et, ce qu'ils

n'osent avouer que pudiquement, leur misère constituent souvent l'essentiel de leur correspondance. L'espoir qui marquait les lettres du début de l'exil, la certitude qu'il ne saurait durer, la foi dans la possibilité d'unir la résistance intérieure et la lutte de l'émigration font souvent place au découragement, au sentiment que chaque victoire de Hitler restreint non seulement leur espace géographique, mais leur retire leurs raisons de vivre.

S'il fallait isoler, au sein de ces correspondances, les moments les plus dramatiques, je retiendrais, outre la description de l'apprentissage de la situation d'émigré, la période 1939-1940. Il n'est plus alors question de projets littéraires ou de lutte antifasciste, mais de chercher par tous les moyens à sauver sa vie. Thomas Mann, Hermann Kesten et tous ceux qui œuvraient dans les organisations de secours seront assaillis d'appels de détresse pour obtenir un conseil, un visa, un peu d'argent, un *affidavit* qui leur permettent de sortir du camp où on les avait internés comme "citoyens ennemis". Toutes ces lettres sont des signaux de détresse. "Obtenez moi un visa pour les États-Unis ou je suis perdu" ne cessent-ils de répéter.

Benjamin a admirablement exprimé cette situation bien avant 1933 lorsqu'il se définit comme un naufragé qui adresse des signaux de détresse, grimpé sur le mat, déjà fendu, d'une barque de sauvetage. À Marseille, ils guetteront un bateau, assiègeront les consulats, espérant jusqu'au bout qu'on ne les abandonnerait pas. Ceux qui ne pourront s'échapper à temps de la souricière seront livrés à la Gestapo en vertu de la convention d'armistice, certains se suicideront ou tenteront de quitter clandestinement la France.

La rencontre avec l'Amérique — du Nord ou du Sud — sera l'occasion de lettres surprenantes. À l'évocation de paysages nouveaux, de réalités nouvelles, à l'exotisme passer qui accompagnait la rencontre avec le Brésil, l'Argentine ou le Mexique, s'ajoutera l'angoisse de devoir vivre dans un univers qui leur était parfaitement étranger, parfois hostile et où ils se sentent de plus en plus seuls. Le confort matériel importe peu. Stefan Zweig, honoré, choyé, protégé se sentait encore plus seul et plus malheureux que Brecht en Californie. Si Thomas Mann peut décrire, dans sa correspondance, l'étendue de ses succès auprès du public américain, les lettres de son frère Heinrich évoquent la détresse qu'il connaît, en vivant dans une semi-misère, dans la banlieue de Los Angeles avec une femme alcoolique et à moitié folle, celles de Döblin la stupidité de son travail aux studios de Hollywood. Quant à la correspondance de Schönberg, c'est souvent un cri de mépris contre un pays qui est la négation de ses idéaux culturels. La violence de sa réaction n'a d'égale que celle de Brecht, de ses lettres et de son *Journal de travail*. Tout lui semble laid en Amérique, et tandis qu'il

se rend au marché aux mensonges, avec son petit panier, il s'étonne en voyant un oranger qu'il n'y ait pas le prix indiqué dessus.

Ultime moment tragique de cette correspondance : la fin de la guerre. Si Thomas Mann se montre dur avec ses anciens compatriotes, il est entre-temps devenu américain, Stefan Zweig redoute de lire les journaux, Brecht réalise en écoutant les récits des bombardements sur les villes allemandes, que ce sont leurs villes que l'on bombarde. Et lorsqu'ils retrouveront leur ancienne patrie en ruines, leurs lettres touchent au fantastique. À Berlin, à Dresde ou à Munich, ils ne parviennent plus à s'orienter dans les rues, à retrouver la maison où ils sont nés. Au début du III<sup>ème</sup> Reich, prenant Dieu à témoin Hitler s'écriait : "laissez-moi faire, et dans quelques années vous ne reconnaîtrez plus l'Allemagne". Brecht remarque qu'effectivement, en 1945, elle ressemble à une eau-forte réalisée par Churchill, sur une idée de Hitler. Le cercle de la correspondance va alors se fermer. Les émigrés reçoivent de nouveau des lettres de leurs parents qui ne leur ont pas écrit depuis 10 ans et qui à présent sollicitent l'envoi de vêtements et de café, eux qui ont "la chance d'être aux côtés des vainqueurs". Les écrivains demeurés dans le Reich s'adressent aux émigrés pour leur demander des recommandations, certifiant qu'ils n'ont pas été nazis, mais des "émigrés de l'intérieur", des opposants déguisés. Ils attendaient de pouvoir arracher leurs masques et foncer sur l'adversaire. Mais finalement, ils n'en n'ont seulement pas eu le temps. Le Reich n'a pas duré assez longtemps. Alors une dernière fois, les émigrés ressentiront l'amertume et le dégoût. En 1945, ils estiment qu'il n'y pas de vainqueurs quand on voit le prix payé pour le renversement de l'hitlérisme. Ils sont mal vus. On leur reproche leur départ, d'avoir abandonné leur mère. "Allemagne, mère blafarde" (*Deutschland, bleiche Mutter*), s'écrie Brecht. Et Oscar Maria Graf écrira dans une de ses lettres, ces mots qui font mal : "jusqu'alors ce n'était que la salle d'attente, c'est à présent que notre exil va commencer".

En lisant toutes ces lettres, on ne peut séparer le théorique du vécu, l'espoir du désespoir. L'exil fut un accélérateur politique. Il fit de poètes sans parti des militants, d'écrivains éloignés du communisme, des compagnons de route, des artisans du Front Populaire. Ce n'est pas seulement l'histoire et sa désagrégation qu'on lit dans ces lettres, mais celles de leur vie. Au début de mon travail sur l'exil antifasciste, j'étais surpris par le nombre d'écrivains qui se suicidèrent. Après l'avoir terminé, je m'étonnais qu'il n'y en ai pas eu plus. De

1933 à 1945, l'exil fut une tragédie jalonnée de tombes. Erika Mann a fait graver sur celle de son frère Klaus, ces admirables paroles de l'Évangile : "Celui qui veut sauver sa vie la perdra".

Sauver quelque chose, quelque chose d'humain, quelque chose de la culture allemande, c'est ce à quoi s'employa aussi la forme même de la lettre. Et comment ne pas rendre ici hommage à cet extraordinaire épistolier que fut Walter Benjamin. La lettre fut l'un de ses modes d'expression favori. Toutes celles qu'il écrivit sont admirables. Elles portent, comme le souligne Adorno, la politesse de la distance. Et plus qu'aucun autre, il s'efforça de donner vie à un genre qui dès son époque était tombée en désuétude. Lettres essentielles où il évoque ses recherches sur son grand projet des Passages parisiens, pathétiques où il décrit sa situation qui devient de jour en jour plus désespérée.

Par une étrange prémonition, Benjamin affirmait à Adorno que la "phrase stupéfiante" qu'il avait écrite lors de la mort d'Alban Berg : "il a surpassé la négativité du monde avec le désespoir de son imagination", le "concernait directement". On trouverait difficilement une plus belle épitaphe à son œuvre.

Le désespoir, il en atteignit l'extrême limite lorsqu'il mit fin à ses jours en 1940, à la frontière espagnole, craignant d'être livré à la Gestapo, trop affaibli pour retourner sur ses pas. Pourtant l'exigence de rédemption irradie tous ses écrits, qu'ils s'attachent à la critique littéraire ou à la philosophie de l'histoire. Dans le recueil Allemands, une série de lettres, publié en 1936, et qu'Adorno qualifie de "recours contre l'accélération catastrophique de l'histoire", il rassemble des écrits d'hommes célèbres ou non, incapables de vivre l'existence des autres. La tradition souterraine qu'il vénérât à travers Goethe, Kant ou Nietzsche était la négation de la germanité sanguinaire exaltée par les nazis. "Il ne voyait le salut que dans les choses réintégrées dans leur caractère profane, sans halo nébuleux", note encore Adorno, qui souligne à juste titre le lien entre cet effort pour sauver quelque chose de la culture allemande et la méthodologie élaborée pour son étude sur le drame baroque. À leur manière, dans leur description parfois prosaïque de l'inadaptation au monde, elle trahissent la foi invincible dans l'espérance, même si, comme le dit Benjamin, "les visages ravins par le renoncement et pâlis par les larmes qui nous regardent à travers des lettres pareilles sont les témoins d'une objectivité qui n'a rien à envier à la nôtre".

Qu'il s'agisse de K.F. Zelter annonçant au chancelier Müller la mort de Goethe, de Johann Heinrich Kant, pasteur de village, rêvant de revoir son frère avant de mourir, de Hölderlin qui retrouve son pays natal après un voyage en

France, de D.F Strauss qui raconte la mort de Hegel emporté par l'épidémie de choléra, de Franz Overbeck, l'ami de Nietzsche, l'exhortant à devenir professeur d'allemand dans un lycée ou de Goethe lui-même, parlant de ses sentiments "dans le style des communiqués de chancellerie", tous sont animés par ce laconisme et "cette sobriété sacrée" qu'évoquait Hölderlin.

Sans doute, comme l'écrit Adorno, "l'utopie se réfugie-t-elle dans la honte amère de ne pas avoir encore réussi". Pourtant leurs auteurs n'élèvent aucune protestation face au réel. Ils l'affrontent même s'ils en sortent vaincus. Si Benjamin réunit leurs lettres, c'est qu'il considère que la naïveté est "condition et limite de l'humanité". En les publiant, il accomplit encore le geste du collectionneur. Ce n'est pas un hasard s'il évoque dans le commentaire de l'une d'entre elles les chambres de poupées de l'époque de Biedermeier, qu'il a vues au Musée du Louvre. Les espoirs révolutionnaires de Schiller, interrompus sur le théâtre de l'histoire l'amènèrent aussi à trouver "certainement un asile dans ces salons bourgeois qui devaient ressembler à des chambres de poupées". Le sauvetage de ces lettres — à une époque où il est devenu absurde d'en écrire — n'exprimait pas simplement la volonté politique de défendre l'héritage démocratique de "l'ère des fondateurs" face au nazisme. Il s'agissait plutôt, comme l'affirment ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, d'écrire l'histoire "du point de vue des vaincus".

Pourtant l'exigence de rédemption qui s'inscrit au cœur de sa foi messianique signifie que rien de ce qui fut illuminé par l'esprit n'est perdu à jamais. Le Messie sauvera le monde aussi bien de l'injustice que de sa tristesse. Et peu d'hommes, en dehors de Kafka, ont simultanément exprimé la même nostalgie du bonheur et la même incapacité à l'atteindre. "Le bonheur que nous pourrions envier, écrit Benjamin, ne concerne plus que l'air que nous avons respiré, les hommes auxquels nous aurions pu parler, les femmes qui auraient pu se donner à nous. Autrement dit, l'image du bonheur est inséparable de celle de la délivrance" écrit-il dans la seconde de ses thèses. Déjà, dans *Sens unique*, il s'interrogeait : "Car qui peut dire de son existence davantage que ceci : il a traversé la vie de deux ou trois êtres aussi doucement et aussi intimement que la couleur du ciel". Si, comme il l'affirme, "il existe une entente tacite entre les générations passées et la nôtre", l'articulation complexe qu'il entrevoit entre le bonheur, la rédemption et la délivrance s'étend à toute l'histoire. Ce n'est qu'à son terme que celle-ci entrera pleinement en possession de son passé, que chaque instant vécu resplendira dans la lumière du dernier. La transfiguration de ce qui est figé, pétrifié dans le passé ou le mythique, prépare l'image d'un



monde nouveau car "irrécupérable est, en effet, toute image du passé qui menace de disparaître avec chaque instant présent qui, en elle, ne s'est pas reconnu visé". Au temps de la détresse, il appartenait aux poètes, pour Hölderlin, de rechercher les traces des dieux enfuis. "Au matérialisme historique, ajoute Benjamin, il appartient de retenir fermement une image du passé telle qu'elle s'impose, sans qu'il le sache, au sujet historique à l'instant du péril". Benjamin précise que ce péril "menace l'existence de la tradition comme ceux qui la reçoivent". L'historien matérialiste n'a pas à faire revivre l'image du passé, échu au vainqueur comme butin. Il ne peut que l'éclairer, en révéler le sens. Par là, son travail renoue avec l'allégorèse du drame baroque, drame du deuil et de la tristesse, où l'émergence de la signification est étroitement associée à la mort. Sur le seuil du temps, il contemple l'histoire et ses ruines pour saisir dans "l'à-présent, les échardes du messianique".

Sauver les choses de l'oubli, les œuvres de leur mortification, l'histoire et l'expérience humaine de leur dévastation fut l'exigence constante de Benjamin. La *rettende Kritik* présuppose, jusque dans ses développements matérialistes, un rapport problématique à la théologie. Abolissant la séparation entre le religieux et le profane, Benjamin manifeste à l'égard de tout ce qui fut une exigence messianique. Sans elle, l'idée même de salut perdrait son sens. L'histoire comme la nature seront sauvées de leur tristesse même si l'allégorie demeure les mains vides. Dans ce qu'elle a toujours eu d'impestif, de douloureux et d'imparfait, cette histoire s'inscrit, affirme-t-il à propos du *Trauerspiel* "dans un visage et non dans une tête de mort". C'est en se consumant que l'œuvre devient flamme et vie. À la pourriture du temps qui marque toutes choses s'oppose la dialectique étrange qu'imagine Benjamin dans son essai sur *Les affinités électives*, entre "la teneur chosale" et "la teneur de vérité", qui découvre dans le passé le secret de sa survie. Ainsi l'éphémère ne saurait-il réellement mourir. La sensibilité qui s'en empare, en déchirant le voile du passé, en lui insufflant la chaleur de nos expériences, de nos souvenirs d'enfance et de nos vies, nous fait découvrir non un ossuaire — comme le masque de la mort de l'allégorie baroque — mais une autre existence des choses, avec leurs vérités sauvées, qui nous arrachera peut-être à la honte de leur avoir survécu.

Et c'est à vous, c'est à moi que Kurt Tucholsky, qui se suicida en exil, adressait en 1926 ces paroles prophétiques :

Cher lecteur de 1985,

Je ne sais quel hasard te fait fouiller dans ta bibliothèque, tu tombes sur ma *Mona Lisa*, tu t'arrêtes, tu lis.

Je suis dans mes petits souliers : tu as un costume d'une mode bien différente de celle de mon époque, et ton cerveau aussi, tu le portes tout autrement... Je refais trois fois mon début : un thème différent chaque fois, il faut bien trouver le contact... Et chaque fois j'abandonne — nous ne nous comprenons vraiment pas. Je suis trop petit, c'est sûr : j'en ai jusqu'aux yeux, de mon temps, ma tête arrive à peine à en dépasser la surface. Voilà, je le savais : ton sourire m'accable.

Tout, chez moi, te paraît démodé : ma manière d'écrire, et ma grammaire, et ma tenue... ah, non, ne me tapes pas sur l'épaule, je déteste ça. Inutile d'essayer de te dire comment c'était, ce que nous avons passé... non, rien. Tu souris, ma voix ne te parvient du passé que dans un écho impuissant, et puis tu en sais plus long que moi. Faut-il te dire ce qui fait courir les gens dans le petit coin d'Histoire que j'habite ? Genève ? Une première de Bernard Shaw ? Thomas Mann ? La télévision ? Une île d'acier dans l'océan pour servir de relais aux avions ? Tu t'en balances, tu t'en balances si haut et si loin que tu n'y vois plus rien du tout.

Faut-il te dire des choses flatteuses ? Je ne peux pas. Évidemment, vous ne l'avez pas résolue, la question : Europe ou société des nations. Les questions, l'humanité ne les résoud pas, elle les oublie. Évidemment, vous avez dans votre vie quotidienne trois cents machines imbéciles de plus que nous, et pour le reste, vous êtes très exactement aussi stupides, aussi intelligents que nous, exactement comme nous. Qu'est-ce qui reste de nous ? Ne fouilles donc pas dans ta mémoire, dans ce que tu as appris à l'école. Il reste ce que le hasard a fait rester ; ce qui était assez neutre pour franchir la distance ; parmi les grandes choses, à peu près la moitié, et celles-là n'intéressent personne — sinon le dimanche matin, un peu, au musée. C'est comme si je devais parler aujourd'hui, à un individu de la guerre de trente ans. « Alors, ça va ? Ça a dû chauffer au siège de Magdebourg... ? ». Bref, ce qu'on dit dans ces cas-là.

Je ne peux même pas entamer avec toi, par-dessus la tête de mes contemporains, un dialogue de haut niveau sur l'air de : on se comprend, nous deux, car tu es à l'avant-garde, comme moi. Hélas ! cher ami — toi aussi tu es un contemporain. Et au mieux, quand je dis « Bismarck » et que tu es obligé de

te creuser la cervelle pour savoir de qui il s'agit, je grimace à l'avance un pauvre sourire : tu n'imagines pas comme les gens qui m'entourent sont fiers de son éternité... non, n'insistons pas. D'ailleurs, le déjeuner t'appelle.

Bonjour. Ce papier est déjà tout jaune, jaune comme les dents de nos juges, regarde, la feuille s'effrite entre tes doigts... eh oui, il est si vieux. Vas dans la paix de Dieu — si vous donnez encore le même nom à cette chose-là. Nous n'avons probablement pas grand-chose à nous dire, nous autres gens ordinaires. La vie nous a dissous, notre contenu s'en est allé en même temps que nous. Tout était dans la forme.

Ah, oui, je vais tout de même te serrer la main. Les usages.

Et tu t'en vas.

Mais tu ne partiras pas sans ces derniers mots : vous ne valez pas mieux que nous ni ceux d'avant. Mais alors vraiment pas, vraiment pas...”

## Le feu de l'action

Pour Claude Millon

*Tu as déjà trop de feu, et nous devons être encore bon à la bataille d'ici longtemps, car nous bataillerons toute notre vie sans prendre l'avoine de grâce que l'on donne aux vieux chevaux de grande maison...*

Théo, à son frère Vincent Van Gogh  
(lettre du 30 juin 1890 à Paris) <sup>1</sup>

### Vincent et Théo

Vincent van Gogh décédé, Émile Bernard publie quelques années plus tard, dans une revue du *Mercure de France* en 1893, les premières lettres qui feront connaître le peintre. En 1911, avec le concours d'Antoine Vollard, le même Bernard publie, cette fois, la série des *Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard*.

---

1. Document T(héo) 39. Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam.

Entre temps, en Allemagne, Cassirer fait éditer d'autres lettres de cette future *Correspondance complète* (1906-1913). Mais il faut attendre 1914 pour qu'apparaisse la première édition "autorisée" de ces lettres. C'est Johanna Bongers-Van Gogh, la femme de Théo, veuve puis remariée au critique d'art Gooschalk qui a décidé cette publication très étoffée de la *Correspondance* ; version encore incomplète, et très largement épurée, censurée même, de ce qu'ont échangé pendant dix-sept années les deux frères Van Gogh.

Or, c'est à cette même époque (1914), que Madame Johanna Bongers, à nouveau veuve, fait réaliser le transfert (déjà prévu lors de l'achat d'une concession au cimetière d'Auvers sur Oise, en 1905)<sup>2</sup> des restes de Théo, réunis à ceux de Vincent inhumé dans ce même cimetière le 30 juillet 1890. Elle réunissait, ainsi, de son avis (ou de sa légende)... "ceux que Dieu avait unis". Mais, elle le faisait, en une terre étrangère, loin de la famille et du pays, la Hollande, des deux exilés de l'art : vingt-trois ans après le décès de Théo, survenu lui-même, le 25 janvier 1891, six mois — à quatre jours près — après celui de Vincent !

Qu'est-ce qui a pu motiver, enfin, cette double décision de Johanna Bongers — se demande Madame Cl. Millon — de publier une grande partie des lettres et de réunir les restes des dépouilles mortuaires des frères ? C'est, comme celle-là l'écrivait à Aurier en 1891 après le décès de Théo, que son but de faire découvrir d'abord la peinture est déjà en partie atteint. L'idée de faire connaître ces documents — à défaut de la biographie que Théo avait projetée avec Aurier — venait alors à son heure : après la mise en valeur (expositions, ventes) de la peinture.

Mais c'est aussi, très probablement, le souci de faire partager la découverte de la réalité très neuve — et, pour elle, toujours "actuelle" malgré le recul du temps — de cette étrange aventure affectueuse, entre les deux frères, qui la poussa à de pareilles décisions. "On aimerait principalement savoir ce qu'elle a pensé du lien matériel et affectif", écrit notre amie d'Auvers-sur-Oise<sup>3</sup>. A-t-elle cherché dans leur correspondance à comprendre ce qui lui échappait de leur lien et de leur "double" décès, l'un pour l'autre ; peut-être : l'un par l'autre... ?

En a-t-elle conçu un dépit, une étrange appréhension : l'envie ou la nécessité de les réunir lui serait venue comme la logique du "retour à l'envoyeur" ; et, pour elle-même, l'évidence d'avoir à s'éloigner de "ces deux-là", de s'en séparer... ? Pourquoi les "réunir", là-bas, en France, loin du "pays des tableaux", loin de la Hollande ; loin du Nord, des vieux portraits vers lesquels

2. *Vincent Van Gogh et Auvers sur Oise*, Mme Cl. Millon, Graphédis, Pontoise, 1990.

3. *Idem*.

Vincent, depuis Arles et Saint-Remy disait vouloir revenir. L'exil aux exilés !

Sur ces questions que pose l'infatigable traqueuse d'énigmes (et de silences "officiels") qu'est la dame d'Auvers (après d'autres : Perruchot, Leprohon, Cabanne, etc), nous proposons de rappeler l'éclairage de quelques points, que nos travaux antérieurs n'ont abordés que latéralement <sup>4</sup>.

C'est de "l'amour des frères" et de cette folie — tempérée — à deux, que la Correspondance retrace les étapes, les ruptures, les lacunes et mystères qu'aucun essai — ou biographie — ne pourra venir combler. Paroles perdues dont seule la trace, la lettre, demeure et ne cesse de nous inquiéter, de faire retour pour nous dérober le sens final que nous voudrions en obtenir. C'est l'œuvre qui — n'en doutons pas — a cimenté l'amour de Vincent et de Théo et qui s'est imposée à eux comme quelque chose de "plus grand..." (et d'indispensable) dans leur vie. C'est elle qui leur a montré le chemin et le sens le plus évident de la destination dans laquelle ils avaient à s'accomplir : leur destin. Ces lettres, donc, ont à être considérées à leur place et du seul point de vue qui les ont rendues jadis opérantes : la mise en acte des étapes de la création picturale.

L'art, s'il mène à la folie — dans bien des cas <sup>5</sup> — est aussi l'art d'éloigner la folie, la psychose (déliquante) au sens psychiatrique du terme <sup>6</sup>.

Mais cela n'écarte pas pour autant, définitivement, pour le sujet, les questions qu'il rencontre dans le fait d'appréhender la vie, les semblables ; les désirs qu'il en conçoit et les difficultés qu'il rencontre à leur apporter la réponse la plus appropriée, celle de transférer sa jouissance à un principe "abstrait", sublime, opérateur de dons et d'échanges avec d'autres.

Le double "suicide" des frères Van Gogh : celui, avoué, de Vincent, à Auvers, celui, différé, de Théo, décédé à la suite d'une "paralysie générale" et d'une "néphrite chronique", révèle, décèle la véritable portée de l'œuvre entreprise par Vincent (seul d'abord, puis étayé financièrement, soutenu affectueusement, voire à reculons, par Théo) et l'essence de sa nature : jusqu'à l'angoisse, la culpabilité, l'affolement des derniers mois de sa vie.

La "folie de Théo" — c'est nous qui osons l'appeler ainsi (n'en déplaise

4. "Écriture et Peinture dans l'œuvre de Vincent Van Gogh", 1988 ; à paraître aux P.U.F. : *Van Gogh - Écriture de l'œuvre* ; ainsi que *Écritures sur parole*, à paraître chez Adam Biro ; après *Agenda du Centenaire : Écriture — Peinture*, même éditeur, 1990-1991.

5. R. et M. Wittkower, *Les enfants de Saturne*, Éd. Macula, Paris 1985.

6. Question abordée dans un précédent article : "Qu'est-ce qu'une oeuvre ?", J.L. Bonnat, *Romantisme*, n°67, S.E.D.E.S., C.D.U., Paris 1990.

à un certain familialisme sanctificateur !) — son humanité, en somme, torturée, martyrisée, est d'une bien plus étrange nature que celle de Vincent, plutôt admise, mieux reconnue (même si elle est effacée ou presque gommée dans certaines réécritures hagiographiques du Centenaire ; l'épisode avec Sien : pure charité ; le suicide d'Auvers : un "décès", etc). Cette "folie", révélée dans sa fin, fait apparaître la violence et le désir furieux du meurtrier. Dans son délire, Théo voulait tuer sa femme et leur enfant. Folie bien plus destructrice que celle de Vincent, se tuant "seul", pour ne pas entraîner, à sa suite, d'autres avec lui "dans la débacle..." Folie annulatrice qui consistait, en sa visée, à revenir à l'état de célibataire, d'être voué — comme son frère — à la seule et absolue solitude de l'être impardonné, impardonnable. Sans rachat possible. Sauf celui de sa vie — peut-être — à sacrifier, pour toute monnaie.

Comment traduire cela ? "Un père tue son fils". "Un homme tue sa femme". Moment d'égarement, effet de la maladie, ou révélation d'une faille et de sa détresse à parer, psychiquement, à la désorganisation que représente, alors, chez le sujet, la disparition de l'autre ?

Bien sûr, on préfère l'explication médicale, celle du temps, d'une époque encore référée à l'étiologie syphilitique et à son "mythe scientifique" ! Mythe à tout faire, à tout expliquer ; à tout recouvrir, surtout de cette question de la jouissance et de la sexualité ; de leurs effets et mobilisations pathologiques que Freud tentera de percer à jour en abordant — à la même période — le problème posé par l'hystérie, avec ou sans "hérédité" ?

Et, qui sait si le suicide de Vincent ne fut pas la cause de cet entraînement dans la "folie à deux" ; le signe donné pour la curée (autolyse et ordalie) finale ? Cette fois "la folie", sortait des seules marges de la vie d'artiste ; le frère "bourgeois", respecté et respectable — lui ! — basculait dans la révélation de sa fascination pour le "même", pour l'identification épaisse, dévorante ; celle de l'ombre de l'autre, le "double" : l'objet, haï, aimé... à tous coups inséparable, indécollable de cette "peau" que Vincent voulait tant livrer à la peinture ("il faut y mettre sa peau" — J.F. Millet). Pourquoi, la peau ? Si ce n'est — précisément — parce que c'est ce qui borde, contient, retient et... recouvre toute "la livre de chair" méprisable et bonne à sacrifier.

Dans sa vie, toute sa vie de création, de "mélancolie active" — activement, en effet, Van Gogh s'est efforcé de créer le "différent" pour échapper aux "semblables". Par exemple : les "Messieurs Van Gogh", son père

---

7. "Pour une théorie de l'attaque hystérique" ou "La sexualité dans l'étiologie des névroses", et *Résultats, idées, problèmes*, T.I (*Écrits 1890-1920*), P.U.F., Paris 1984.

et ses frères... Toute sa vie, sauf à la fin quand il craint et ne supporterait pas qu'un "différend" se soit glissé entre lui, Johanna et Théo, à propos d'argent <sup>8</sup>. Il a passé sa vie à chercher la marginalité, la différence, la deuxième ou énième catégorie ("cinq ou six rangs au-dessous" des autres). Pour échapper aux semblables, au "même" surtout <sup>9</sup>.

Donc, malgré tout cet effort, folie à deux, folie des frères — comme il y eut une folie des sœurs Papin — mais folie différée, certes, retardée, pour Théo. "Folie" plus avérée, mais encore tamponnée par le suicide qui évitait — qui sait ? — pire, selon ce que laissaient envisager les lettres de Vincent sur les "passions humaines" et leur perspective de "se ruiner, commettre des crimes, devenir fou ..." (Arles, 1888). C'est ce retardement qui a laissé au "différent" (à travers maint différends assez connus de la vie des frères) l'heur d'advenir et a donné à chacun sa place comme "sujet" dans la création. Même si l'issue devait être — et le fut, pourquoi le cacher ? — catastrophique.

*...Je te le redis encore que je considérerais toujours que tu es autre chose qu'un simple marchand de Corots (sic) que par mon intermédiaire tu as ta part à la production même de certaines toiles qui même (bis) dans la débâcle gardent leur calme (...) Eh bien mon travail à moi j'y risque ma vie et ma raison y a fondrée à moitié — bon — mais tu n'es pas dans les marchands d'homme pour autant que je sache et puisse prendre parti je le trouve agissant réellement avec humanité mais que veux-tu <sup>10</sup>.*

Enchaînement on ne peut plus explicite : "ma raison y a fondrée à moitié... mais tu n'es pas dans les marchands d'homme et puisse prendre parti avec humanité". Entendons bien : Théo est l'autre moitié "saine". Il est le garant "humain", bienveillant, le rempart — apparent — contre la moitié sombre — fondue — foutue de Vincent. Il ne le sera plus six mois plus tard. La folie de Théo vient lézarder et démasquer le fragile équilibre — de façade — que le frère cadet supportait pour sauver l'espoir de vie en l'autre, son aîné, Vincent (mais aussi celui chez ses autres frères et sœurs et chez leur mère). Moment de vérité.

8. Lettre de Théo du 22 juillet 1890, *Der Spiegel*, 22, I. 1990, cité par Cl. Millon, *op. cit.*

9. "Du semblable au différent : Vincent, Théo et Van Gogh", Conférence J.L. Bonnat, École des Beaux-Arts, Paris, 02.1991, à paraître *Cahiers de psychologie de l'Art*, Paris.

10. "Brouillon" de lettre, trouvé sur Van Gogh après son décès. La citation est telle, dans l'original : sans ponctuation, sans point d'interrogation surtout (!) et avec le lapsus que nous avons commenté, longuement : "D'or et d'argent sur champ d'azur..." in *La part de l'œil*, n°6, Bruxelles, 1989.



Moment de l'acte. C'est là le sens posthume du suicide (de Vincent) : faire que se révèle l'impasse autant que la fragilité de celui qui tirait le "petit canot" en remorque (lettres de La Haye, de Nuenen...) ; lever l'hypothèque d'un silence masquant la véritable angoisse du sujet (Théo) devant la perte possible, à tous moments, de son être: ce que la maladie (toux, fragilité ...) ne démasquait qu'un petit peu. Faire bonne figure, pour sauver les apparences, apparaît impossible, dès lors que la mort glisse le coin de sa cognée dans l'être ébranlé... Et Théo va s'effondrer après la mort de celui qui — à sa manière — soutenait, colmatait par ce moyen, avec la folie de sa "peinture de toqué", l'édifice de leur monde chimérique.

La peinture, la peinture seule, était leur asile, la direction, le bon port... malgré l'évidence de l'échec social et commercial à la faire reconnaître.

Vincent, mort, voilà que son héritage, le legs fou des centaines de tableaux entassés dans l'appartement de Théo, laissés ici ou là (chez Ravoux, à Saint-Rémy, etc) revenaient plus que jamais à Théo. Ce n'était pas l'argent qu'ils représentaient alors, en eux. C'étaient autant de signes impossibles à faire admettre, à faire entendre... "presque un cri d'angoisse", retenue, pour soi seul. Théo n'était plus que la proie de cette "totalité" indivisée, non différée, de son frère tout entier revenu l'habiter. Il se devait à lui... ou l'oublier ; du moins oublier sa peinture, la disperser — ce qu'il a fait, quand même, pas mal ! — en diluer les effets terrifiants, envahissants : des centaines de toiles, des milliers de dessins et ces centaines de lettres (652 retrouvées). Tout cela laissait Théo dans une dette beaucoup plus difficile à régler que celle de l'argent prêté, donné à Vincent qui lui avait fait déjà... "rendre l'âme"... Et aujourd'hui — la richissime et toute puissante Fondation Van Gogh (qui veille sur la peinture et censure (!), encore, écrits et accès aux documents non publiés par elle) n'éliminera pas davantage cette dimension imaginaire (et la culpabilité) de la dette. Une vie l'a scellée. Une autre y a répondu. Des millions d'entrées de visiteurs dans les musées, les milliards de dollars pour la peinture du "Suicidé de la Société" ne réparent pas ou, plutôt, n'annuleront pas le sacrifice du "père fondateur" de la peinture Van Gogh<sup>11</sup>. "Malaise dans la culture" ! aurait dit Freud. Rien ne sert de profiter... Il faut parler à temps. Mais ni Vincent, ni Théo n'ont trouvé l'adresse qui convenait à leur folie et à leur tentative — à travers elle — de se faire entendre, l'un de l'autre d'abord, l'un pour l'autre ensuite, l'un par l'Autre ... enfin.

---

11. C'est l'histoire de "Moïse et le Monothéisme" à l'échelon mondial et familial. C'est "Totem et Tabou" : la "faute originelle" ne se lave par aucune réussite sociale faite pour l'oublier !

### Mais "qui" donc a tué les frères Van Gogh ?

Dans cette double histoire : celle de Vincent et sa dette à Théo, celle de Théo et la dette à l'égard de l'œuvre de son frère (et le poids de son sacrifice, réel, de son être), on tient pour évident le rôle de certains événements ou difficultés matérielles de Théo, de sa santé ; la naissance de l'enfant, puis sa maladie ("empoisonnement" dû au changement de lait, faute de lait maternel, assez abondant — Lettre de Théo, 30 juin 1890), le spectre de la répétition de la mort d'un enfant (le premier Vincent, né et mort un an avant Van Gogh). On passe, cependant, à côté d'un autre aspect des choses que peut éclairer la clinique psychanalytique de ces "types de caractères" <sup>12</sup> de "ceux qui échouent devant le succès". L'issue est toujours catastrophique, à des formes près : maladie, accident, suicide ou meurtre pour se laver d'une "culpabilité inconsciente" (Freud) ou bien, simplement, pour "faire symptôme" et ouvrir la répétition — enfin — sur la question de la destinée, de sa vérité, des signifiants, et du désir qui y sont en jeu (J. Lacan).

Qui dit "succès" dit, aussi, endossement d'une dette, d'un coût à payer. Dit, aussi, se savoir mortel. Mortification et transmission ; adresse et destination du don (de vie, de production) ne se font pas sans ce "savoir" que résume le terme de "castration" et son "principe de réalité", celui de "logos kai anankê" (S. Freud) <sup>13</sup>.

C'est le "signifiant paternel" (non la paternité seule, au sens biologique, mais bien le "nom du père" comme articulation symbolique des générations et de la différence sexuée) qui résume cet arrimage du "réel" des générations, de leur engendrement "naturel", à "l'imaginaire" de leur idéal, de leur exemplarité ; le tout sous l'égide du "symbolique", donc, qui les fait tenir ensemble <sup>14</sup>.

Van Gogh à l'époque de l'annonce du mariage de Théo est à Arles, avec Gauguin ; avec qui il partage l'atelier et la vie de la "maison jaune". La veille de Noël 1888, il fait l'expérience d'une crise (violence, agressivité) qui se dénoue par le sacrifice de l'oreille, dont il se tranche la moitié du lobe et qu'il va offrir à une "fille" (Rachel ou Gaby). Gauguin, Van Gogh le considérait comme le "chef de l'atelier". Il le tenait en haute estime pour avoir réalisé en lui

12. S. Freud, 1916, in *Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1988.

13. "Le problème économique du masochisme" (1924) in *Névrose, Psychose et perversion*, P.U.F., Paris, 1973.

14. Cf. J. Lacan : ses enseignements (*Séminaires*) et ses *Écrits*, Seuil, Paris, 1967.

l'union d'un père (en chair et en os ... "bien vivant" ; par opposition à tous les "pères morts" que Van Gogh célèbre : Groux, Millet, Rembrandt, etc) et de l'artiste. Mais c'est auprès de lui, aussi, que — comme avec Théo à Paris ; avec Pa, avant, à Etten, à Nuenen ; avec Mauve, à la Haye, etc — la conversation prend l'allure d'un orage, d'une menace et se charge d'électricité (Arles 1888).

Devant la nature les émotions pour Vincent "vont jusqu'à l'évanouissement"<sup>15</sup>. Enfantement, accouchement ou simple gésine (cf. le tableau de Millet, qu'il recommande à Bernard de revoir, la naissance d'un veau dans une étable) sont des spectacles qu'il valorise (auprès de sa sœur Wilhemina). Mais, à l'annonce de la naissance du fils de Théo, il recommande que l'enfant soit prénommé du "nom de notre père" ... plutôt que du sien — comme le souhaite Théo. Il refuse ainsi une paternité "symbolique" et rejette une dette (imaginaire) qu'il ne peut endosser. On sait, aussi, combien à l'approche de Noël il se sent seul, ou à l'occasion des fêtes de famille (Ramsgate, 1876). C'est lors d'une veille de Noël (1888) qu'éclate la crise avec Gauguin. Fêtes de la Sainte Famille, Fêtes de l'enfant-roi, de la naissance, sont surtout les événements marquant la place de la "fonction paternelle", dans l'ordre de la succession, des générations de la paternité.

Or, c'est le jour de Noël 1881 que Vincent est chassé par son père de la maison, à Etten. Et, c'est de là que démarre l'aventure picturale... le départ pour La Haye, la quête d'un autre "père", le cousin Mauve, son installation avec "Sien" la prostituée (une de ces "femmes que les pasteurs abhorrent"). C'est, à compter de ce moment, que s'installe la dérive et l'adresse à des "pères plus compréhensifs" ; et les retours, alternés de ruptures, aux presbytères paternels. C'est de cette "nostalgie" pour le père (*Vatersehnsucht* — cf. Freud) qu'il est malade (d'amour) jusqu'à reconnaître, après les épreuves de Saint-Remy combien, lui et Théo, étaient épris, également, de ce père (lettre à sa mère, décembre 1889. L 619 N)

Jan-Laurens Siesling, essayiste et romancier (hollandais) de l'histoire de l'art, a misé juste quand il fait reposer la "double" carrière, "ratée" de pasteur et d'écrivain sur cette nostalgie, sur cet amour indéradicé du père chez Van Gogh<sup>16</sup>. C'est l'histoire, répétée, d'illustres patients et de subtils créateurs

---

15. À Saint-Rémy — de retour d'Arles, où il a été faire une visite à d'anciennes connaissances. C'est aussi quelques jours après la nouvelle de la promesse de Jo (lettres de Juillet 1889), que Van Gogh est pris d'une crise (hystérie, épilepsie ?) en plein champ, "devant le spectacle de la nature" ; ce spectacle recommandé à sa sœur Wilhemine et qui concerne l'accouchement (dont il se réjouit que Jo... soit "sortie de là saine et sauve", L 624 IV, 31 janvier 1890), cf. lettres 601 F, 602 F.

16. *Le Roman de Van Gogh*, Éd. Le temps qu'il fait, Cognac, 1990. Ouvrage précédent :

(Dichtern) dont la littérature psychanalytique parle depuis près d'un siècle !

L'histoire de Vincent et de Théo est, elle aussi, toute à situer du côté de l'identification au père.

C'est le "couple des frères" qui se répète, sur une deuxième génération : histoire du père Van Gogh (Théodorus) et de son frère Vincent (l'oncle "Cent"). Couple sédimenté par l'union avec les sœurs Carventus, épousées par l'un et l'autre.

Répétition, encore, à la troisième génération : lorsque Théo veut appeler son fils "Vincent" et que Van Gogh lui retourne l'adresse : nommez-le du nom de notre père, Théo(dore). Des noms circulent et font bloc, en masse, pris dans cet imaginaire du "double". Mais il y a eu assez de "Messieurs Van Gogh" comme cela ! Vincent le sait, lui qui a lutté toute sa vie contre (et avec) cet envahissement du "double" paternel.

Ombres terribles, encore, que celles de cet oncle (suicidé) et de ce père (égaré) pour les descendants Van Gogh ! On comprend la hantise de "l'Ingénieur Van Gogh" et son hésitation devant tout ce qui représentait (à la fin de sa vie), de près ou de loin, une interview à teneur familiale et psychologique (V. Forrester, *dixit*).

Des "couples de frères", unis par les femmes et l'échange de tableaux (cf. lettres de Vincent, à Théo en Hollande — Paris, 1886), cherchent, alors, à soutenir le nom (honné par Vincent) de "Van Gogh". Et, ce, jusque dans le commerce et la conservation muséologique (à Amsterdam) de ce qui peut garantir en le faisant retentir, ce signifiant magique du "nom du père" fondateur et soutien "totémique" de l'identité de ses descendants.

Revenons à Théo. Celui-ci, sitôt "libéré" de l'emprise de ce frère si préoccupant, sombre dans la folie quelques semaines à peine après le suicide de Vincent. Il démissionne de chez Boussod et Valadon. L'explication donnée est la "paralyse générale", une explication aussi floue et confuse que celle aujourd'hui de "démence", ou de "dépression". Mais il délire. Et veut tuer son fils, et sa femme. Il est interné chez le Docteur Blanche<sup>17</sup> ; puis, rapatrié par sa femme Johanna, et soigné à Utrecht, il décède le 25 janvier 1891. Pourquoi avoir évoqué, alors, pour origine de sa "paralyse générale" une syphilis mal "blanchie" ; soit l'idée d'une sorte de "faute de jeunesse" dont les effets — c'est là l'essentiel — se rappelleraient au bon souvenir du pauvre Théo ? C'est à

---

*Le Maître de la tour du Pin*, même éditeur, 1988. Siesling est auteur, aussi, d'un ouvrage sur le peintre et ami de Van Gogh : A. Van Rappart, rencontré à Bruxelles.

17. Le fils (?). Le père est celui qui avait reçu un poète célèbre, Gérard de Nerval.

l'heure de la "succession" de son frère, alors qu'il doit reprendre l'héritage et faire connaître (par des projets d'exposition et de vente) le renom. Car, c'est bien à ce moment-là que vient ce "rappel" de l'autre (Vincent) ; souvenir — aussi — de l'étrange complicité "fraternelle" des bordées et virées d'hommes en mal (!) de ce trait d'union qu'est une jouissance partagée autour du même objet féminin "commun" : la prostituée. Vincent, lui, se disait le... frère de la putain ("notre sœur", en détresse — lettres à Bernard). Il s'identifiait à son rôle de déchet, d'"objet de rebus"... à son échec social.

Théo, quant à lui, devant sa nouvelle paternité ne se défend plus du doute qui l'assaille quant à sa place, en tant que père et en tant... qu'homme. Lui, qui semblait avoir réussi là où Vincent avait échoué, socialement, générativement, avouait à son frère sa défaillance et l'idée qu'il lui venait, alors, que chacun devait aller son chemin maintenant que Vincent était... "tiré" ! Quel choc ça a dû être pour Van Gogh... l'idée que leurs chemins se séparaient et qu'il ne fallait plus compter sur Théo, comme "père" ! Il y avait de quoi en faire des tableaux de "champs de blés aux corbeaux"... sous un ciel d'orage : un champ — tel un espace —, où le "V", (signature de Vincent, omniprésente dans ses "écritures picturales") devenait ce double chemin qui se divisait vers l'infini de l'horizon !

Voici, donc, ce qu'écrivait Théo le 30 juin 1890 — quatre semaines avant le suicide de Vincent et deux semaines avant de partir pour sa Hollande natale, avec son fils, pour rendre visite à sa mère :

*... moi j'ai et toi tu auras je l'espère de tout mon cœur, un jour une femme à qui tu pourras dire ces choses là et moi dont la bouche est souvent close et dont la tête est souvent vide, c'est par elle que les germes qui plus que probable viennent de très loin mais qui ont été trouvés par notre père et notre mère bien aimés, ils pousseront peut-être pour que je puisse devenir au moins un homme et qui sait si mon fils il peut vivre et si je puis l'aider, qui sait ne sera-t-il pas quelqu'un. Toi tu as trouvé ton chemin, vieux frère, ta voiture est déjà calée et solide et moi j'entrevois mon chemin grâce à ma femme chérie. Toi, calme-toi et retiens un peu ton cheval pour qu'il n'arrive pas d'accident et moi un coup de fouet de temps en temps ne me fait pas de mal.*<sup>18</sup>

Propos tragiques, cruelle méprise ou faux-semblant pour rassurer Vincent ? Théo qui disait se sentir devenir "un cadavre", qui trouvait que sa maison était "morte" sans Jo et le pçtit, dévoile, soudainement, à Vincent, qu'il ne faut

---

18. Document T(héo), 39, Amsterdam, *opus cit.*

plus trop compter sur lui ; peu assuré — en lui-même — d'être ce "père", cet "adulte" que — pourtant — Van Gogh avait toujours "idéalisé" ainsi.

Théo, dit, en substance... toi aussi tu as à prendre femme, à te confier désormais à elle... à ne compter que sur toi-même, puisque je ne suis pas sûr d'être assez "paternel" pour deux ! À chacun sa solitude, à chacun son drame et à chacun sa mort ! Vincent a bien entendu : l'autre ne peut plus faire semblant. Il craque. Enfin, il parle... pour lui-même de ce qu'il n'en peut mais. Non, il n'est pas "le" père... tout-puissant ! Il n'est qu'un homme... en train, difficilement, de s'accomplir ; d'apprendre — avec un fils — son métier pour de vrai, pour de bon, cette fois <sup>19</sup>.

Mais ça fout tout en l'air, pour Vincent ! Rien ne peut plus tenir ! "À quoi bon", "ah que veux-tu"... — comme dit si souvent Van Gogh dans ses lettres. Cette fois, c'est le moment de s'avouer ce qu'on est, véritablement, un "orgueilleux foutu à bas", un "raté" ; bref un déchet, un reste... d'homme : égaré, abstrait, sacrifié ; une "sentinelle perdue" dans un avant-poste — celui de la peinture — que la stratégie militaire a sacrifié au gros de la troupe : sauf l'honneur !

C'est bien de l'honneur de soi et de celui de l'Autre (pas tant, donc, de celui des autres, socialement) que relève le dernier acte de vie qu'est un suicide. Comme s'il ne restait plus que cette "chance", cette "sortie" - là pour se faire un nom, pour se faire une place : dans l'estime de l'Autre.

Le père "humilié", bafoué à nouveau (dans le lâchage et la défaillance physique et psychique de Théo) ne peut recouvrer sa place, en Vincent, qu'au prix de ce sacrifice. (Mais c'est encore "le" père, idéalisé, qui parle !). C'est comme si — affaire de structure subjective, alors — tout ce que Vincent avait fait, avant, dans la peinture ne comptait pas, ne pesait pas pour son propre rachat à ses yeux et aux yeux du monde. Sa "dette" restait insolvable. Tous ces tableaux, comme autant de "secrets... arrachés à la mégère nature" (à La Haye) ne livraient plus le sens de leur état. Pouvaient-ils même parler encore à sa place ? Si ce n'était plus qu'une "excuse... presque un cri d'angoisse" ? Les "noms du père" <sup>20</sup> s'effacent alors, à leur tour, face à cette angoisse devant la jouissance pure, l'envie, crûe, de mort (cf : "se ruiner, commettre des crimes,

---

19. Découverte tragique, alors que "il n'y a pas d'autre de l'autre" (J. Lacan). Un autre, juste un autre (du Signifiant), pas plus grand que... ça ! C'est le démasquage brutal de ce qui voilait (imaginativement) la castration. *Séminaire XVII, opus cit.*

20. J. Lacan, *Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse*, Seuil, 1991, Paris ; et, *Séminaire XXI* (inédit).

devenir fou"). Et, pourtant, par son dernier acte, Vincent va jeter sur l'avenir ce "nom" de paternité, en peinture, qu'il ne pouvait s'attribuer<sup>21</sup>. Avec sa vie, remise, c'est "son" nom qu'il adressait à la postérité. Après, pour "dans cent ans".

"Il est venu chez les siens et les siens ne l'ont pas reçu". Cent ans plus tard, l'ont-ils reconnu ? *Le Centenaire*, avec toutes ses démonstrations, avait-il même pour but de nous en convaincre ?

## Les Lettres

C'est ce qu'on peut se demander au vu du traitement que subit le texte (la parole même) des lettres de Vincent. Car, un siècle plus tard, c'est encore à un texte remanié, allégé, par les traducteurs et éditeurs que le lecteur a à faire. Seule l'édition en "fac similé"<sup>22</sup>, de la période française (1886-1890), nous livre un texte intégral, mais parfois difficile de lecture : tel qu'il est venu de Van Gogh, sur le manuscrit.

Au vu de ces actes que nous venons d'évoquer, de ce qu'ils ont ponctué, jadis, un échec et, depuis, une "fondation", on ne peut regarder les lettres échangées entre Théo et Vincent, entre Vincent, sa famille et ses amis que d'un point de vue "structurel". Il s'agit d'y entendre, en somme, autre chose que de l'anecdotique, du confidentiel, du renseignement historique pour commenter tel quel, à "la lettre" et l'y plaquer, le premier tableau venu. Ce que fait l'historien d'art, trop souvent.

Avec l'exil géographique, avec le choix de langues<sup>23</sup> autres que "maternelle", ces lettres marquent la place d'un double enjeu psychique (fantasme).

21. On peut considérer la lettre de Théo (T.39), que nous avons citée, comme une réponse à une autre lettre, antérieure, de Vincent à son frère : à propos de la "bien grosse nouvelle" de l'attente de l'enfant, en juillet 1889. (Un an avant celle de Théo !). Vincent disait (à Théo et) à sa belle soeur : "lorsqu'il sera père et que le sentiment de paternité lui viendra, ce sera autant de gagné". Et, un peu plus tard, à Théo, il lui recommandera, à l'image de leur père et d'un bonhomme des "vieilles bruyères", de prendre (sa) paternité et "les émotions dont notre bon père aimait tant à parler" en toute sérénité : "en (sa) qualité d'exilé et d'étranger (sic !) et de pauvre". Lettre 603 F, août-septembre 1889.

22. Il n'y en a que quelques dizaines d'exemplaires en France. Co-édition Scolar-Press, Meulenhoff ; Londres, Amsterdam, 1977. Pour les autres originaux (en anglais, hollandais) s'adresser à la bibliothèque du Musée Van Gogh à Amsterdam.

23. Cf. *Écriuures sur Parole, opus cit.*

Elles disent, version “double” et “symbiose”: “Rien ne nous sépare...” et, elles proclament — en acte de parole, d’écrit — : “Tout, et d’abord l’œuvre à faire, nous sépare”, “Chacun a son chemin à faire” (lettre de Théo). “À chacun sa destinée!”. “Puissé-je arriver à ma destination !” (lettre de Vincent, juillet 1880).

Il se dégage, donc, quelques points essentiels en deça desquels on dénaturerait, gravement, le sens des actes de l’écrit épistolaire et celui — différent — des actes de la peinture, chez Vincent Van Gogh.

- 1 — L’œuvre (écriture et peinture) de Vincent Van Gogh représente — selon son expression — une “mélancolie...” surmontée. Elle est, en elle-même, tout entière, placée par lui comme un produit de sa “mélancolie active”. Autrement dit, elle est et se confond avec un “travail de deuil”, avec une tentative de surmonter l’angoisse d’une jouissance ou d’une dépression sans partage. Entre la “déprime” la plus ravagante (“l’ombre de “l’objet” tombant sur le “Moi””, cf. Freud) et la “manie” triomphante, mais de pure excitation (où le “Moi” renverse le Sur-Moi ; s’approprie son pouvoir), elle se tient là.
- 2 — Il s’ensuit que l’œuvre picturale chez Van Gogh est, à la fois, un réveil du désir (et du plaisir) que la “mélancolie” tenait pour interdit et inhibé et un risque encouru, de livrer le “Moi” à l’emprise de jouissances ravageantes (pulsion). L’écriture picturale (son effort, sa technique, sa temporalité) est façon de mettre un “mors” à la jouissance ; de lui passer le licou, de la dominer pour l’ouvrir à la dimension d’un don (cf. *La Berceuse*<sup>24</sup>), d’un échange en “humanité”. C’est là le sens très “habituel” du terme de “sublimation de la pulsion” dans l’œuvre de Freud. Il s’agit de libérer le “sujet”, l’inconscient, en employant la jouissance au service des signifiants (de la parole, de l’Autre — dit, “Autre barré”, chez Lacan). À l’origine de la peinture, chez Van Gogh, il y a un “trait premier” venu soutenir l’appel d’une voix: “Fais-toi peintre ! Il y a du peintre en toi !” (propos que Vincent adresse à Théo — Drenthe 1883 — et qui sont les termes mêmes de “sa” vocation)<sup>25</sup>.
- 3 — Mais cette entreprise est “folle”. Peindre “est” fou, peindre rend fou... Van Gogh y met, nécessairement, la transgression, l’enivrement de la toute

24. “...ou les adresses d’un tableau”, J.L. Bonnat, *Psychanalyse à l’Université*, 47, 1987

25. “Du semblable au différent”, *opuscul.*



puissance (“se monter le cou”, “peinture de voyou”, “de toqué ...”; “nous autres toqués jouissons... de l’œil”), autant que le fumier des “passions humaines” pour terreau de sa création (“devenir fou, commettre des crimes, se ruiner...”, se suicider même). L’Intéressement narcissique est donc convié autant que le don et le dessaisissement. L’équilibre à assurer est extrêmement périlleux.

- 4 — La nature de la folie de l’entreprise se reconnaît à son objectif autant qu’à son style (rythme, production). L’entreprise est dé-mesurée. Van Gogh veut l’impossible : il n’a pas les moyens (argent, connaissance technique, relations...) de son entreprise. Le style est “fou” pour son époque. Solip-tique. Seul Van Gogh s’y “retrouve”, même s’il doute, parfois, de la valeur de sa peinture, de sa solidité. Un premier pas pour en sortir est d’y entraîner Théo ; bon gré mal gré (cf. Nuenen, 1884).

Le style, encore, c’est celui d’un “discours” tout à fait personnel, au point d’être hermétique aux autres. L’emploi que Van Gogh fait de la langue picturale, de ses signifiants-couleurs, est un discours incompréhensible pour d’autres, fermé à l’échange, à la critique (cf. avec Mauve, Rappart, Bernard ou même Gachet). Van Gogh invente donc, sinon la langue picturale de ses tableaux (“touches qui s’enlacent avec harmonie” ... “tons heurtés”, etc), du moins ses idiomes : il fabrique des “néologismes”, des particularismes ; à lui seul perceptibles et intelligibles.

- 5 — Son travail protégé “familialement” (encore et plus que jamais aujourd’hui !) ne peut franchir le cap de l’œuvre reconnue que débarrassée de ses caractéristiques trop “fraternelles”, trop “particulières”. Il en a conscience (lettre à Gauguin). “Pas destinée à être comprise”, sa peinture nécessite le recul du temps, l’effet d’apparition, de surprise, alors que lui aura dû s’effacer, être oublié même, entre temps. Le sacrifice de son être, de peintre, est la condition qu’il entrevoit, très tôt, pour donner à sa production la valeur d’œuvre : de total engagement confondu avec son être (“la peinture faut y mettre sa peau”). Le modèle évangélique du Christ fait paradigme pour lui de ce que doit être son devenir psychique. Savoir venu de la parole (du livre), il doit y retourner par la peinture (“nous ne pouvons faire parler que nos tableaux” ; les artistes, une fois morts, “leurs tableaux parlent à une génération suivante”).

- 6 — Cette œuvre, ses travaux, est soutenue pendant plus de dix ans par les lettres (à son frère, et à d’autres !). Autrement dit, par l’écrit de la parole.

Ik geloof het te doen is en ik zal het durven  
 begenomen want niet erg in ik tot eeno zyn  
 wy het maaten dooivoren en afspreken dat  
 gy het my niet kwalijk zult nemen als ik in geval  
 van eenig ongenuegen met Pa het niet meer zoo zwaar  
 loef te stellen als 2 jaar geleden ik het opvalte -

Ik zal ~~stellig~~ stik myn gemy geem uw raad volgen  
 met Pa niet te spreken over verschillende dingen - met ik  
 daer maan in te Pa personen vande met wie ik  
wel en over kan spreken en tot wien ik zeggen kan :

dit en dat juist ik goed vinden om deze en die reden -  
Doe Kan ik en Pa buiten laten en met Pa niet  
 spreken over de kworten. Het ya moest echter  
 gebroken worden en dat deed ik dooi naar Nunen  
 te gaen en by die gelegenheid moest ik een apocriefe  
 hebben met Pa. Waar ik het by laten zal echter  
 Ik zeg ~~was~~ ik nu by de een dat ik het en door het  
 gekregen Pa toestand ik hier een vertuk in zyt -

Reukt gy doot goed zoo wordt dat myn vaste  
 berg plaats en myn atelier in by den wy geen goed hebben  
 om altes te zyn. En over verdere wy zeyingen  
 of zohet sprekt ik met met Pa het een sach  
 met ik - en gy en ik zamen zullen Pa wel  
 sooven krygen hooft op den duur laten en  
 laten zal worden. ~~Daer~~ Ik denk wel gy  
 het goed zult vinden ik met een er op doorging  
 om iets vanto te bewerken. ~~Daer~~ De maatsjeel van  
 dat ik hier een al een krys is geloof ik geleed and goed in  
 de gezamen (afdoon ik met alle of doolsteer zal zyn)

Daarom dat vasthouden dus en loof dit en met myn  
 vony schryven ons uitgongspunt zyn

(Nieuw is schryf ik alleen over dit een niet maar een  
 edangyft zyn om my te ~~bezoeken~~ en het zyn van de  
 zalen te zyn. Ik zal ik laten doen met gy oom zal zelfs in  
 geval gy te solidoren leunt ~~want~~ en dat laatste geval zoudt gy met  
 op een positie te zyn komen met een ~~hooft~~ l. o. l. Veneau.



Par tous les livres, lus, relus. Somme de temps, de connaissances considérables (cf. V. Forrester, Nordenfalk, avant ; Siesling, récemment). Mais ce qui est particulier des lettres à Théo, ou à des peintres, c'est le fait de donner à sa peinture (avant et après peindre) un sens qui échappe à Van Gogh sur le coup de son "acte de peindre" ("comme une locomotive", "abstrait", "distrain", "perdu en tant qu'homme")<sup>26</sup>. Il s'efforce de revenir à la parole, d'arrimer sa jouissance de "loqué" à cette parole adressée, sacrifiée à l'Autre. Jouissance, alors, sublimée, (relativement) bornée par cette parole échangée. Mais qui — aussi — à tous moments, peut submerger le "social" de l'échange (cf. lettre à J. Russel, juin 1888).

7 — Nous réaffirmons, donc, ce point de vue sur la correspondance : même si les lettres ont la teneur littéraire (mais il y a aussi la... traduction !) et "philosophique" que l'on sait, la correspondance n'est pas une œuvre littéraire en soi. Van Gogh ne l'a ni considérée ni travaillée comme telle. Elle reste marquée (quand on a le texte original ou celui des lettres, en français, pas trop... corrigé par les éditeurs !) par son style, brouillon, répétitif... jusqu'à paraître "obsessionnel" parfois (remplissant le plus possible le blanc de la page ; ne coupant pas ses mots ; revenant en P.S. sur ce qui a déjà été dit, etc). Mais elle est riche, aussi, de son intertextualité linguistique : emprunts aux langues étrangères, à des expressions ; longues citations d'auteur ; etc — quand cela n'a pas été gommé (avant 1990) par les éditions. La correspondance, autant que la peinture, avec tous ses dessins<sup>27</sup> est faite pour le regard de l'Autre ; pour être nommée, parlée par l'Autre de la parole. Elle représente un coût supplémentaire pour l'hystérisation de la Jouissance, référée à cet Autre, à ses actes, à sa reconnaissance. Ce sont des efforts pour rendre à la pulsion, à sa jouissance effrénée, l'allure d'un sens donné par l'Autre, d'un acte où accrocher le désir (sublimation).

8 — Ces lettres sont les seuls témoins que Van Gogh nous ait laissés, quant aux enjeux de son entreprise. Ce sont elles qui nous permettent l'appui que nous y prenons — et à revenir, sans cesse — pour considérer son "texte", le "réel" de sa parole (plus que de ses "récits") dans leurs actes. C'est en

26. Cf. La lettre très importante, à sa mère, de fin décembre 1889 (Noël, encore !) sur ce thème des effets de la peinture et de son métier qui "rend si débile"... "les impuissants qui l'exercent" — Sic ! — L 619 N, *opus cit.*

27. Cf. notre article de 1984, "Les manuscrits de Van Gogh" in *Des mots et des images pour correspondre*, Nantes, 1986.

prenant, donc, l'étayage de ce texte que nous avons à avancer ou produire des "lectures" de son travail. Ce texte a à être connu, encore mieux édité, et amélioré, pour en avoir le plus possible la parole originale. La Fondation Van Gogh *se doit* de produire le texte intégral de ses *Correspondances* (ou avait à le retirer — quand il était encore temps — du "domaine public". Mais il n'y a pas de demi-mesure à faire. Entre un "bon" texte, amélioré, censuré, restitué — mais maquillé et partiel — il faut choisir de revenir au texte intégral, original, ou rien !)

- 9 — Les rapports de l'œuvre picturale et de la correspondance montrent à l'évidence un déséquilibre : celui d'un silence, d'une absence de parole à l'heure de certaines productions. Donc, là aussi, la correspondance ne peut pas venir expliquer le pourquoi et le comment de *l'acte* de peindre, de son réel. Van Gogh le dit... "Ma raison y a fondrée à moitié". Ce n'est pas l'art de... raisonner et de faire parler les lettres qui explique tout. Mieux vaut considérer que ces lettres sont la pelure, l'enveloppe, la chrysalide, le *déchet* même, celui d'une parole venue, après-coup, ou avant, mais toujours en *ratage du réel* de la création. La critique ou l'essai, c'est connu, est l'art d'accommoder les restes. Ainsi en est-il de l'archéologue, de l'historien, du romancier : ils ont en commun avec l'humanité rêvante de produire du fantasme. Une absence, un vide, est au cœur du désir et de ses productions. Comme, chez Van Gogh, dans la *Vue de la pension à Ramsgate*<sup>28</sup>, ce qui importe c'est d'en tracer les contours, le cadre et d'y appeler le regard des autres. Les convier à remplir, de leur désir, le vide de l'espace entr'aperçu. Le théâtre qui prévaut par son art de la mise en scène, a ceci de commun avec la peinture, qu'il ne fait jamais plus que de tenter de remplir l'espace, le cadre ; d'y "placer" le texte, les voix et jusqu'au corps de l'acteur... mais c'est pour qu'aussitôt le public, le lecteur, le "voyeur"... y creuse la dimension de son propre rêve, tout en y butant sur le "réel" de l'interprétation, de son moment (ce qui n'est pas rien ! La preuve les passions que déchaîne l'interprétation contestée d'un "grand texte", dont chacun se croit autorisé à préférer sa propre... mise en scène). Alors — question aux gens de théâtre — peut-on "donner à voir" le texte des *Correspondances de Van Gogh* compte tenu de ce double "absentement" : de la peinture, de son réel ; des correspondants eux-mêmes placés

---

28. Dessins de cette "vue", ajoutés aux lettres d'Angleterre, en 1876, (S 62 N, 67 N), où Van Gogh dit avoir vu "disparaître" les parents venus accompagner leur enfant de cette pension — comme jadis, pour lui, le père et sa petite "voiture jaune". Cf. L.82 a N.

de part et d'autre de l'absence, de l'éloignement ; bref mus et tournés l'un vers l'autre par la séparation et la distance maintenue ? Et à maintenir pour que l'œuvre prenne corps. D'où l'écrit, d'où la poste, d'où l'envoi et l'adresse.

Si l'œuvre est œuvre d'une folie écartée <sup>29</sup>, œuvre d'un espace différé de la mort <sup>30</sup> après laquelle court tout sujet pour soutenir son désir, le suicide est sa conclusion... hâtive. Mais de la lettre, au tableau, du tableau au suicide, Van Gogh n'a jamais cherché à cerner autre chose que cette représentation du "sujet". Sujet alié(né) aux signifiants de la parole, à leurs actes ; et, comme tel, hanté par l'effacement de la mémoire de l'Autre. Sujet, plus sûr dans sa dérobade (J. Lacan) que dans les portraits figés, fixés, de notre imaginaire idéalisant, immortalisant ses héros.

L'œuvre, après tout, est affaire de mortels pour des humains qu'on dit "mortels" ; pour qui le divin est, à l'opposé de l'éternité, quelque part du côté de l'éphémère.

## Conclusion

Van Gogh ne s'est pas contenté de faire une "œuvre picturale" (une production, dont il "savait" — ou ne savait pas — la destinée qu'elle aurait ; même dans "cent ans"). Il ne s'est pas contenté de l'arrimer sur les bords de la folie, ce qui est déjà d'un coût très élevé... Il en a appris et en a reçu un peu de savoir : apprendre à vivre et apprendre à mourir, comme l'écrivait Montaigne. C'est sans doute ce que nous recevons de lui de plus humain. C'est dire que, finalement, il a mis sa peinture — n'en déplaie aux idolâtres ! — dans la position de l'analyste — ou de la lettre elle-même — de n'être qu'un déchet : pour la cause de la subjectivation et d'un peu de savoir, en prime, par là-dessus.

En effet, si on se rapporte aux deux dernières années de sa correspondance complète (dont les lettres à sa mère et à sa jeune sœur Wilhemina), force est de constater que Van Gogh a appris quelque chose de la vie et de son rapport à elle, à travers son "échec" de la peinture et sa raison "foutue à bas" <sup>31</sup>.

29. Cf. "Qu'est-ce qu'une œuvre ?", *opus cit.*

30. Qu'on se souvienne, ici, de la réflexion exemplaire sur ce thème d'un Maurice Blanchot, après tant d'autres, Rilke, Kafka, etc.

31. Pour exemples, quelques références de lettres dans l'édition dite "complète" de 1960, Grasset Gallimard :

— à la sœur, lettres W13F, W14F, W15F, W16F, W18F, W19F, W20F, etc.

— à sa mère, sur la séparation et l'amour, lettres 393N, 612N, 616N, 619N, etc.

Il a vu sombrer ou se défaire bon nombre d'illusions. Revenir beaucoup d'amertume et de détresse. Il a cessé de se croire "absolu", inentamable ou maître de sa vie, comme de sa palette. Il a appris à mourir imparfait. (Et, nous croyons que c'est ce désir-là qu'il poursuivait...). Il s'est su remplaçable, pour Théo, et il l'a peut-être trop facilement accepté — à la lettre ! Mais il a écrit (à sa mère, de Saint-Rémy) sur la séparation et sur le deuil nécessaires pour supporter la vie et ses épreuves.

Dans la peinture — avec ou à cause de sa folie — il a trouvé son "chemin de Damas" — comme Paul ou Édipe, aveuglé par la rencontre de sa vérité. Il s'est reconnu dans sa lâcheté, (le terme est employé par lui) devant l'exigence du désir d'aller plus loin <sup>32</sup>.

C'est de lui que nous tenons cette idée toute prosaïque, toute humaine, que la peinture et les épreuves ça lui a servi, juste, à se sentir "meilleur", à savoir et à se dire : pas grand chose.

Ne banalisons pas — non plus — ce qu'est, cependant, la fin de sa vie. Ce pourquoi il doit faire appel au suicide, pour sauver sa mise (en sacrifiant son être) est une question (qu'il ne s'est pas posée comme telle et pourtant qu'il a ruminée et autour de laquelle il a tourné sans arrêt) : "Qu'est-ce qu'un père ?" (J. Lacan). Rappelons-nous la citation qu'il se répète et adresse à Théo (d'Angleterre, lors des premiers échanges épistolaires, 1873-1874.) : "Abba, Père, que tout commence en ton nom !"

Ses conflits avec son père, avec Théo et d'autres "pères" ont été les moments où la question le tenaillait le plus. Il semble que c'est à la peinture qu'il a donné le rôle d'y répondre ("les tableaux... mes enfants à moi"). Rôle "imaginaire", rôle de "suppléance" qui cachait la difficulté pour lui à se saisir du problème.

D'amours déçus, en "illusions pour l'art" ; de lettres d'amour en lettres de haine, de demandes en refus... c'est, finalement, à la seule question pour lui essentielle de la Dette, qu'il se voyait terriblement confronté.

Et, lorsque Théo s'ouvre à lui des échos personnels et profonds que suscite la même question, il se sait plus aucune parade possible. Désespérant de la seule chose qui aurait pu encore le sauver, de son propre nom : le nom de son père.

---

32. Pour choisir sa place entre "le singulier" et "l'universel" comme le disait, avec des mots différents — mais proches dans la visée — le philosophe Constantin Noïca, in. *Six maladies de l'esprit contemporain*. Préface de J. de Romilly, Critérion, Idées, 1991.





## Lettres à un ami vagabond

Correspondance de Félicien Rops à Jean d'Ardenne

*Aulire ne veulx estre*  
Devise de Rops

Rimbaud, Baudelaire, Rops, trois errants que le hasard se plut à porter dans ces Ardennes belges piétinées par la pluie, où la bourgeoisie de province œuvrait méchamment au nom de la morale. Le dégoût de ces "terribles dimanches de province" conduisait aux appétits prodigieux d'espace, aux déplacements énormes, comme à l'inouï d'un art nouveau.

Partir fut la grande chance, qui brûle l'âme et la jette aux exaltations de la modernité. Jean d'Ardenne (pseudonyme de Léon Dommartin), de Spa, vécut donc de voyages. Journaliste frondeur et goguenard, fin ironiste et fin lettré, il commença par découvrir en 1870 l'horreur de Sedan née des frasques sanglantes de Napoléon le petit, y retrouva son ami Rops avec Camille Lemonnier, puis avec lui vécut la Commune, à Montmartre, sur des barricades où Verlaine et Rimbaud jetaient des pierres sur les Versaillais.

Jean d'Ardenne et Rops s'étaient rencontrés en 1865. Rops lui avait écrit, avec des vers naïfs, qu'ils étaient tous deux du même métal, celui de l'irrespect et de la jeunesse de vivre. Ils s'écriront jusqu'à la mort de Rops, en 1898. Rops exigeait que ses lettres soient brûlées. Jean d'Ardenne les conserva, mais Rops de son côté brûla fidèlement toutes les lettres de son ami.

Ils furent tous deux grands voyageurs. Tous deux correspondants pour de grands quotidiens. Jean D'Ardenne devenu rédacteur de *La chronique* à Bruxelles, et reporter itinérant, de Saint Petersburg à New-York, croisera les pas de Rops à Thozée, aux côtés de Malassis, l'éditeur des *Épaves* de Baudelaire, puis à l'auberge d'Anseremme, chez la mère Boussingault, au bord de la Meuse, repère joyeux des frondeurs et des artistes belges en mal de convention, le long de la mer du nord, puis à Paris, ce merveilleux Paris si nouveau, aux côtés des peintres Manet, Artan, Degas, et encore de Hugo, Mistral, Arène, et Daudet.

Rops, ayant éprouvé la vie raisonnable en famille, avec une femme riche et noble, au château de Thozée — où Baudelaire était venu se réfugier, poursuivi pour dettes en France —, fuira en 1875 à Paris, ayant cédé au mouvement, aux terribles exigences de vie qui font aimer les corps nouveaux, et explorer la Pusta hongroise ou les lacs canadiens ; puis il rejoindra ses amies Léontine et Aurélie à Paris où il vivra la naissance du symbolisme, l'héritage satanisant de Baudelaire, en illustrant Barbey d'Aurevilly, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam et Glatigny. Il donne à la gravure licencieuse son grand art, en illustrant la franchise impudique et glorieuse du corps. Il s'impose immédiatement en maître de la gravure, dicte son travail, délaisse des commandes. Peintre, il comprend et suit la naissance de l'impressionnisme ; son talent de coloriste va au paysage ; la lumière nue et terrible de la méditerranée, les ciels scandinaves lui donnent le pressentiment d'un art nouveau ; New-York lui ouvre des styles inouïs ; la vitesse, le mélange des genres et le fonctionnalisme le frappent en Amérique. Partout, il est en avant, il accompagne au lieu de freiner, il rythme le siècle d'enthousiasme.

Jean D'Ardenne a commencé à Paris aux côtés de Villiers de l'Isle-Adam en 1868 avec la rédaction de *La revue des Lettres et des Arts* qui soutenait les Parnassiens, mais aussi Wagner. Villiers ira voir le maître en personne qui l'avait invité avec Judith Gauthier, et Catulle Mendès ! La revue aura son heure de gloire, éditant Hérédia, Goncourt, Verlaine, Mallarmé et Mistral.

Puis il voyage sans frein, note les singularités des pays, fréquente les libres penseurs de son temps, fréquente Ibsen et Dumas, envoie des articles à *La chronique*, rassemble tout cela en 1887 dans *Les notes d'un vagabond*, illustrées par le peintre Henry Cassiers, et augmentées par Rops d'un frontispice. Puis il écrit les premiers guides de l'Ardenne, avant de s'évertuer à protéger les paysages de l'industrialisation menaçante avec le soutien du Roi Léopold, jusqu'à sa mort en 1919.

Rops, devenu célèbre, loué par Huysmans, recroise sans cesse les pas de ses premiers amis, il voyage avec eux, les régale de ses lettres jaillissantes, généreuses, prodigieuses de mouvement et de modernité, les aiguillonne pour les amener à créer. Jean D'Ardenne le rejoint à Paris chez ses deux vaillantes amies, les sœurs Duluc, pour qui il dessine des modèles, à la Roche-Claire enfin où Rops s'est installé. Au delà du satanisme, qui n'est réel que sous la forme de la passion de la volupté chez Rops, les deux amis se retrouvent dans cette affection pour la Nature, celle que l'on peint alors à Barbizon, devant la mer de bouleaux argentés et devant les nudités triomphantes. Le terrible séducteur, le tzigane bohémien, l'artiste cabotin et licencieux devient gentleman botaniste, et cultive ses roses, écrit à ses amis avec une étonnante tendresse, que l'ombre grandissante de la mort accuse. En 1900, dix-huit mois après la mort de son ami, Jean D'Ardenne reprend la plume acide des beaux jours pour défendre l'éditeur Kistemaekers attaqué pour avoir mis en vente des Rops dits licencieux.

Les lettres ici présentées, pour la plupart inédites, sont extraites d'un lot de cinq cent quarante lettres retrouvées. Et ce lot n'est qu'une partie de l'énorme correspondance de Rops qui était déjà célèbre en son temps. "Si on publie un jour la correspondance de Félicien Rops, disait Degas, je m'inscris d'avance pour mille exemplaires de propagande". Éblouissante, elle rejoint d'emblée la prose de Rimbaud et de Cendrars. Elle joue de tous les styles selon ses destinataires, tour à tour intime ou fabuleuse, elle parle sans préjugés du monde entier.

Il me répugne de faire de cette correspondance le prétexte d'une vanité scientifique autant que de la préparer aux complaisances de la culture officielle. Lorsque l'art s'imbrique avec la vie suffisamment pour la sauvegarder, et prévient par son ironie les vautours, il convient de le fréquenter en une unique, exclusive, et entière liberté. Que soient donc réunies ici à nouveau, pour le simple plaisir, ces deux vies amies.

*Rops écrit en juillet 1871 à Jean d'Ardenne, malade à Aix la Chapelle après avoir accompagné l'armée de Mac-Mahon à Sedan. Ils s'étaient laissés enfermer dans Paris assiégé par les Versaillais, où Jean D'Ardenne réconforta Théophile Gauthier errant au jardin du Luxembourg et goûta du chien dans les menus ordinaires de la Commune.*

(lettre non datée, non située)

J'étais absent ! ah ! voilà une bonne raison toujours prête, cher vieux, pour excuser les défaillances de la plume; et ce qu'il y a de plus original, c'est que c'est vrai. Je ne sais si cette lettre te trouvera dans la baignoire. Je la confie aux destins. Je reviens de Namur, mon ami, que veux-tu, on n'est pas parfait ! Je vais à Namur comme tu retournes à Spa, pour revoir les vieux coins de maison où étant gamins, on se flanquait de si belles tripotées avec le petit voisin, et pour la première fois, on a donné une "grosse baise" à la petite voisine, et tout cela est loin des lunettes bleues de monsieur Desroye, mon digne précepteur, qui mâchonnait si bien le jardin des racines grecques :

Αγαθος = bon, brave à la guerre.

Ευνος = l'âne qui si bien chante !

Remarque la coupe des revers de la houppelande. Je n'ai jamais retrouvé la finesse de cette création. C'est perdu cela ! Et la tête de monsieur Philibert Desroye ! Une tête en obélisque, à croire que c'était Louksor lui-même, les épaules tombantes comme le Righi et du chanvre dans ses poches. Je n'ai jamais su pourquoi ! La bouche dessinée par Marinus, un faux col que l'on prenait généralement pour un caleçon de bain. Le tout surmonté du bonnet grec brodé par feu Mme Desroyes — car il y avait eu de par le monde une bonne âme — pieuse probablement — disposée à donner le pain charnel à Philibert Desroye !

C'est bien !

Certes quand devant le maire

Tu a pris ce pharmacien

plein d'une douceur amère

Les anges se sont voilés

La face dans leur caserne

De nuages étoilés  
 Que l'œil des esprits discerne !  
 Tu devins parcille à lui  
 rouge comme une framboise  
 Ton nez que ronge un ennui  
 noir, te dénonçait bourgeoise !

Disait Glaigny en ses bons jours de joyeusctés. Ah, les souvenirs, quand on y touche, c'est comme quand on met le pied sur une fourmilière — et les désillusions ! Les arbres sur lesquels on grimpait pour dénicher les oiseaux, qui ne s'y trouvaient jamais, on été élagués par l'autorité communale, parce que ça faisait tomber des hannetons sur le bourgmestre. Et quand je passe, ils me tendent leurs vieux bras estropiés par la rage des édiles, et me racontent leurs peines comme à un vieil ami. La petite voisine qui donnait et recevait tant de baisés a trente ans maintenant, elle a le nez couperosé, des cheveux en soie, le buste comme un yatagan et un corset à gousset comme les poches de Mme Desroye !

Elle a fait un mariage "conséquent" et me jette des regards chargés de gros dédains quand je la rencontre sur la "grande plasse" par ces dimanches terribles de province qui feraient bailler le cochon de Saint Antoine lui-même, lequel n'était cependant pas un être frivole ! Je ne suis pas de deux heures dans cette brave ville de Namur que j'ai le cœur gonflé de colère par l'étalage des vanités méchantes et grotesques qui défilent devant mes yeux. J'en gagne la cornée jaune et les lèvres pincées. Mais je connais mon remède. J'enfile tout doucement ma ruelle à moi connue et ignorée des personnes comme il faut, qui mène droit au bord de l'eau — tout au long de la rivière. Je prend le canot de Pampet — Pampet, c'est un vieux pilote du club nautique qui a été mon frère-nageur, qui m'a mis mon premier aviron dans les mains et qui m'a appris glorieusement à tenir l'écoute de la livarde dans notre joli clipper à dérive : "La Céline" ! Quand Pampet aperçoit son élève, ça ne rate pas, il a une grosse émotion et repasse énergiquement sa chique de gauche à droite, ce qui est chez lui l'indice d'un trouble évident.

"Ah ! C'est vous, monsieur le président ! (quel titre, hein ?), vos avez bin fé di vnu li Marie-Jenne s'embêteuve !" Marie-Jeanne, c'est le nouveau cutter.

Deux coups d'aviron et nous sommes en rivière, on hisse cette bonne voile à livarde, qui m'a fait tant de fois capoter, et couchés sur le plat-bord, nous louvoyons en fin voiliers que nous sommes. Ah, que c'est bon et que la vie est une belle chose ! J'oublie tout ! les méfaits du bourgmestre et la couperose de

ma voisine—les yeux doucement reposés par la blondeur des paysages, suivant dans les lointains dorés cette bonne vieille Meuse lumineuse et nacrée, je pardonne à mes compatriotes d'être aussi méchants, à leurs femmes d'être si laides, et me félicite d'être aussi fou et aussi amoureux de toutes choses.

À propos, figures-toi que *La buveuse d'absinthe* et *Le départ pour Trouville* ont été exposés à l'exposition internationale de Namur ! Non jamais, ni Courbet, ni Manet, ni Louis Dubois n'ont été conspués comme moi ! cela a été jugé bien sévèrement ! Namur tout entier : la société du casino, le collègue du bourgmestre et des échevins, le cercle industriel et commercial, le conseil des prud'hommes, la congrégation Saint Yves, l'archiconfrérie de Saint Pierre es biens, l'association pour le rachat des chinois, le ban et l'arrière ban de la bonne société se sont réunis pour infliger un blâme nécessaire à l'artiste qui "loin de consacrer son talent à la reproduction d'œuvres gracieuses et élégantes, prostituait un crayon trop complaisant à la reproduction de scène empreintes d'un réalisme repoussant". Ah ! l'ami de l'ordre a été dur, et l'organe plus dur encore ! tu comprends, mon ami, comme les têtes des namurois s'épanouissaient devant *La buveuse d'absinthe* !



Crois moi, cher vieux, le jour où Dieu, pour me récompenser d'avoir aimé tout ce qu'il y a de bon et de beau sur la terre me fera asseoir à sa droite, je serai bien content, mais pas si content que je l'ai été en m'entendant agoniser par les 25,740 compatriotes de ma belle patrie !

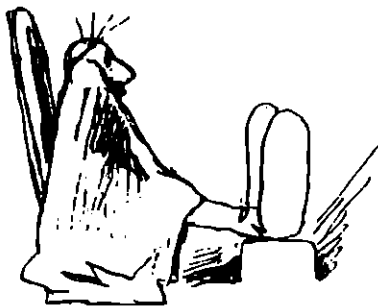
Depuis que je suis au monde, ces compatriotes m'ont en exécration. J'ai toujours eu l'air d'un moineau franc, né au milieu d'un nid de hiboux. Ma gaieté les blesse, je mets les pieds dans tous les plats et sur tous les plats. Je casse toutes les vitres à ma porte. Aussi depuis la Rue de fer jusqu'à la Porte de Gravière, je fais naître sur mes pas légers le fiel et l'amertume ; mon laisser-aller d'être insouciant et sans ambition les scandalise. Cette façon allègre de se ficher des heures lourdes que la providence nous prête avec tant d'escompte leur paraît une injure à la gravité humaine. Quand je passe, le notaire se sent plus lourd, l'avoué plus crasseux, le banquier plus voleur, l'avocat plus sot, l'épicier me suit d'un regard haineux, le major oublie sa gravité et les demoiselles qui remontent la rue de Bruxelles à la queue leu leu, se raidissent dans leurs immuables corsets comme si je voulais les déshabiller devant leur papa ! Je sème l'antipathie comme le petit Poucet semait des pierres.

Et cela me met en bonne gaieté ! Suis-je bavard ! — A vous que quand je m'y mets, je vais bien, et toi ? Je laisse de côté l'Idylle, comme je ne sais pas si tu recevras cette lettre, je n'en dis, vieux, nous nous rattrapons ici.

Arrive, on t'attend.

Je crois que je ferai partie du jury de Gand.

Tout le monde t'embrasse, moi aussi, polisson. À toi, Fély.



*(billet non daté, non situé)*

Le jeune Félicien Rops attendra demain vendredi à la station du midi — Bruxelles 4B, de relever le valétudinaire Léon Dommartin. La civière destinée à transporter les horribles débris du susnommé sera à la gare avec quelques membres épars de la Croix Rouge et les brancardiers nécessaires.

Jeudi soir, Thozée.

N.B : Le jeune Félicien Rops honorera de sa présence l'ouverture de l'exposition de "G' hand", dimanche, avec les parties transportables de feu Dommartin dans une urne.



*(lettre non datée, non située)*

Permetts que je reprenne le cours des travaux qui m'ont été confiés par le gouvernement ! et en attendant, mon cher Léon, viens — comme disait Henry IV à Sully après Ivry, viens mon amy que je t'embrasse des deux bras ! Pour ta chasse à ce bizarre animal qui se dérobe sous toi. Mais je t'en supplie, poursuis ! Tayaut ! Tayaut ! Voluptest ! Il le faut, mon amy, il le faut !

Et ce n'est pas tout ! Je te prie de remettre la carte ci-incluse à Madame



Augustin Brohan, et mets toi à ses genoux pour qu'elle veuille bien octroyer son gracieux pardon à un infortuné qui s'est comporté à son égard comme le dernier des académiciens ! Ce pardon, je le lui demande, et j'irai lui demander comme les anciens pénitents, en chemise et la corde au cou ; et pour ôter à ce costume son symbole joyeux, j'y ajouterai un tableau de Ingres, les œuvres d'Arsène Houssaye, et les bottes du Père de Glatigny, emblèmes de la pudeur officielle.

Je sais bien qu'après ma conduite, je ne mérite même pas de faire la critique musicale au *Gaulois*, mais tout cela, c'est la faute de machin des sablons et de son horrible séide Armand Gouzien, et note que je ne reçois pas même le susdit *Gaulois* pour prix de mes lâches complaisances ! Pas même une épreuve du frontispice de cet album où tous les chantres de mauvais lieu et les clarinettistes forains ont noté leurs hoquets de liqueurs fortes !

Et cette brute qui continue à agiter ses doigts impudiques sur tous les pianos qu'il rencontre sans distinction de sexe, pourquoi ne répond-t-elle pas ? Faut-il le cuivre, oui ou pas ? Quel gâteux ce bâtard d'Hervé ! À toi, à tous.

Et écris-moi poste restante des nouvelles du fiacre 8875 !

*Félicien Rops rappelle à Jean D'Ardenne sa malle devenue célèbre.*

*Thozée (billet non daté)*

(...) Sur la table du second, t'attendent et s'étalent les nombreuses frusques, cartes, livres fantaisistes, bottes de général, bottines de luxe et pommades anti-pelliculaires et mercuriales du céleste Léon Dommartin, dit le terrible savoyard de Spa, ou le tombeur des belles. Une malle entière, entends-tu, saltimbanque ! Et des livres immodestes que tu laisses traîner avec les teintures subtiles destinées à ramener tes pilosités aux couleurs nationales.

*Namur (billet non daté)*

Mon cher Joconde, pastor fido,

Le soussigné t'annonce qu'il est déjà rentré dans les murs de Van Benden, 115 rue de la Loi. Si tu lâches ton sérail pendant quelques minutes, n'oublies pas cette adresse, Roquelaure ! Pierre est attelé depuis plus d'une

heure. De plus mon respectable oncle le Chevalier Ferdinand Gabriel Louis Gustave Feuillon de Faveaux de Thozée me déshérite.

Je te lâche et je t'embrasse. Ton vieux copin.

*En août 1874, Rops accompagne l'archéologue Gustave Hagemans et ses deux fils Maurice et Léon au congrès d'archéologie de Stockholm, puis à travers la Norvège. Ils gagnent en charrette Gefle et Falun, capitale de la Dalécarlie, montent jusqu'au lac Siljan, puis longent en yacht les fjords, pour revenir en Belgique par Hambourg.*

Stockholm, août 1874, dimanche

Mon cher vieux,

Je peins comme un enragé. J'ai envoyé ma première lettre à *L'indépendance*, fais-moi le plaisir de passer par le bureau du journal et de demander de Tardieu (...). Pas de désillusion ! Stockholm et la Suède pures merveilles. Pas de comparaison. Cela ne ressemble à rien. Cela est fantastique de grandeur et d'immensité ; vingt lacs comme la ville de Bruxelles enchevêtrés les uns dans les autres et les rochers des gorges (...) erratiquement semés là-dessus. Et des ciels bizarres ! Je tâcherai de gagner Christiana, et si je peux, le Cap nord et les Lapons. (...).

*Pour la suite du voyage, il faut consulter les lettres à l'éditeur Malassis, écrites de Malmüing, au pied des monts Dofrines. Rops aimera ajouter qu'il est remonté bien plus au nord, aux îles Rolf et Magero, et en Laponie russe. À Liesse, il affirmera en 1879 : "J'ai côtoyé deux cents lieux de côtes scandinaves ; je me suis assis sous les toits des îles Lofoten où les femmes ont l'air de poursuivre un rêve commencé sous d'autres planètes, j'ai mangé du renne avec les Lapons et bu de l'eau de vie de bouleaux avec des esquimaux qui avaient leurs yeux peints en noir, les yeux de neige Snow blindness".*

*En 1875, Rops partage avec Louis Artan un atelier au 9, passage Sainte Marie, rue du Bac, à Paris. Il vient d'avoir une fille, Claire, avec Léontine Duluc et a quitté le domicile conjugal. Poursuivi pour dettes, il écrit à Jean d'Ardenne*

*pour que celui-ci se rende chez sa femme et la supplie de lui envoyer deux mille francs qui le sauveront de la saisie.*

*(lettre non datée, non située)*

J'abandonne tout. Et que tout aille au diable. On saisira les meubles de Artan que je n'ai pas encore payé le 15, mon pharmacien m'enverra les huissiers, les autres aussi. Que veux tu que je fasse et que je lutte ? Tout est renfermé dans ce mot de ma femme : "Et j'ai appris depuis qu'il avait un atelier parfaitement meublé !!!! et je croyais qu'il allait faire un tableau pour l'exposition !! C'est admirable. Parce qu'on a lutté pour ne pas montrer même à Armand que j'ai eu faim, parce que j'ai demandé au pauvre Louis Artan de mettre mon pauvre mobilier, et quel mobilier ! Il me l'a vendu 400 francs ! dans cet atelier pour recevoir le maire et quelques gens qui pouvaient m'être utiles. Note que mon propriétaire m'a laissé deux commodes-bahuts qui tombent et qu'il va faire reprendre. Notes que je n'ai pas même une aiguillère ! Que je me lave dans un pot en grès. Que je me cache le jour, enfin la misère réelle. C'est mon opulence, mon vieux. Quant à faire un tableau, c'est à faire pleurer, de me dire cela. Je n'ai même pas une toile à crédit ici, et faire un tableau avec quoi? Il faut des modèles, du repos, et la santé, et je vis depuis deux mois, malade, enfiévré, et depuis un mois et demi, malade et ne pouvant me servir de ma main. Quant à Lambrich, à ce propos, c'est un idiot, je peux à peine tenir une plume et je pourrais faire de l'cauforte, travailler ! Ah ! mon vieux, je l'ai essayé !! Et trop, ce que j'ai commencé est là sur mon chevalet, c'est horrible et bête. Peut-on travailler avec la fièvre dans laquelle je vis. Et il s'agit de deux mille francs, à ce propos, tu me demandais le compte de l'échéance (...) tu arriveras à 1863 frs.

(...) Il a bien fallu que je mange depuis que j'ai quitté ma maison !! Si j'en suis parti, c'est pour ne pas faire de peine à ma femme. Sans cela je serais resté. Et toutes ces dépenses et toutes ces douleurs m'auraient été épargnées. Sans compter que j'eusse pu travailler peut-être avec un peu de repos moral ; as-tu travaillé toi, quand tu étais malade ? Tu me conseilles de me mettre devant une toile ? C'est facile, et peut-on y faire venir ce que l'on veut si on n'a pas même un sou pour prendre un modèle, et si on a la fièvre d'inquiétude ; tu peux juger dans quel état m'a mis la non parole de Malassis, car j'aurais d'après son contrat gagné 2000 frs. (...) Le 15 de ce mois, les meubles d'Artan seront saisis, mon étude, mon pauvre matériel d'artiste, mes études seront prises, jusqu'à mes vêtements, et j'aurai la honte d'une contrainte par corps pour 2000 frs que ma femme m'a forcé à dépenser en m'éloignant de chez moi. Je serai exécuté. Tu

comprends qu'après, il n'y a plus de Belgique, ni rien pour moi et que tout est effondré.

(...) Comment une femme qui peut sauver son mari pour 2000 frs peut-elle hésiter? (...) Vas-y donc, je ne puis croire qu'on laisse quelqu'un se pendre sans lui tendre une dernière fois la main; écris vite, car je ne peux plus dormir, et pour comble, je vais mal ! Vite, je te prie. Si c'est une mauvaise nouvelle, n'écris pas. J'ai une émotion que tu peux comprendre en recevant tes lettres. Je me laisserai faire. Je me laisserai couler à fond, voilà tout. Voyons, cher vieux, est-ce que j'en peux si Malassis est malade et est-ce que j'en peux si j'ai la main et le corps malades ? Pourrais-je compter avec ma maladie? Le travail est à deux mois de moi. Si je peux m'y astreindre le travail me fera pardonner avec l'amour que je porte encore pour eux. À toi. Fély.

P.S. Mais je crois que tout est bien fini. Je suis si désespéré que si je ne te devais rien, je me laisserais tout simplement crever dans un coin. Faire un tableau !! J'en ai fait trois. Mon ami Lambrich en a deux à vendre. Les vendra-t-on ?

*Réfugié à Paris chez ses amies Léontine et Aurélie Duluc, rue Mosnier, Rops écrit en 1876 à Jean d'Ardenne.*

*(lettre non datée, non située)*

Je suis chez les dames Duluc, position humiliante du point de vue social, mais charmante du point de vue particulier. Je suis leur locataire, âme insaisissable comme Walter ou l'éther des lyriques :

Fils du printemps qui naît de l'été qui se lève  
Les sylphes moins qu'un rêve !!

À l'abri de toute tentative judiciaire, par conséquent de toute magistrature debout, couchée ou assise !! Et des huissiers des dix parties du monde, non compris les parties sexuelles.

Je n'ai à moi que les instruments de mon travail "protégés par la loi". Enfin, j'habite la France, une et indivisible, où l'on ne permet pas de poursuivre pour dettes créées en Belgique, un belge latitant et fugitant. Voilà ! (...).



*(billet non daté, non situé)*

Si tu n'es pas le dernier des pourceaux du grand Saint Antoine, patron de Namur en Hesbaye, tu viendras incontinent déjeuner Rue Mosnier, 17, où je t'attends d'ailleurs jusqu'à trois heures.

Ton vieux fidèle artiste en parties honteuses.

Viens tout de suite déjeuner, on t'attend, en négligé galant, en petite oie, grosse bête ! Gouzien pire est ici.

*Rops, séparé définitivement de sa femme Charlotte et de son fils Paul, répond pour la seconde fois à l'invitation de Camille Blanc à la villa Bella, à Monte Carlo au début de l'année 1875.*

Monte-Carlo, 5 février 1875

Mon cher Léon,

Je t'envoie un grand bout de lettre, à seule fin de te mettre au courant de mes faits et gestes. D'abord, le climat de Monaco, excellent pour les "tousseux et phlegmatiques" est exécrable pour les tempéraments nerveux. Je parle pour moi, je m'y porte fort mal. Mon état fiévreux n'a fait qu'augmenter de violence, il règne ici des vents d'est qui rappellent beaucoup les douceurs de notre lune rousse.

À part cela, l'aspect est ravissant et le grand soleil du bon Dieu ne rate jamais son entrée. Si j'étais dans de meilleures conditions de santé et dans de plus aimables dispositions d'esprit, je serais réellement content de tout cela et satisfait de mes entours ; mais je n'en suis pas là, malheureusement.

Depuis le premier août, six mois ! Je n'ai eu ni un gîte, ni un lit à moi, et il faut avoir passé par ces choses là pour en comprendre toutes les tristesses et toutes les amertumes.

Je travaille, je me suis mis courageusement à peindre cette lumière terrible, implacable, presque antipicturale, et mes premières études ne me paraissent pas trop mal. C'est dur, mais je ne crois pas que j'y arriverai. C'est toute une éducation artistique à faire ! Il n'y a pas ici un seul arbre des régions du nord : ni chênes, ni hêtres, ni bouleaux. Les montagnes de granit clair sont

couvertes d'oliviers gris qui ressemblent à des saules, de loin, mais des saules épiques et tourmentés, de loin en loin, un caroubier étend ses bras tordus comme pour protester contre l'annexion des Alpes Maritimes. Dans les vallées, les maisons à l'italienne dégringolent toits par dessous caves, de terrasses en terrasses, tapissées de bignones en fleurs, flanquées de palmiers et d'aloès, avec des balustrades de marbre et des murailles d'un blanc tout oriental. Les jardins de Monte-Carlo sont de simples merveilles. La villa où je perche est la plus élevée de la principauté, et chaque jour en me levant ! — 6 h. du matin — je jouis d'un effet de mirage bizarre : vis-à-vis de moi, dans les lueurs rouges de l'aube se dresse une île bleue dont on peut compter les pics et les montagnes, on la croirait à vingt portées de fusil : à mesure que le soleil grandit, l'île diminue, et lorsque "l'astre du jour", comme dirait Fétis "commence sa carrière", l'île s'évanouit. C'est la Corse qui nous joue cette petite plaisanterie quotidienne, qui n'est pas sans charme d'ailleurs. Blanc est un charmant et sympathique garçon qui m'a accueilli les bras ouverts, qui les a refermés, et qui ne veut pas me lâcher. Je me laisse faire ! Ma vie est simple : d'ordinaire, je pars à sept heures du matin avec mon déjeuner dans mon sac et ma gourde, car tu trouverais plus facilement des roses sur le crâne de Maréchal que de l'eau dans tout le midi ; le Paillon est le modèle des fleuves comme Léopold est le modèle des rois, il règne et ne coule pas. Dans les "Albergos", on t'offre du vin du pays qui ressemble à du rhum mêlé de cassonade, vous avez soif immédiatement après en avoir avalé un petit verre, c'est excellent dans ce rapport. Ajoute à cela que les "Albergos" sont rares et que uniquement instituées par les bons moines moïnillant ici comme en plein quinzième siècle, besace au dos et panse au ventre, chauffant leurs puces au soleil, bénissant les mécréants, quêtant la dime, chantant pouille au diable, et ne faisant rien autre chose, pour leur salut.

Donc à sept heures, je pars. Je me campe devant des mers de vrai azur et je peins jusqu'à trois heures; après le dîner, nous allons faire un tour au casino ; à 11 heures, on se couche, voilà, et cela recommence le lendemain. J'ai commencé il y a deux jours ma première grande étude : *La baie de la grotte et Le cap Martin* à Monaco. Je compte faire une *Récolte d'olives*. Rien n'est charmant comme un bois d'oliviers, mystérieux comme les bois sacrés des temples grecs. C'est gris, fin, nerveux et distingué. C'est plutôt ici un pays de dessinateurs que de peintres, et Dubois irait de Fréjus à Vintimille sans trouver place pour son vermillon et sa laque de garance ; Les oliviers le plongeraient dans des mélancolies graves. Tout y est réellement noble. De forme, et lorsque l'on regarde bien, je t'assure que la mer bleue est belle à peindre ; d'abord, elle n'est pas bleue, elle est plutôt verte que bleue, mais elle est belle. Quand tous

les coloristes en disent du mal, c'est qu'ils ne savent pas la peindre, voilà tout, et je connais la partie !

Enfin je vais essayer, je travaille dru, et tu verras que je rapporterai d'ici quelque chose. Donnes-moi des nouvelles de ma maison. J'écrirai à Paul, mais je remets toujours cette lettre difficile à écrire au lendemain ; vas chez eux, et parle-leur de moi un peu. Pas trop, pour ne pas ennuyer Charlotte. elle doute de l'affection profonde que j'ai pour elle, elle me croit plus coupable que je ne le suis réellement, et elle est dans ses droits. Peu- être me sera-t-il donné de réparer bien des torts. J'espère beaucoup du temps et un peu de moi.

La pièce de Gouzien (Gouzien est parti depuis six jours) a eu peu de succès, le canevas de Jollivet était maladroitement fait et Melle Chaumont enrôlée. Jusqu'à présent, on ne l'a jouée qu'une fois — ceci entre nous. Je ne sais ce que je vais faire et combien de jours je resterai encore ici. Cela dépendra de mon travail. Si cela marche, je resterai encore une quinzaine de jours au moins. Je t'écrirai la tenue convenable du nommé caroubier — feuillage persistant vert foncé, feuilles.

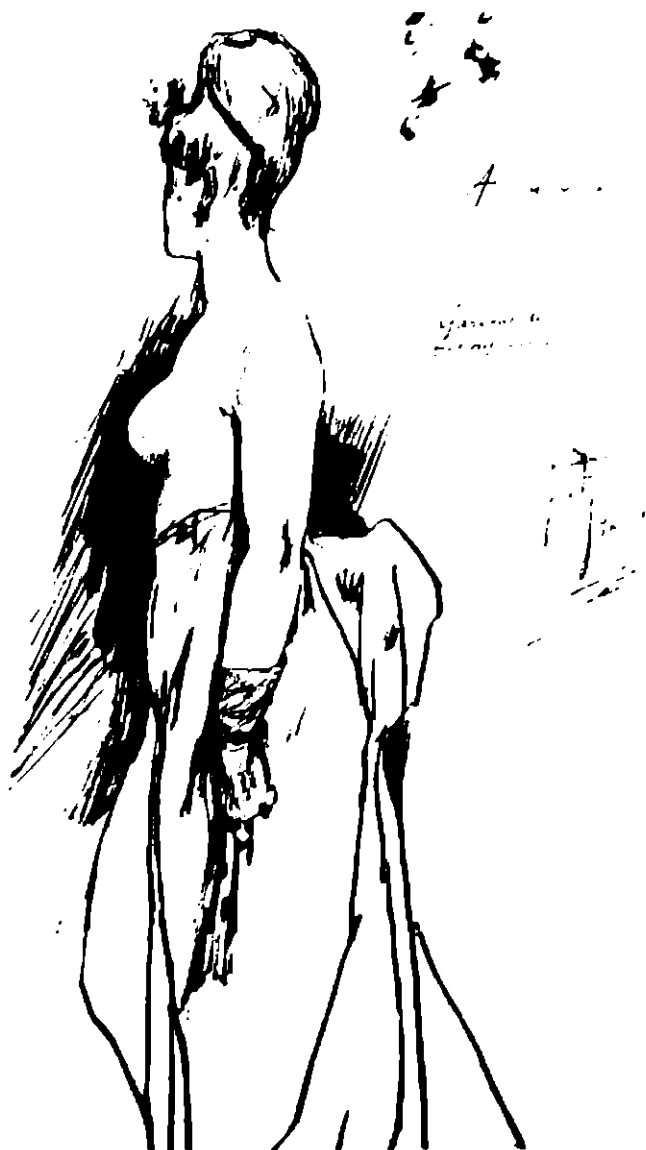
Amitiés à ta mère. Je t'écrirai encore. Écris-moi. À toi, ton vieux qui t'embrasse. Fély.

P.S. : J'ai fait de merveilleux dessins et j'en fais d'autres.

Monte-Carlo, 23 février 1875

Tu ne te plaindras pas cette fois que je te fais attendre ta réponse. Je lis ta lettre et j'y réponds : d'abord que me chantes-tu ? J'ai répondu le 26 janvier. (...) Je réponds d'ici à tes deux lettres puisqu'il y en a une qui est restée sans réponse et je te dirai tout à l'heure pourquoi je ne récrimine pas contre ma femme ni contre les mesures qu'elle a cru devoir prendre. Je trouve qu'elle a eu raison. Je suis forcément décidé à produire une œuvre importante (si c'est en mon pouvoir de décider) à l'exposition de Bruxelles. Voici ce que je compte faire : je partirai d'ici le 5 mars. Je resterai à Paris une dizaine de jours, le temps de trouver un atelier ou un local quelconque soit à Paris soit à Argenteuil. Pour y faire un tableau pendant l'été, j'ai les mois d'avril, mai, juin et juillet pour cela. Au mois d'août, je partirai pour Bruxelles et j'attendrai les événements. Je serai à Bruxelles avant cela pour les fêtes de Pâques de cette année afin de passer quelques jours avec Paul, vers le 15 mars. Du 15 au 20, j'y serai. J'en rapporterai





tous mes ustensiles de travail. Viens-tu à Paris avant le mois de mai ? Edmond Carlier, dans une lettre que j'ai reçue ici, me dit de lui écrire, quand je quitte Monaco, parce que me dit-il, il doit faire avec toi le voyage de Paris, dis-moi ce qu'il en est.

(...) J'ai bien envie de me coucher, j'ai les yeux qui se ferment. Il est minuit mais j'ai encore trop de choses à te dire. Je continue courageusement à bâtons rompus et en prose de gâteaux, mais je continue ! Lis, si tu le peux ! (...) Je reviens de Gênes, ville de très grand air, avec ses palais énormes, ses rues tortueuses, étroites et son port merveilleux. Bâtie en amphithéâtre comme Alger.

Été au théâtre de Monte-Carlo entendre *La force du destin* de Rossini, et *Il dardo d'amore*, un ballet de cinq actes comme on n'en danse qu'en Italie. Bon aspect italien tout cela. Du reste, il paraît que Gênes est une des villes qui ont gardé le mieux la physionomie nationale. Les rues sont pleines de lazzaroni flâneurs et cigaretteurs ; on se croirait à Naples. Près du port, couchée dans les lauriers dort la villa Doria, d'un sommeil de vieille veuve aigrie, inconsolée et affaissée. Le chemin de fer lui a coupé ses jardins en terrasses, ses escaliers de granit rose, et a rasé ses orangers. Visité la villa Pallavisuni. Jardins curieux, mais de mauvais goût, pleins de statues canoviennes et de palais de marbre blanc en manière de temples grecs, avec des cygnes qui gueulent à travers pour prouver qu'il ne sont pas eux-même en pur carrare. Ce qu'il y a de mieux, ce sont les chênes verts sous lesquels cette rosse de Canova a encore trouvé le moyen d'incruster quelques dryades imbéciles et niaises.

Il y a loin de Monaco à Gênes. Cela n'a l'air de rien sur la carte, mais l'on reste neuf heures en chemin de fer pour y arriver. À Vintimiglia, la frontière : *visita dei bagagli* ! et une orange y coûte : cinquanta centimi. On traverse les champs de Palmiers de Bordighiera qui sont chargés de la fourniture des palmes du jour de Pâques à la ville de Rome, et San Remo, une ville où les peintres devraient finir leurs jours, les rues dont les enchevêtrements de couloirs à portiques montent raides comme la justice. Puis Porto Maurizio et une demi-douzaine de San Lorenzo, de San Martino quelconques.

Il neigeait à Gênes et les Alpes étaient blanches comme des nonnes. Très beau, Gênes sous la neige ! Les orangers étaient embêtés ! Nous devions aller à Venise, mais nous avons été arrêtés par le mauvais temps. Car il fait mauvais depuis quinze jours ! À propos de ce fameux voyage à Gênes, nous l'avons échappé belle : nous devions partir avec le yacht de l'administration qui est un joli petit cutter dont je me sers tout seul à Monaco, et aller jusqu'à Cannes attendre au large un des bateaux de la compagnie Fraissinet, qui font le service



de Marseille à Gênes. La mer était très belle, nous avons été sur le point de partir, mais la jeune Groenvolt (je te parlerai tout à l'heure de la jeune Groenvolt) a eu peur du mal de mer et nous sommes partis par la voie de terre. Bien nous en a pris, le navire Le Normandie était en retard, il n'est arrivé en vue de Cannes que la nuit et s'est échoué à l'île Saint Honorat vers les 11 heures du soir. Tu auras lu dans les journaux les détails de la chose et le suicide du capitaine. Nous vois-tu en mer avec le petit yacht dans cette tourmente de neige au milieu de cette canaille de méditerranée qui est hérissée de brisants ? Nous aurions été forcés de prendre le large et de rester là-dedans jusqu'au matin, très heureux si nous n'avions pas été chassés nous aussi sur les îles Lérins.

Notre colonie de la Villa Bella qui était très joyeuse est maintenant très réduite. Nous restons encore à deux : Louis Chevalier, un gentil garçon, sportman bordelais et joueur, ami de Blanc, et moi. Côté des hommes. Côté des femmes, elle s'est enrichie d'une grosse jolie fille dont la profession est de chanter dans les revues parisiennes :

Je suis l'oscille  
La chose est sûre  
Je suis l'oscille (bis)

En revanche à Bucarest d'où elle vient et à Odessa, elle chantait le chalet !

Liberté chérie  
Seul bien de la vie !

Et la belle Hélène au grand plaisir et rut des roumains et des cosaques. Danaïde de naissance, blanche Groenvolt, du nom et de la peau, vingt ans, des dents à elle, le téton à son poste et ma voisine de chambre ! Je ne te cacherai pas que j'ai l'intention de lui planter un enfant en ses lombes si elle s'y prête un tant soit peu.

Comme on m'engageait à rester ici et de bon cœur, j'y suis resté — puisque je pourrai y faire des études et connaître le pays; seulement, j'ai été vivement contrarié par le temps. Depuis dix ans, on n'a pas vu d'hiver plus rude. Il n'y a pas moyen de peindre à l'air. Je rapporte trois grandes études et cinq plus petites qui, je crois, ont bien l'impression du pays, — très travaillées.

Réponds-moi vite si tu viens à Paris vers le 5 ou le 6 mars ou si tu attends

le mois de mai. Bonnes amitiés à ta mère.

J'écris à Paul.

Je t'embrasse de tout cœur. Ton vieux, Fély.

Monte-Carlo, mars 1875

Mes chers amis,

Et tout d'abord, laissez-moi vous remercier de vos bonnes lettres. Ah ! la bonne bouffée du pays natal et comme cela me paraît bon à travers les distances ! je vous écris "globalement", c'est si fatigant d'écrire dans un pays où les gens se mettent à quatre pour rouler une cigarette ! Il y a juste un mois et demi que je suis arrivé ici pour huit jours, avec une boîte à couleurs, mon sac de voyage, et ma gourde bouteille pleine d'inépuisable ; toujours prêt, en mes naïvetés, à tout conquérir et à tout voir, puisque "tout voir", c'est tout conquérir, jambières aux mollets, moustache au vent et souriant aux dames nubiles ! et il va falloir partir ! Refaire sa malle, quelle triste chose ! Les couleurs sont séchées sur les palettes, la brosse à dents est devenue plus chauve, le peigne est chargé de vicieuses pellicules des bals d'antan, la bourse est légère comme des nuages qui courent à l'horizon et qu'on ne reverra jamais ! les chemises ont l'air de cacher des reproches familiaux dans leurs plis chiffonnés ; les mouchoirs sont piteux ; on a un peu pleuré dans l'un, et l'on s'est essuyé les bottines avec l'autre ; l'huile antique n'est plus qu'antique ! Il va falloir tout quitter : les oliviers gris et les filles brunes, la vicille Soubise, Franchette qui fut presque reine, et Germaine qui va l'être, et Bouches-du-Rhône qui le deviendra ! Et les grands palmiers aussi (Phenix dactylifera !) et la mer bleue, la même qui berçait les rêveries d'Anacréon ! (...)

Autour de cela se ruent les hautes, basses et moyennes pègres des quatre parties du monde.

Il y a là des gens qui apportent dans leurs poches des morceaux du Brésil, des parisiens qui ont ramassé des chiffons à Belville, des huissiers en rupture de chaînes, des notaires en rupture de protocole, des protonotaires en rupture de consistoire !

Il y a des présidents de chambre qui marchent sur leur cravate blanche, des traducteurs du Maharabarata arrêtés par le noir à la 9566<sup>e</sup> stance, au Bhagavad-Gita, au moment où un guerrier Pandour va trancher la tête à Krishna

— et Krishna n'aura jamais la tête tranchée ! Des professeurs de rhétorique invoquant en leur décavement le Styx et les Dieux infernaux, et des membres de l'Institut faisant semblant de ramasser cent sous qui n'existent pas ! Quelques uns ont été marchands de dattes au Caire, guides à l'exposition universelle, sénateurs belges, hautbois au théâtre de Saint Nazaire, princes médiatisés, fils du roi de Hollande, inventeurs de turbines à basse pression, présidents de Républiques de l'Équateur, fabricants d'extraits de Liebig, violateurs de ville où ils se souviennent du temps où ils ne faisaient qu'un avec la reine Pomaré !



D'autres, semblables à Fervagues, aimés des douairières, ont le gardénia d'Isabelle à la boutonnière, et apportent à "l'impair et passe" le pécule péniblement et tendrement arraché aux amours séniles. Plusieurs sont auteurs d'essais de philosophie religieuse, poètes fugitifs ! Ils ont aimé jadis aussi "le vert laurier" pour lui-même et soupiré comme d'autres pour la chaste Diane, du fond des gondoles vénitiennes ! Les Femmes ! Elles sortent de partout, celles-là ! des Judenstrasse de Hambourg, de Brignoles en Brie, de Crémone, des Cascine de Florence, de l'Himalaya, de Jedda, de Nivelles-en-Brabant, de Saïgon, et de Ménilmontand ! Cela s'appelle : Achana, princesse Démidoff, Tord boyaux, Cora Paston, Servinette, Mouche à fiel, Kadoudja, Stella Borghese, Margot, de Kerguelen, Juanes de Juanares, Degoliscère ou Mort aux Rats ! Elles se collent anxieuses ou souriantes aux flancs du Monsieur très bien qui vient de faire un plein et deux transversales, et aux lucurs de l'or, comme la statue de Memnon aux clartés de l'aurore, elles font entendre d'harmonieux murmures.

Ils sont là, tout blafards sous le gaz, brûlés par la fièvre rouge et noire, rapaces, crispés, laids, haineux, et misérables ! Et pendant ce temps là, dehors, la plus belle mer et les plus beaux pays du monde s'endorment majestueusement sous la plus belle nuit du ciel ; et il n'y a plus d'amoureux sur les grèves murmurantes, ô mer bleue ! et tu n'as plus d'adorateurs, ô douce Phébé !

Que t'importe ? Poursuis ta course, vieille amie des gueux insoucieux et du rêveur, danse joyeusement et follement dans ta robe de ballerine, pailletée d'argent ; ils passeront, les mangeurs de veau d'or ! Tu jetteras un rayon de compassion au coin où croupiront leurs fanges, et toi, toujours jeune et chère aux bons esprits, tu caresseras encore de tes rayons bleus, les bois d'orangers où le grand Pan — qui n'est pas mort ! — viendra comme au beau temps d'Hésiode, avec les derniers artistes et les derniers poètes, célébrer les éternelles lupercalles !

Ah ! mes amis ! c'est qu'il fait lyrique ici ! L'aspect du pays et les monts d'ici vous mènent tout naturellement en plein paganisme ! Un brin d'imagination, et l'Estérel devient le Mont Hymette, cher aux abeilles, La Napoule bordée de crêtes déchirées et roséissantes comme la membrane hymen des vierges après les premiers baisers, c'est le golfe de Corinthe ! et il est permis à tous d'y aller ! Monte-Carlo, nid de fantaisistes dont les hantises sont chères aux muses, c'est le Parnasse lui-même, et Bordighiera réunit en faisceaux pour ces maîtres de l'art de bien dire et de bien faire les mêmes palmes qui croissaient aux jardins d'Académus !

Aussi par le soir rayonnant où je l'ai vue, Elle ! couchée sous les oliviers, étalant son long corps avec des poses de stoppeuse au repos, ai-je de suite pensé

à la Cinthie de Properce et non à la Carina de Novgorod la grande. Et cependant, ô mes amis, elle ne venait pas des classiques chênes verts de Tivoli, ni des ombrages de Tibur ; un Dieu ne lui avait pas fait ses loisirs ! Elle arrivait, je vous le dis en vérité, de Novgorod la grande où elle a fait mourir sous le knout des serfs qui regardaient de trop près ses yeux verts.

Son portrait ? Apportez le papier de riz plein de reflets argentés ! ou plutôt, mes amis, faites-moi faire une plaque de ce métal introuvable gardé par les nutons dans nos grottes d'Anseremme et qui a le rayonnement des aurores boréales; je prendrai, moi, bon graveur, le diamant qui scintille à son chignon et d'une main pénétrante, j'immortaliserai pour les âges futurs ce fier profil. Ah ! Je ne suis pas son premier amour, et je crois que la perspective de Nicuwsks pourrait se border dans toute sa longueur de ses caprices rangés en haie ! Et mes illusions sont faibles !

Elle a mangé de tout dans cette galimafrée d'amour cette anthropophage ! Et comme cette parisienne bizarre que nous racontait Charles Yarte, elle avait toujours raison ! elle a aimé le prince Dolgorouki parce qu'il avait les plus beaux favoris du monde, le comédien Dieudonné parce qu'il portait bien l'habit, Lord Elgin pour ses chevaux, Dorlodot pour son adresse au tir aux pigeons, le piano de Rubinstein et l'ut dièse de Tamberlick !

Qu'importe les lèvres qui se sont abreuvées à cette coupe éternellement pleine et prête à verser l'ivresse, si elle n'a pas perdu en ces guindailles ni la pureté de sa forme ni l'élégance de sa ciselure ! C'est une formidable créature ! Elle a chassé l'élan et le renne chez les Samoyèdes, lancé des confetti au carnaval de Rome, patiné au bois de Boulogne, soigné les blessés à Metz et fondé un yacht-club à Jersey. Je l'ai aimée sous les eucalyptus et près d'une sparmannie d'Afrique qui s'en souviendra ! Comme Cinthie aussi, elle avait le front couronné de roses, et quand elle me disait que dans quelques jours, elle allait se reperdre dans la steppe infinie — comme à Cinthie encore — je lui murmurais les vers de Properce :

“Oh ! Si l'orageux hiver pouvait prolonger son cours et les pléiades tardives condamner le nautonnier au repos, ton vaisseau, ma Cinthie, ne quitterait pas les rivages de la Toscane.

Souffles ennemis, n'empêchez pas ma prière d'arriver aux dieux !”.

Elle emporte de moi, la comtesse Titiana, car elle s'appelle Titiana ! Les études où j'ai marié, en bon coloriste, le cobalt à l'outrigger; celles où le figuier de barbarie se reconnaîtrait lui-même, et où les moulins à olives sont célébrés



en de belles blancheurs ! Quelque bel adjudant du régiment Préobrajansky, qui prendra dans sa téléka ma place auprès d'elle, les enverra en Sibérie, ces souvenirs des lieux où elle fut aimée, et là-bas, ils feront rêver de soleil et de liberté les pâles exilés qui meurent au fond des mines yakhoutes.

Et voilà comment en février 1875, la dernière petite-fille de Dimitri Donskaï, le héros moscovite, fut aimée au bourg de Saint Rémy en Ligurie.

À bientôt et à vous, chers frères en banbanquerie.

(La suite de la correspondance de Félicien Rops à Jean D'Ardenne sera publiée dans *AGONE*, Hiver 92, numéro 6.)

#### Mention des sources

La lettre de mars 1875, "mes chers amis", est redevable à l'édition de T. Zeno, *Les muses sataniques, Félicien Rops*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985. Les documents pages 42 et 59 sont publiés avec l'aimable autorisation du Musée Félicien Rops, 12, Rue Fumal, à Namur. Tous les autres documents textuels et photographiques sont redevables du libre-accès au Département des manuscrits de la Bibliothèque Royale Albertine, et de L'atelier de photographie de ladite bibliothèque à Bruxelles. Que ces institutions soient remerciées ici pour leur concours.

à Paris, le 4 juin 1987

à l'attention de  
Monsieur le professeur François Maugère

Très cher ami et collègue,

J'ai rencontré Jean-Pierre alors que j'étais un tout jeune homme, mais je vis avec l'impression de pouvoir dire de lui que je l'ai toujours connu.

Nous ne sommes pas parents, mais nos deux familles étaient liées de la façon la plus solide ; nos pères avaient cru au même rêve et se soutenaient mutuellement devant l'évidence grandissante que celui-ci ne se réaliserait jamais.

Jean-Pierre avais pris très tôt ses distances vis-à-vis des mythes familiaux, et tout le monde comprit que je ne manquerais pas de le suivre dès que cela me serait possible. (C'était alors une question de survie.)

Il était, vous le savez, mon aîné de plus de dix ans, ce qui n'a pas empêché que dès le début de notre amitié, je devienne le gestionnaire de cette partie de notre vie que l'on appelle à juste raison matérielle. Si son mariage n'a rien changé à cet état de chose, c'est que, vous le savez aussi bien que moi, sa vie se déroulait essentiellement ailleurs ; je veux dire parmi nous, dans l'institution.

Mais toutes ces précisions sont-elles vraiment utiles ? Vous avez déjà compris que l'objet de cette lettre est de me dégager de la tâche que vous m'avez demandé d'accomplir, et ceci en particulier parce que je suis, et que je reste encore, son plus proche collaborateur et son ami le plus intime.

Si je tiens tout de même à vous donner toutes les raisons de mon refus de rendre publiquement hommage à Jean-Pierre Desmarais, distingué érudit, professeur émérite des Universités de..., etc, c'est pour que vous ne pensiez pas que j'ai la faiblesse de me cacher derrière une quelconque argumentation protocolaire assise sur nos positions hiérarchiques réciproques. Car cette allocution que je ne prononcerai pas, je ne la rédigerai pas non plus. Celui ou celle que vous choisirez devra se contenter des seuls éléments officiels, ils suffiront bien ; ils remplissent à eux seuls une petite brochure. Je sais bien que votre affection pour Jean-Pierre (auquel, comme chacun de nous, vous devez tout) vous dictait cette demande d'une allocution plus personnelle, mais ce que vous allez apprendre vous rangera à mon avis, je n'en ai pas le moindre doute.

J'aurai tout aussi bien pu vous annoncer mon refus sans autre explication ou inventer un alibi plausible. Si enfin j'ai décidé de vous livrer toute les raisons de cette décision sans appel en vous faisant parvenir le document qui la motive, c'est que pour avoir été le destinataire effectif de ce texte, je ne crois pas avoir été choisi. Ce texte ne porte le nom d'aucun destinataire, ou plus exactement, sa lecture nous donne un destinataire possible qui n'est jamais explicitement nommé. J'ai trouvé les quelques pages qui le constituent au milieu de papiers très divers, notes de conférences, fragments d'articles et d'ouvrages rassemblés dans cette pochette qu'il emmène partout. D'après ce que je sais de l'avancée de ses investigations et de l'état de ses préoccupations personnelles, cette lettre (car ce texte semble sans aucun doute avoir été destiné à composer un courrier) n'a pas pu être écrite bien longtemps avant sa mort. Je n'ai transmis à personne ce document, mais vous verrez tout de suite que seul un esprit hanté de fantasmagories triviales pourrait conclure de sa lecture et des concordances que j'avance, que la mort de Jean-Pierre ait été volontaire. Nous savons tous de quelle façon il était malade et comment toutes les tentatives de ses médecins pour l'effrayer l'an dernier après son attaque n'ont réussi à modérer sa consommation de cigares et d'alcools forts que pour quelques semaines.

Enfin, sans vouloir exagérer les prévenances, je me permets d'insister sur le caractère allégorique de ce récit, que le hasard de rangements nécessaires m'a livré. Je ne connais de Jean-Pierre aucune autre écriture de ce genre, mais j'ai reconnu sa graphie, ainsi que plusieurs formulations tout à fait caractéristiques ; il n'y a donc pas le moindre doute quant à la paternité de ce document. Vous trouverez facilement vous-même l'incursion d'éléments théoriques reconnaissables. Vous comprendrez tout de suite que notre

ami joue avec une métaphore qui illustre les motivations premières et dernières d'un projet de toute une existence, qu'il met en place une fiction lyrique pour transmettre ainsi pudiquement certains sentiments intimes liés aux événements de la fin de sa vie; enfin, qu'il joue à déformer subtilement les théories qu'il a constituées et remodelées tout au long de sa carrière. Vous connaissez tous les protagonistes aussi bien que moi, en voici une sorte de version subjective mêlée d'aveux parfois ambigus, dont il est indéniable que la lecture, évidente par certains côtés, reste très codée.

Je ne crois pas qu'il soit vraiment nécessaire d'en appeler à votre discrétion et de préciser qu'il ne sera plus question entre nous de ce sujet.

Croyant à votre compréhension, votre très dévoué...

Je suis vieux et laid, mais que l'on n'imagine pas que jeune j'ai été beau et que la vieillesse et la maladie m'ont apporté cette laideur là ; j'ai toujours été laid : aujourd'hui d'une laideur de vieillard malade ; enfant d'une laideur que les mères cachent sous l'inévitable grâce enfantine ; plus tard d'une laideur de jeune homme robuste. Voilà tout. Que cela au moins soit clair. Car aujourd'hui, tout est fini et je n'ai plus le temps de commencer autre chose. L'irréversibilité est achevée, tout est accompli. Il est parfait et différent, c'est-à-dire qu'il est un autre, totalement. Quand il parle, je m'entends discourir ; quand un problème se pose à nous, je vois naître en moi la réponse qu'il livre. Les témoins impatients de ses ébats savants se pâment indécentement devant lui. Mais tout est faux, raté, vicié dans un commerce interlope dont tous ont méconnu l'enjeu. Et qu'auraient-ils pu comprendre quand lui-même n'en a pas été vraiment capable ? De quelles illusions séniles me suis-je donc bercé mollement ?

Me voilà un vieillard savant. Maître de l'institution j'ai tous les pouvoirs dans ses limites. Mais il n'y a plus d'enjeux.

L'institution fut pour moi comme une dernière amante, de celles qui ne se donnent qu'aux hommes mûrs, et dont je sus faire qu'elle se donne toute quand je ne lui donnais rien. Et qu'aurais-je pu lui donner ? Il ne restait en moi de ces années essentielles sacrifiées à l'acquisition de mon savoir que l'apparence d'un nouvel intérêt, que l'illusion d'un nouvel investissement. Travestissements sans risques. Les années essentielles : de longues années qu'enflammèrent quelques rares nuits de beuveries lubriques et c'est tout, parce qu'il n'y avait là aucun rêve, parce que cela ne comptait pas. Rien n'a jamais compté que mon esprit se gonflant de sa science pour parfaire mon âme. J'étais voué à la science comme d'autres à la guerre ou au libertinage. Je n'avais pas le choix. Je me suis forgé sur cette enclume où je frappais sans illusions jour après jour la forme réelle, la forme profonde de mon être.

Chaque automne apportait depuis si longtemps à mon bureau son lot de jeunes gens prêts à jouer au jeu du professeur escroc et de l'étudiant parasite. Ce jeu dont l'enjeu est apparent et les règles dissimulées. Ce jeu violent et passionnant d'inculcation et d'intériorisation des formes auxquelles l'institution reconnaît les siens ;

imposition arbitraire de significations arbitraires. Ce jeu dont la formulation des règles fut ma plus grande gloire, j'avais décidé cette année là de cesser d'y jouer ; c'est-à-dire de cesser de jouer mon rôle. J'étais entouré de tous les anciens joueurs que j'avais mis en forme et qui mettaient à leur tour en forme de nouveaux joueurs. Les médecins s'agitaient, ils ne me donnaient plus beaucoup de temps. Je le voulais tout entier pour autre chose, quelque chose de plus ancien, un retour à ce que je jugeais alors essentiel, et à cet effet je m'éloignais progressivement des prises de décisions, je déléguais tous mes pouvoirs pour écrire mes derniers ouvrages.

C'est alors que tout conspira, que tous conspirèrent comme guidés par une volonté unique, pour m'amener à le remarquer, lui qui n'avait jamais l'air de demander quoi que ce soit, que j'avais dû croiser souvent sans plus le remarquer que ses condisciples — que je ne différencie toujours qu'avec difficulté. Je m'oubliais, pris dans ce réseau d'avis convergents, et malgré moi je l'acceptai et l'imposai à tous au milieu des indécisions, corollaires naturels de leurs querelles incessantes, fruits pourris de leurs petites luttes d'intérêts. Ai-je agi à ce moment là en pleine connaissance des causes de mes actes ? il est d'une beauté si inhabituellement pénétrante.

Aujourd'hui, près de la fin et dans la quiétude de la certitude de mon échec, les collaborateurs qui m'entourent m'apparaissent comme des ébauches sur le chemin qui m'a mené jusqu'à lui. Si j'excepte Paul et Philippe qui participent de la plus évidente et de la plus stricte perspective de reproduction du même (les membres courts et la taille basse, la timidité malade et l'affabilité inébranlable de Philippe, comme la volubilité et les airs de bouddha retors de Paul), les autres témoignent, chacun à leurs manières, de quelles maladroitesses et incomplètes corrections j'ai voulu modifier les formes que la nature aveugle a données à la boîte dans laquelle mon âme vieillit. André, aux gentillesse et aux élégances précieuses ; la facilité et la clarté des communications qu'installe Simon avec le premier venu ; Luc, dont le charme et le sourire délivrent de leurs défenses les caractères les plus réfractaires. Tous ceux-là étaient déjà en fonction depuis plusieurs années à l'époque où je lui ménageai une place dans l'institution. Cette institution à laquelle, aux yeux de beaucoup, à force d'en détourner l'autorité de fonction, j'étais complètement identifié.

Quand je réussis enfin à le remarquer, car il est d'allure plutôt discrète, et s'efface jusque dans ses interventions, il me fit l'effet d'un poseur que jamais une seule pensée ne troubla. Est-ce cette première impression — que j'oubliai ensuite à mieux te connaître — qui révéla le projet pour lequel je vécus pour m'avouer aujourd'hui qu'il a échoué ? Quoi qu'il en soit, ce n'est en aucune façon qu'il ne fut pas vide que je ne réussis pas à en faire ce qu'il n'est pas devenu. Il n'est qu'un naïf pour croire que c'est d'une matière informe que l'on tire les plus belles œuvres.

Il n'était pas de ces jeunes gens habitués à un vocabulaire stéréotypé et aux débats marécageux, modelés par quatre années d'une formation universitaire orthodoxe. Il était brouillon de disciplines contraires et ordonné d'une seule tradition : la critique sceptique, qui s'enflammait par les vertus de son jeune âge. Il n'y avait rien d'essentiel à changer. Il savait déjà tout ce qu'il voulait. Il était parfait.

Il apprit tout très vite, sans efforts apparents. Il semblait se jouer des règles mêmes de la conversion qui s'opérait avec mon aide. Il dirigeait bientôt certains débats avec une maîtrise vigoureuse à laquelle son charme distant et sa grande taille donnaient les dernières touches qui l'imposèrent irrésistiblement à tous. Il va sans dire que j'y crus le premier, et sans restrictions. Le cercle de son public s'élargissant, l'inévitable jalousie commençait à entraîner dans sa danse lancinante jusqu'aux honnêtes gens que sa compétence conquérait ; si sa beauté avait quelques sentiments noirs, je sus encore de ma place les faire rester à cet état de rumeur grinçante que l'on finit par confondre avec les claquements incessants des radiateurs mal réglés.

Tout avançait dans l'ordre et, en spectateur satisfait, je me berçais de cette romance et m'effaçais derrière l'écriture de mes derniers ouvrages qui ne comptaient d'ailleurs plus autant, puisque je ne les tenais plus pour la clôture de mon existence. Je le voyais prendre la place que je lui laissais comme une image se substitue à une autre dans la mémoire que l'on garde des visages des êtres qui vieillissent doucement à nos côtés ; je regardais sa grâce habiter mon savoir, mes pensées vivre sur son visage et mes décisions agies par son corps.

J'aurais pu mourir dans cet état confortable de béatitude, mais un

indice m'ouvrit le chemin qui menait à la découverte de mon erreur, et je m'éveillai trop tôt. Le décalage est infime qui indique le fossé qui m'interdit à jamais de croire à mon succès. Tout est presque juste et donc d'autant plus faux, plus désagréablement faux pour le rêveur. Et c'est trop tard.

Un commentateur de ses premières parutions, qui n'étaient plus dues à ma bienveillance, désignait l'erreur qui m'avait échappé avec l'acuité de ceux qui observent de loin, dans les seuls textes et sans avoir vu l'homme. Analyse savante de textes savants qui discutait des nouvelles façons d'un "jeune maître", qui étaient comparées avec celles du "vieux maître". Arguties sans âmes qui fouillaient mes ouvrages pour mettre à jour sans le voir de quelles perversions j'avais intentionnellement infléchi mes théories. Des mots ne servant qu'à me montrer ses arabesques éclatantes qui dessinent les aboutissements d'une pensée sans contrainte succéder aux circonvolutions qui posaient les solutions de ma pensée inquiète.

Je l'avais choisi parce qu'il est étranger à toute laideur, parce qu'il n'a jamais rien connu de cette expérience, qu'il ne l'a jamais aperçue sur lui et autour de lui, désignée, renvoyée et démultipliée par les hommes et les miroirs ; parce que les effets de cette expérience ne se sont jamais imprimés en lui, qu'il n'a jamais éprouvé cette solitude à laquelle la laideur oblige, qu'il ne sait rien des efforts inquiets pour construire ailleurs la grâce fragile que le monde est toujours prêt à bafouer ; parce que lui sont étrangers l'austérité et l'abnégation.

Je l'avais choisi et formé pour survivre dans sa perfection. Il devait corriger le sort et effacer aux yeux de tous jusqu'à la dernière trace de disgrâce attachée à mon savoir. Par une alchimie bancaire j'avais cru pouvoir de la fusion de deux métaux hétérogènes fabriquer un or pur. Je me suis élevé, par l'orgueil de mon savoir, contre l'ordre responsable de l'essence de chacun, celui des formes.

Il sait tout ce que je sais mais il lui manque l'essentiel, cette urgence inquiète sans laquelle la quête cesse vite au profit de la contemplation. Une contemplation qui a déjà commencé.

Mais tout cela n'importe déjà plus. J'ai échoué et il me faut retourner à l'écriture pour achever mes derniers ouvrages, s'il m'en reste encore le temps.



## Le discours amoureux, ou la non-correspondance

La lettre d'amour, lorsqu'elle n'attend pas de retour, décrit minutieusement une expérience intérieure où la présence de l'aimé, sans forme ni mode, n'est pas distincte de son absence. Entre l'abandon et la commotion initiale, la lettre d'amour organise les correspondances rétrogrades qui donnent un sens à la détresse : cette régression de la joie vers la tristesse, cet angoissant bonheur du souvenir, c'est à elle qu'il revient d'en reconnaître les signes, d'en interpréter les figures. Les passions éprouvées dans leur mouvement, leur objet et leurs circonstances donnent lieu à la production d'un texte, qui identifie en retour l'origine de la littérature à un deuil affectif.

La lettre d'amour, privée de sa réponse, explore *partes extra partes* les lieux d'une passion désertée. La silhouette de l'autre se profile sur un horizon intérieur : une effigie du désir dans l'esprit de l'amoureux dont les sentiments qui le touchent, les prières qui l'évoquent illuminent les contours. Du constat d'absence procède, comme une tentative de suppléance, le mouvement de l'âme qui se donne un corps. Si la pensée renvoie à l'étendue, ce n'est plus à celle d'une anatomie propre, mais à celle de l'absent, corps fantomatique, comme un membre amputé dont Descartes voulait qu'ils puisse encore causer de la douleur.

Si les figures emploient le langage des passions, le choix des ornements est description de l'intériorité. Les grands mouvements dramatiques du discours (réticence, suspension, interruption) traduisent les transports de l'âme ; eux-mêmes sont les reflets d'un corps théâtral ou chorégraphié : il recule, s'immo-

bilise et casse un mouvement par un autre mouvement.

“L’opération dans laquelle l’autre est pris n’est pas une suscription. C’est, plus profondément, une inscription. L’autre est inscrit, il s’est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple — si, de ce livre, tu n’étais que le dédicataire, tu ne sortirais pas de ta dure condition d’*objet* (aimé) — de dieu, mais ta présence dans le texte, par là-même que tu y es méconnaissable, n’est pas celle d’une figure analogique, d’un fétiche, c’est celle d’une force qui n’est pas, dès lors, de tout repos.” (*La dédicace*, page 94) <sup>1</sup>

“Mais rien ne pouvait m’enflammer si ce n’est la suprême beauté à laquelle seule j’emprunte sa splendeur pour rendre mes œuvres éternelles.” [Sonnet XXVI] <sup>2</sup>

À l’hypothèse que les *Fragments d’un discours amoureux* puissent se lire comme des variations structurales, consonantes ou dissonantes, sur des topiques idéalistes néo-platoniciennes, les poésies de Michel-Ange serviront de pierre de touche : un grand mouvement s’y réitère sans cesse, qui substitue au corps une idée du corps, un lien à l’objet du lien, une transcendance aux espèces charnelles dans une circulation rhétorique où le sujet se départit du sensible, ici pour convertir l’emportement amoureux en enthousiasme, ou là, pour effectuer le lent travail d’un deuil dont, invariablement, dépend la production d’un sens. Montage artificieux, mais qui révèle dans les *Fragments* l’intériorisation d’un paradigme majeur de la culture amoureuse : l’expérience singulière qu’un sujet fait de ses propres passions, recueillies et dès cet instant communicables, se transforme en écriture et prend la consistance d’un texte, d’un érotisme parfois violent, énigmatique (contrairement à l’idée reçue d’un texte facile), parfois aussi contradictoire.

“Savoir qu’on n’écrit pas pour l’autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j’aime, savoir que l’écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu’elle est précisément *là où tu n’es pas* — c’est le commencement de l’écriture.” (*Écrire*, page 116).

“C’est donc un amoureux qui parle et qui dit  
« non à l’aimé, mais à d’autres amoureux »” (page 13)

1. *Fragments d’un discours amoureux*, Roland Barthes, Paris, Seuil, 1977. (Toutes les indications de page entre parenthèse font référence à cet ouvrage)

2. Michel-Ange, *Poésies complètes*, traduction Lansau-Rolland, Paris, 1879. (Toutes les indications numérotées entre crochets font référence à cet ouvrage)

## La ruse du savoir

“Être avec qui on aime et penser à autre chose ; c’est ainsi que j’ai les meilleures pensées”<sup>3</sup>

Il s’agit de faire entendre dans le discours de l’amoureux, *ce qu’il y a d’inactuel, c’est-à-dire d'intraitable*. Ce qui reste inaccessible dans ce discours, son noyau dur, est ce qui ne peut se dire, se reproduire ni se réduire à telle autre expérience que je fais en d’autres lieux d’un autre sujet : c’est la qualité singulière et contingente d’une relation jalouse d’elle-même, que menace sa transmissibilité même. Quelle sera donc la parole paradoxale capable de dénouer la trame fine de l’expérience sans la trahir, de dépasser et transformer l’exaltation érotique en quelque chose qui n’est pas elle ?

Le discours amoureux conserve du discours de l’amoureux une forme vide autour de laquelle une communauté d’aimants peut se reconnaître et se retrouver. L’expérience singulière devient image idéale et le souvenir énoncé, pure procrastination ; promesse, mime d’un amour virtuel, ou plus explicitement, parade.

“Parler amoureuxment, c’est pratiquer un rapport sans orgasme” (L’entretien, page 87).

L’amour aura ainsi été, comme il l’était dans *Le Banquet*, prétexte à beaux discours, cependant que par une sorte de report affectif, c’est l’exercice de la langue qui semble touché et devenir ainsi l’instrument d’une autre séduction.

## Le mot d’amour travaille comme un deuil<sup>4</sup>

Transformer le discours *de* l’amoureux, en discours amoureux, c’est faire de l’aimé l’élément d’un rapport qui se désigne comme *objet*, et c’est renoncer à ce qui reste ineffable dans ce sentiment qui n’appartient qu’au moi. C’est la production de formes, d’images ou d’un texte sous les espèces d’un deuil (*Le deuil*

3. Roland Barthes, *Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, page 41.

4. Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, page 118.

*amoureux*, page 123). Discourir sur l'amour, c'est renoncer à une situation amoureuse, en tant qu'elle convoque un aimant et un aimé et seulement eux. Les derniers mots d'*Incidents*, donnant la mesure de cette déception (*je dois renoncer à l'amour d'un garçon*) donnent aussi la raison rétrospective de *Fragments*. Écrire un discours amoureux, c'est renoncer à aimer comme à être aimé pour se consacrer à la forme du lien qui traverse deux sujets.

Dès lors, le message s'adresse, non plus à ce correspondant intime qui faisait l'objet d'une attention spécifique, mais à un confident anonyme et virtuellement universel, non plus sous les espèces d'une parole intime, mais sous celles d'un écrit, devenu principe d'une consolation possible. C'est pourquoi les *Fragments d'un discours amoureux* sont aussi des élégies, l'expression d'une tristesse tempérée par une visée poétique : une plainte qui ne s'adresse à personne. Par un jeu d'équivalences subtiles, ce qui se donne comme ressaisie raisonnable de l'événement, récapitulation, se développe aussi comme expérience vive d'un dessaisissement et reste ainsi une situation d'amour. Par une étrange analogie, le détachement qui ouvre la possibilité d'un texte au-delà de la lecture ou du verbe nommément adressés est l'équivalent de cette déperdition dans laquelle le sujet amoureux se trouvait emporté. D'où cette transgression constante qui s'observe entre les registres de la parole, en vertu de laquelle la récapitulation objective d'une expérience passionnelle (indifféremment expérience de corps ou de textes) se transforme à chaque instant en la profération d'amour qu'elle n'a jamais cessé d'être.

## Correspondance

“Comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse ; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre.” (*La lettre d'amour*, page 189)

Dans *Les lettres de la religieuse portugaise* aussi, l'interruption du dialogue amoureux laissait l'amante à l'évolution d'un monologue amoureux, d'une passion pure, c'est-à-dire simplement duelle, où la syllepse, *mon amour* désignant d'abord (où semblant désigner) le sujet aimé, absent, en venait à désigner, dans la confirmation de la solitude, le seul lien d'amour dégage de toute obligation.

La syllepse assure que la figure est à la fois l'objet et le lien : elle révèle une expérience amoureuse comme expérience solipsiste ou déshumanisée. La présence intérieure du sentiment d'amour sans forme et sans mode n'est plus distincte en rien de l'absence de l'aimé. Il ne reste que l'amant et le lien d'amour, et cette dualité est une solitude puisque le lien d'amour est identique à l'amant. Mais cette solitude est aussi triple puisque l'aimé est partout et multiple dans la fluidité d'un signifiant communicable. L'aimé, ce troisième terme vide s'est transformé en simple variable universelle.

"Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour." (La Rochefoucauld, *Maxime 36*, cité page 163)

Le discours amoureux n'est pas le mot d'amour : déceptif dans son essence, il tient à la disparition de l'objet, au sens exactement où l'amant tenait à sa présence. C'est essentiellement un rappel commandant la succession des hypotyposes de l'aimé, le souvenir des situations éprouvées : il se produit au terme d'un détachement, d'un épuisement, d'une contrariété. Oubliés ou oubliés, l'amant reconnaît dans l'instant où il s'émancipe de la particularité de son désir, la genèse d'un discours qui, dans son incomplétude même, apparaît comme le modèle de tout désir d'écriture.

La résolution littéraire de la situation d'amour n'est pas réduction à une situation duelle mémorisée, mais à l'indéfinissable d'une situation multiple où le corps aimé devient cet horizon d'amour auquel la parole se heurte et sur lequel elle vient refluer.

"Je t'aime, je t'aime ! Surgi du corps, irrépressible, répété, tout ce paroxysme de la déclaration d'amour ne cache-t-il pas quelque manque ? On n'aurait pas besoin de dire ce mot si ce n'était pour obscurcir, comme la seiche fait de son encre, l'échec du désir sous l'excès de son affirmation." (*Le discours jubilatoire*, page 16)

Ailleurs, l'écriture est qualifiée comme une *jouissance sèche*, prolongement homonymique, (de la seiche à l'encre à l'écriture), d'un plaisir sans proximité ni contact, sans effusion ; sans toucher.

## Corpus

Saint Bernard, *Sermon 85* : "Si quelqu'un me demande, qu'est-ce que j'aurai fait du Verbe ? Je réponds qu'il s'adresse plutôt à celui qui l'a expérimenté qu'à moi. Que si j'en avais l'expérience, comment pourrais-je expliquer ce qui est ineffable ?"

L'écriture est exclusion. Le contact des corps n'y est évoqué que par préterition, comme une forme vide. "Le texte est un objet fétiche, et ce fétiche me désire"<sup>5</sup>. Dans le cadre d'une érotique, où l'amour n'est plus seulement la forme mais l'objet de l'écriture, cette exclusion est éprouvée comme une rupture, reflétant la déception dont la genèse du texte, précisément, était perçue comme un effet. "Je ne puis faire passer dans mon écriture l'*enchantement* (pure image d'une séduction). Comment parler de qui, à qui l'on aime ?"<sup>6</sup>

Une analogie entre le texte et le corps permet cependant de dériver dans l'écriture non pas la forme de l'objet, mais la forme d'un rapport. En parlant du texte, les érudits arabes parlent du *corps certain*. "Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps"<sup>7</sup>. Ce corps écrit qui s'offre à la lecture n'est pas le double du rédacteur, mais un faisceau de relations où la jouissance du lecteur vient se conformer, sur un mode fantasmatique, à celle de son auteur, c'est une fiction de corps, un mannequin où le désir vient s'épuiser. "Dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur. J'ai besoin de sa figure comme il a besoin de la mienne"<sup>8</sup>. Cette sollicitation imaginaire que le *Plaisir du texte* décrivait comme une relation univoque du lecteur à l'auteur, *Les Fragments* la reprennent sous une forme inverse : c'est une connivence du lecteur à l'auteur, qui se noue autour de l'absence de l'aimé.

Le plaisir de l'écrit est atopique<sup>9</sup> ; il passe entre les instances du texte comme il passait entre les vivants ; lorsqu'il se stabilise en un point et surgit comme un furet, c'est pour apparaître en définitive seul sujet du désir qui veut sa propre satisfaction. Le discours amoureux dénoue les relations usuelles d'auteur, de lecteur et d'objet de la lecture. Ou plutôt, il révèle en quoi ces

---

5. *Plaisir du texte*, opus cite, page 45.

6. Roland Barthes, opus cite, page 89.

7. *Plaisir du texte*, opus cite, page 30.

8. *Ibid.*, page 46.

9. *Ibid.*, pages 39 & 49.

relations, dans toute expérience du texte, se trouvent toujours déjà dénouées. Car le discours amoureux montre que l'écriture ne relève jamais des espèces strictes de la lettre, mais tient ses effets du pouvoir séducteur d'un corps imaginaire sur la lisibilité même, comme la translation d'un désir inventant sa propre visée. "Écrire dans le plaisir m'assure-t-il, moi, écrivain, du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, que je le drague" <sup>10</sup>. Parce que le plaisir est protéiforme et qu'il retrouve ses propres traces dans les procédures rituelles d'une écriture en formation, le texte est marqué de ce fantasme originel de se donner un corps, et ici encore, la distinction entre langage et métalangage se révèle comme abolie.

"Comment lire la critique ? Un seul moyen ; puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident — moyen sûr pour le manquer — je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée." <sup>11</sup>

## Figures de corps, figures de textes

"Quid ergo est allegoria, nisi tropus ubi ex alio aliud intelligitur ? (*De Trinitate*, XV,9,15) <sup>12</sup>

Si les figures sont le langage des passions <sup>13</sup>, dans le discours amoureux, les passions deviennent les figures démonstratives d'un corps privé de ses poses et de ses attitudes, des ressources de l'éloquence vive, des séductions propres à l'enveloppe charnelle ; elles deviennent les figures d'un corps désormais dé-théâtralisé. Le sujet amoureux intériorise une topique où chaque émotion est répétée dans son *habitus*, dans son objet et ses circonstances, sous une forme obsessionnelle : ce sont des figures imposées par une loi intime de remémoration, où se révèle, dépassant le souvenir singulier d'un sujet rivé à sa propre expérience, une succession d'affects convenus et pourtant intériorisés. De la perception et de l'organisation des correspondances rétrogrades qui se révèlent

10. *Ibid.*, page 11.

11. *Ibid.*, page 31.

12. "Qu'est-ce donc que l'allégorie, sinon la manière de comprendre une chose par une autre ?"

13. *L'ancienne rhétorique*, *Communications*, 1970, 16.

dans l'expérience de l'amour dépend la production d'un sens ; c'est la condition de sa transmission possible. Le sentiment amoureux n'est pas indescriptible pourvu qu'il soit saisi pour autre chose que lui-même. Aussi ne faut-il pas entendre les figures de l'amoureux en un sens simplement rhétorique : ce sont des lieux communs éprouvés, livrés à la compréhension d'un tiers au prix d'une distorsion légère : restitués dans l'ordre de la description et privés de leur finalité persuasive, ils deviennent énonçables. À la solitude de l'amoureux éconduit (et donc écrivain) s'offre ainsi la perspective d'une présence diffuse venant tempérer l'absence aiguë qu'il voit s'ouvrir face à lui. En écrivant, l'amoureux ouvre la singularité de son souci à l'épaisseur du temps ; il réactive le lien qui le rattache à la communauté des étants, "cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible" <sup>14</sup>.

## Corps et âme

"Je te reçois par les yeux et je te répands en moi ainsi qu'une grappe de raisin vert dans une fiole, sous le col de laquelle, dans la partie la plus large, elle augmente de volume, et gonfle comme une mie de pain." [Stance II].

"Je rêve que nous jouissons l'un de l'autre selon une appropriation absolue ; c'est l'union fructifère, la *fruition* de l'amour (ce mot est pédant ? Avec son frottis initial et son ruissellement de voyelles aiguës, la jouissance dont il parle s'augmente d'une volupté orale ; le disant, je jouis de cette union dans la bouche)." (*Union*, page 267).

Les figures expansives de celui qui parle ne sont pas différentes des affects de celui qui est silencieux. La parole est jouissance intérieure et l'écriture, une réplique de cette jouissance sur un corps analogique auquel l'écrivain prête sa capacité d'être affecté. Le discours amoureux n'est pas récit d'une expérience de l'autre, mais analyse des dispositions intérieures de l'amoureux, des croisements entre une émotion intime et les relations culturelles, sociales dans lesquelles cette émotion se trouve scénographiée.

L'état amoureux est un mode particulier de relation à soi qui développe des formes précises d'attention, de déchiffrement, d'interprétation. C'est une

---

14. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, 1974, page 83.



exploration des lieux intérieurs de l'affectivité ou des lieux extérieurs qu'elle a marqués de son signe : les mouvements de l'être au monde du sujet comme les mouvements de son corps sont les images des mouvements de son âme que, porté par une hyperesthésie amoureuse, il analyse inlassablement. Les *stimuli* du plaisir et de la douleur, tout ce qui dépasse l'ordre des satisfactions ou des détresses organiques, renvoie uniformément le corps à sa dimension métaphysique, au complexe énigmatique qu'il forme avec une âme. Les configurations du corps, les dispositions physiques, sont devenues les symptômes de ce que le sujet ressent ou sait avoir senti et s'offrent à l'interprétation. Dès lors que l'autre s'est absenté, que sa présence a été suspendue, son corps se trouve remplacé par une image particulière ou idéale soumise aux scansions irrégulières de l'union et du dénouement.

L'Autre absent, son fantôme reste présent sous la forme d'une représentation, comme le *nervus probandi* de l'existence de l'âme et le témoignage de la fragilité de son adhérence au corps, ou de la possibilité de sa déshérence. Aussi l'amoureux soupçonne que le corps de l'autre soit devenu pour lui le véritable corps de son âme.

## S'éprendre, ou se déprendre de soi

Ce dont l'amoureux est incapable : énoncer que ce qu'il ressent n'est rien d'autre que sa sensation même, la penser comme un acte, ou s'imaginer libre.

“Le ravissement est l'événement initial au cours duquel le sujet amoureux se trouve enlevé à lui-même non par l'objet aimé, mais par son image.”  
(*Le coup de foudre, l'énamoration*, page 223).

Le coup de foudre est une hypnose : l'amoureux est fasciné, c'est-à-dire captivé par un simulacre. La fascination est ce sortilège agissant à distance au cours duquel le sujet se trouve changé en objet. “L'objet de la capture devient le sujet de l'amour” (*Le ravissement*, page 223). Lorsque l'amant se sent fasciné par une image, le regard de cette image semble être posé sur lui.

Tertullien employait ce terme de *efascinari* pour qualifier le regard des femmes et prescrire le port du voile, car “la femme n'est qu'une tête”<sup>15</sup>. La figure de la Gorgone revenait ainsi envahir sourdement le visage admiré, comme une

---

15. Tertullien, *Voile des femmes*, 17.

image du désir qui l'obscurcit de son ombre.

L'emportement amoureux, pour le néo-platonicien, se transforme en fureur divine. *Lorsque se fixa sur moi le premier regard de tes yeux... Je vis* (autre chose). Mais dans *Fragments*, si l'image fascinante transforme le sujet en objet et lui donne accès à autre chose que lui-même, il s'agit d'une déperdition de soi, d'un exil sans recours ; de la perte d'un contexte. C'est "m'asservir d'un coup à une image inconnue" (*Le ravissement*, page 227).

### Comment peut-il se faire que je ne sois plus à moi ?

Lorsque le moi éprouve un sentiment d'effusion, de perte, face à lui, l'objet *crystallise*. "Tout mon moi est tiré, transféré à l'objet aimé qui en prend la place" (page 186).

"Qu'est-ce que cet amour qui captive tellement les désirs qu'il pénètre par les yeux jusqu'à l'âme, et qui, dans l'âme, semble grandir si démesurément qu'il en jaillit ensuite de mille manières au dehors ?" [Madrigal IV].

L'amour est un courant qui traverse le sujet et draine hors de lui sa substance vive. "Comment peut-il se faire que je ne sois plus à moi ?" [Madrigal IV]. L'intériorité se retourne comme une enveloppe, l'image de la volonté est donnée comme un double du moi perdu dans l'extériorité. "Ce que je sens, ce que je vois et ce qui me guide n'est pas en moi ; mais je ne puis le trouver, et il me semble qu'un autre me le montre." [Sonnet VII].

On retrouve dans *Fragments* ce fantasme d'une émancipation de soi où le sentiment d'amour déréalise le monde : mais l'Idée hante l'immanence et ne la quitte plus. L'amoureux, rivé à la pesanteur des corps, ne peut choisir qu'entre deux absences. C'est le sens de l'opposition entre irréel et déréel. "Irréel : le refus que j'oppose à la réalité se prononce à travers une fantaisie. Déreel : aucune substitution ne vient compenser la perte." (*Déréalité*, pages 106-107).

Parfois, le sujet dépossédé de lui-même a le sentiment de se mouvoir à l'intérieur du corps de l'aimé : "Je cours, tout brûlant d'amour, sous tes paupières" [Sonnet VI]. Mais pour l'amoureux contemporain, qui ne traite qu'avec une image, cette ressource est perdue. À la déperdition, aucune compensation n'est offerte. "Il n'y a plus de place pour moi nulle part" (*S'abîmer*, page 16).

“Je me vois en toi et je m'appelle de loin” [Madrigal VI].

“J'appelle, j'évoque ainsi l'autre (...), mais ce qui vient n'est qu'une ombre”  
(*Fading*, page 130).

Le lent mouvement de déperdition amoureuse prend des connotations funèbres : “L'amour destiné à mourir avec la beauté qui diminue à toute heure offre seule un espoir trompeur, puisqu'il dépend du changement d'un visage” [Sonnet IX].

Conformément au thème de la fragilité du sensible, il arrive que l'image de l'aimé se trouve insensiblement altérée. Un détail déplaisant anéantit pour l'amoureux l'intégrité de l'autre ; c'est ce que Barthes appelle le point de corruption. Le transfert du corps à la substance ne se fait pas.

Scruter, certaines parties du corps aimé sont particulièrement propres à cette observation. Les cils, les ongles, la naissance des cheveux, les objets très partiels. “Il est évident que je suis en train de fétichiser un mort” (*Le corps de l'autre*, page 86). Ce sont les terminaisons mortes du corps, que *Le Parménide* réputait non-catégorisables. Le corps aimé dans son sommeil est devenu gisant. L'image reste intacte — un fantasma flottant autour du corps inerte qui la porte.

## Transport

“Ce n'est pas grande merveille, puisque ce n'est pas un effet de mon mérite, si l'âme naturellement éprise par les yeux jaillit au dehors, si elle s'attache aux regards auxquels elle s'unit, et si, remontant par eux vers le principe de l'amour, comme à son but, elle le vénère en les admirant.” [Madrigal I].

L'amour d'un seul, pourvu que son intensité se change en élévation découvre à l'amoureux le principe de son transport. “La puissance d'un beau visage me transporte vers le ciel.” [Sonnet III]

“Tout spécial qu'il soit, le discours amoureux se découvre par induction” (*Induction*, page 163). C'est le correspondant logique du mouvement de la conver-

sion néo-platonicienne du sensible à l'intelligible. Mais ce mouvement de régression de l'effet à sa cause reste rivé à un ordre empirique : "l'être aimé est désiré parce qu'un autre ou d'autres ont montré au sujet qu'il est désirable" (*idem*).

Aussi le transport amoureux ne saurait découvrir à celui qui l'éprouve quelque chose qui ressemble à un premier principe. "Aucun amour n'est originel." (*"Montrez-moi qui désire"*, page 163).

"Non, mes yeux ne virent pas une chose mortelle lorsque se fixa en moi le premier regard de tes yeux sereins (...) [L'âme] ne s'arrête pas à la beauté qui séduit les yeux et qui est aussi fragile que trompeuse ; mais elle cherche dans son vol à atteindre le principe du beau universel." [Sonnet II]

"Il n'est pas vrai que plus on aime, mieux on comprend ; ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond *quelqu'un d'inconnu*, et qui le reste à jamais : mouvement mystique : j'accède à la connaissance de l'inconnaissance." (*L'Inconnaissable*, page 162).

L'origine n'est plus identifiée aux fins, mais perdue dans la fluctuation des corps sensibles que l'amoureux rencontre et qui le retiennent indéfiniment. C'est l'inter-subjectivité qui apprend à en aimer un seul non comme un être unique, mais comme un être singulier. Reste, avec le passage du temps, la forme pure d'un transport qui fait l'essence de la situation d'amour.

## Ineffable

"Si jamais il arrive que tu me souris un peu ou que tu me salues, (...) aussitôt hors de moi, ma voix s'affaiblit, je perds la parole, et ma réponse s'évanouit et s'égaré au travers de mon désir, et je voudrais tant dire que j'oublie tout." [Stance IX].

L'égarément est le signe avant-coureur d'un transport ; l'indice irréfutable que quelque chose opère dans le sujet amoureux qui échappe à sa volition et ne peut se discerner comme tel : le moteur de l'amour est une instance

indicible, et le mouvement qu'il occasionne, un rapport sans lieu et sans type : épreuve du divin, sacralisation d'une joie profane.

“Je sens au fond de ma noble passion rayonner, ineffable, la joie éternelle qui rit dans le ciel.” [Sonnet III].

“L'autre est impénétrable, introuvable, intraitable ; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme” (*L'Inconnaissable*, page 161).

Pour le sujet contemporain, soumis au désenchantement et pour qui l'irréversibilité du temps s'est substituée à la sempiternalité des idées, cette épreuve devient expérience du plus particulier ou du contingent, c'est-à-dire du non-catégorisable ; une expérience de la déperdition : “plus j'éprouve la spécificité de mon désir, moins je peux le nommer” (*Adorable*, page 26).

## La brûlure et le rayonnement

“Moi qui pensais en tous temps agir à mon gré, je sens maintenant, et vous le voyez, combien je brûle...” [Sonnet XVII]

“(Quoi, le désir n'est-il pas toujours le même, que l'objet soit présent ou absent ? L'objet n'est-il pas toujours absent ? – Ce n'est pas la même langueur : il y a deux mots : *Pothos*, pour le désir de l'être absent, et *Himéros*, plus brûlant, pour le désir de l'être présent.)” (*L'absent*, page 21)

Dans l'ordre confus des sensations imaginaires, l'absence peut aussi se traduire en termes de brûlure : elle révèle alors la présence obsessionnelle d'une pensée.

“Un seul regard m'a enflammé et je ne vous ai vue qu'une fois” [Madrigal V]

“Je tente de m'arracher à l'Imaginaire amoureux : mais l'Imaginaire brûle par-dessous, comme de la tourbe mal éteinte ; il s'embrase de nouveau ; ce qui était renoncé ressurgit...” (*Exil*, page 126).

Le jeu de la présence et de l'absence de l'aimé se traduit, dans le corps de l'amant en des effets croisés de dérélition et de brûlure, comme des indices irréfutables du degré de sa proximité. La présence de l'être aimé, décrite comme

un embrasement suggère une équivalence entre la vision et le toucher : l'apparition de l'autre, agissant comme un charme, atteste la puissance obscure des actions à distance : celui qui aime, lorsqu'il voit le corps de l'aimé est regardé par cette image. Et cette thématique de l'embrasement suggère à son tour que la descriptibilité de la passion amoureuse doit être cherchée dans une métaphysique de la lumière.

“Je suis semblable à la lune qui ne se montre à nos yeux dans le ciel qu'en réfléchissant l'éclat du soleil.” [Sonnet XII]

“Du *haïku*, la notation amoureuse garde le *kigo*, cette mince allusion à la pluie, au soir, à la lumière, à tout ce qui baigne, diffuse.” (*Le ruban*, page 206).

## Le lien d'amour

Syllogisme (*Atopos*, page 43) :

- “Est *atopos* l'autre que j'aime et qui me fascine.”
- “Cependant, j'ai aimé ou j'aimerai plusieurs fois.”
- “C'est donc que mon désir, tout spécial qu'il soit, s'accorde à un type ?”
- Je devine que le vrai lieu de l'originalité n'est ni l'autre, ni moi, mais notre relation même.

“L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, en souffrance, comme un paquet dans un coin perdu de gare.” (*L'absent*, page 19)

Le corps empaqueté de *Fragments* est encore ce corps enchaîné des rhétoriques néo-platoniciennes, mais travesti dans une forme ironique et réaliste : un souci cependant s'y prolonge de décrire la prégnance du rapport à travers la matérialisation du lien.

“Quelle force m'entraîne vers toi, lié et étreint, quand je suis libre et agile ?” [Madrigal III]

“Je veux être l'autre, je veux qu'il soit moi, comme si nous étions unis, enfermés dans le même sac de peau...” (*Habü*, page 152)

## L'amour du lien

“Par une perversion proprement amoureuse, c'est l'amour que le sujet aime, non l'objet.” (*Aimer l'amour*, page 39)

Selon Saint Augustin, pour aimer, il faut être trois. Il faut un aimé, un amant, et l'amour même, et cette triade est une identité réelle (*De Trinitate*, II, VIII, X, 14). Or, à propos du terme *Amor*, Saint Augustin, affinant sa méditation sur la circulation trinitaire, signalait l'homonymie apparente de la forme nominale et verbale pour l'interpréter comme une synonymie réelle : *aimer*, c'est *je suis aimé*. Cette identité de l'amant et de son acte revenant en boucle sur lui-même fait signe vers une place vide ou désertée (*Ibid.*, II, IX, II, 2).

Cette identité partielle justifie dans *Fragments* le brouillage épisodique de la figure de l'aimé : “Dans la rencontre, je m'émerveille de ce que j'ai trouvé quelqu'un qui, par touches successives et à chaque fois réussies, sans défaillance, achève le tableau de mon fantasme.” (“*Qu'il était bleu, le ciel*”, page 234).

“S'il arrive parfois qu'un [artiste] pour faire une autre image, se représente lui-même dans la pierre livide et cadavéreuse, je fais souvent ainsi, moi qui suis tel par elle ; et il semble que je prenne toujours mon image quand je pense faire la sienne. Je pourrais bien dire que la pierre dont elle est le modèle lui ressemble ; mais je ne saurais jamais sculpter autre chose que mes membres affligés.” (*Madrigal XXI*)

“C'est mon désir que je désire, et l'être aimé n'est plus que son suppôt.(...) Et si un jour vient où il me faut bien décider de renoncer à l'autre, le deuil violent qui me saisit alors, c'est le deuil de l'imaginaire lui-même : c'était une structure chérie, et je pleure la perte de l'amour, non de tel ou telle.” (*Annulation*, page 39)

Mais par une sorte de principe de contingence qui interdit toute économie, toute sublimation amoureuse, lorsque je comprends la jalousie exclusive de ce lien, “aussitôt, je souffre de voir l'autre (que j'aime) ainsi diminué, réduit, et comme exclu du sentiment qu'il a suscité” (*Ibid.*, page 40).

## Hypotyposes

“Le tableau amoureux, à l’égard du premier ravissement, n’est fait que d’après-coups : c’est l’anamnèse qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps.” (*“E lucevan le Stelle”*, page 257).

Dans les *Fragments d’un discours amoureux*, le corps de l’autre se trouve réifié dans un portrait littéraire sans ressemblance, un portrait sans visage, une image-signe où rien ne permet d’identifier le modèle évoqué : toutes les notations particulières se limitent à des enchaînements de descriptions partielles, de fractions du corps, de mouvements fugitifs qui ne sont pas livrés mais épiés par un regard intime. “Le corps qui va être aimé est, à l’avance, cerné, manié par l’objectif, soumis à une sorte d’effet de zoom, qui le rapproche, le grossit et amène le sujet à y coller le nez” (*“Montre-moi qui désirer”*, page 163). L’autre ressurgit alors sous les espèces d’une substance fantomatique autour de laquelle gravitent des attributs imaginaires. D’où cette définition paradoxale du corps : “Toute pensée, tout émoi, tout intérêt suscités dans le sujet amoureux par le corps aimé” (*Le corps de l’autre*, page 85).

“De l’autre, ce qui vient brusquement me toucher (me ravir) c’est la voix, la chute des épaules, la minceur de la silhouette, la tiédeur de la main, le tour d’un sourire, etc.” (*Le ravissement*, page 226)

Par une inversion des valeurs du corps idéales, ce qui emporte l’adhésion de l’amoureux, c’est un signe fugitif qui se révèle dans un *close shot*, une image discrète et parcellaire, un indice révélant que l’autre est ouvert au désir, que ce soit sur le mode de l’innocence, “geste ténu à l’intérieur de la paume, genou qui ne s’écarte pas, bras étendu, comme si de rien n’était, le long d’un dossier de canapé et sur lequel la tête vient peu à peu reposer...” (*“Quand mes doigts par mégarde”*, page 81), ou de la prostitution : “... Une façon brève (mais excessive) d’écarter les doigts, d’ouvrir les jambes, de remuer la masse charnue des lèvres en mangeant.” (*Ravissement*, page 226).

L’amoureux est voué à la surinterprétation : tout ce qui l’effleure, il le comprend comme révélation partielle d’un corps à aimer. D’où ce privilège affectif accordé au ruban, à la guirlande, à la tresse : à tout ce qui fait lien.



“Combien paraît heureuse cette guirlande dorée de tes cheveux blonds entrelacés de fleurs (...) Mais il semble qu’il se réjouisse bien davantage le ruban qui, avec de si douces et gracieuses façons, touche et presse la belle poitrine qu’il enlace.” [Sonnet XXVIII]

“De l’être aimé sort une force que rien ne peut arrêter et qui vient imprégner tout ce qu’il effleure, fût-ce du regard.” (*Le ruban*, page 205)

## Le plaisir et la peine

Il existe une ambivalence du plaisir et de la peine. L’oubli de soi est une introspection confuse, une “brûlure suave” (*La Langueur*, page 186).

“Un sentiment doux-amer, un oui et un non m’êmeut : ce sont vos yeux qui en auront été la cause.” [Sonnet VII]

La scène intérieure où se montre l’altérité exclut les passions démonstratives ou triomphales — le transport, la fureur, les protestations. (La fureur ne se dit que par citation litote, auto-dérision : “je craque : *connais donc Phèdre et toute sa fureur*.” (*Les Lunettes noires*, page 54)

Il en va de même pour le bonheur : “Complements : on ne les dit pas — en sorte que, faussement, la relation amoureuse paraît se réduire à une longue plainte (...) le moi ne discour que blessé.” (*Complements*, page 66).

“Désir effréné est la sensualité, et non amour : elle tue l’âme.” [Sonnet II]

Le moteur de la souffrance est identique à celui de la joie : c’est un rapport sans lieu et sans type. Ce rapport indicible n’est plus expérience du divin mais de “l’adorable” (ce *je ne sais quoi* de l’amoureux), inscription du profane non plus dans une dimension sacrée mais dans “une structure chérie”.

## La fatigue

Il est deux modes de résolution des tensions amoureuses : l’une, dialectique, agit par exaspération ; l’autre, élégiaque, est une lassitude. Chaque fois

qu'un éloignement se produit, ou que s'impose la certitude de l'éloignement, l'amoureux se sent privé de sa force.

"M'éloignant de la terrasse de café où je dois laisser l'autre en compagnie, je me vois partir seul, marchant, un peu tassé, dans la rue déserte. Je convertis mon exclusion en image. Cette image, où mon absence est prise comme dans une glace, est une image triste." (*Les images*, page 158).

Et l'image de l'autre fatigué, dans son attitude ou dans l'intonation de sa voix, sera immanquablement déchiffrée comme une fatigue de la relation elle-même.

"Lorsque de près, noble dame, tu tournes tes beaux yeux vers moi, autant je me vois moi-même en eux que tu te vois toi-même dans les miens. Les tiens me représentent exactement tel que je suis, brisé par les années et vaincu par les souffrances." [Madrigal XLI]

"Rien de plus déchirant qu'une voix aimée et fatiguée : voix exténuée, raréfiée, exsangue, pourrait-on dire, voix tout au bout du monde, qui va s'engloutir très loin dans des eaux froides : elle est sur le point de disparaître, comme l'être fatigué est sur le point de mourir : la fatigue, c'est l'infini même : ce qui n'en finit pas de finir." (*Fading*, page 131).

## Des plumes brûlées et des lettres en flammes. Un cas d'écriture galante

La correspondance, ce lien de rébellion discrète !

*Je t'écris des mots purs  
Mélodie très à la mode*

Les analogies tout à fait stendhaliennes d'un billet amoureux trouvé inopinément, voilà longtemps, près d'un chantier à Bucarest — les remarques licencieuses d'une brigadiera sur des délices intimes vécues avec son ami, surtout la satisfaction de faire l'amour d'une certaine façon : "j'ai aimé la dernière fois lorsque tu m'as b... debout", suivies d'une brutale proposition de concubinage — m'ont évoqué la destinée contradictoire des lettres : cachées pour mieux se perdre. Et encore, une question : pourquoi cet érotisme dominant qui traverse et gère la plupart des lettres, qu'il soit vulgaire ou raffiné, cavalier ou érudit ? Quant à Stendhal, il avait furtivement noté dans son journal, le 23 avril 1806, le témoignage d'une licence semblable : "« enfilée (...) après l'avoir branlée », debout sous une porte cochère, sans omettre le nombre d'orgasmes qu'il « lui fit faire »" <sup>1</sup>.

---

1. Bernadette Bucher, *Le journal de Stendhal. Discours sur le sexe et écriture ethnographique*, in *L'Homme*, 1989, 111/112, page 180.

La correspondance est une pratique virtuellement équivoque parce qu'on se dévoile sous la prééminence des signes. Dans la topique amoureuse elle fonctionne comme métonymie — rien n'est plus codé qu'une enveloppe parfumée, discrètement insinuée dans le corsage ou les manches dentelées d'une duchesse ou qu'une lettre cachetée (sic) qui transporte un secret — et, si l'on craint pour sa fragile confidentialité, l'ouverture du pli devient vite une métaphore du viol. D'ailleurs, la fonction des lettres n'est-elle pas de clore un rapport locutoire et de déléguer la relation humaine à une affaire de signes. Ainsi il valait mieux pour Mathilde qu'elle recourût à ce langage particulier : "Comme il prenait congé d'elle, elle lui serra le bras avec force : Vous recevrez ce soir une lettre de moi, lui dit-elle d'une voix tellement altérée que le son n'en était pas reconnaissable" <sup>2</sup>.

Art de dire et pratique sociale, la correspondance est un terme à double face ; d'un côté, la correspondance comme pullulation de signes et de figures littéraires et, de l'autre, une messagerie. L'une désigne une posture savante — refaire le monde par le travail symbolique — l'autre, une tentative de soumettre le sens à la convention. Mais toutes deux reposent également sur le principe de *signacula fidelia* <sup>3</sup>. Car l'usage de la langue, qu'il soit littéraire ou instrumental, produit sa propre transgression en renvoyant dos-à-dos signifiante et fidélité. Le lettrisme maniériste en fut une illustration et Joyce ne cessait de se moquer de ce vertige combinatoire qu'il maîtrisait savamment dans son "a letter, a litter".

Il serait utile de se rappeler ici comment s'insinue l'idée du statut transcendantal — et virtuellement démiurgique — des lettres, jusque dans la scrupuleuse pensée augustinnienne d'une "morale" sémiologique qui se demande si l'écrit, imagé ou littéral, est mensonger : "Que font, en effet, les lettres, sinon de se montrer au yeux et, en outre, de montrer des mots à l'esprit ?" <sup>4</sup>.

Dans son indépendance citationnelle, la lecture est instauratrice, elle est image du monde ou copie toute puissante (l'Aleph), mortelle signature du Z de Zorro, destructrice comme le signe inscrit sur le front du Golem ou encore, occulte dans son régime nocturne de *lettera abscondita*. Ainsi, l'altitude

2. Stendhal, *Le rouge et le noir*, chap. 13.

3. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965, page 242.

4. *De la dialectique*, V. (C'est nous qui soulignons).

Bien qu'ailleurs Saint Augustin nous rassure en donnant une définition instrumentale dont la transcendance inattendue des lettres est absente : "Les lettres sont signes des sons comme les sons dans la conversation sont signes de la pensée" (*Trinités*, XV, X, 19). Cité par Tz. Todorov, *Théorie du symbole*, Seuil, 1977, page 53.

abstruse de la vieille rhétorique amena à concevoir le siège du mécanisme fondamental des Lettres en leur *lex insita*, dans l'épiphanie inquiétante de la lettre et de ses combinaisons syntaxiques. Le délire herméneutique de telles conceptions n'était-il pas fondé sur la conviction démesurée d'un monde comme correspondance à deviner ou plutôt du monde comme citation divine ?

L'alchimie notoire de l'intuition chez Roland Barthes renoue avec cette confiance dans le pouvoir occulte des lettres, lorsque l'équation S/Z articule à elle seule l'univers concupiscent de Sarrasine : "Z est la lettre de la mutilation : phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châtieur, d'un insecte érynnique ; graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page (...) il coupe, il zèbre ; d'un point de vue balzacien ce Z (qui est dans le nom de Balzac) est la lettre de la déviance (...) ; enfin, ici même, Z est la lettre inaugurale de la Zambinella, l'initiale de la castration (...)"<sup>5</sup>.

Les lettres sont donc parfois conçues dans des rapports pragmatiques occultes avec l'écriture — on fait des textes par arithmétique des lettres — et on les a soupçonnées longtemps d'asphyxier le sens sous le poids des correspondances discrètes. Cela a instauré la lecture par "exégèse textuelle"<sup>6</sup> et rendu le récepteur vulnérable à un contexte où "tout est senti comme métonymique", où tout passe comme "détail synecdotique"<sup>7</sup>.

Quant aux lettres — celles qui font le sujet de la correspondance —, si on révèle le pli de leurs murmures embrouillés, on pourra les imaginer comme découpe partielle d'une collectivité d'écriture où se trouve déposée l'histoire rédigée de tout un univers social, et établir une typologie sommaire du discours épistolaire comme art reproductible de la platitude, du lapsus, de la dissimulation ou du recentrage égotiste. À la manière de Jakobson, on distinguera alors la lettre "phatique" qui établit ou maintient le contact avec un autrui aussi proche qu'indifférent ; la lettre "instrumentale" qui ordonne ou instruit un quelconque anonyme ; la lettre "spéculative" qui n'est qu'un organe de la causerie philosophique et suppose un destinataire universel ; enfin, la lettre jubilatoire, sorte d'extention ludique de l'acte amoureux<sup>8</sup>.

5. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, page 113/114.

Ajoutons à ce vertige intuitif le déploiement de la connotation libidinale du nom Zambinella qui "peut être Barmibela, le petit bébé, ou Gambinela, la petite jambe, le petit phallus, l'un et l'autre marqués par la lettre de la déviance (Z)" *opus cit.*

6. Tz. Todorov. *Théorie du symbole*, Seuil, 1977, page 30.

7. J.-Cl. Passeron, *Biographie, flux, itinéraire, trajectoire.. Revue française de Sociologie*, XXXI, 1989, page 6.

8. Par leur truculence, nos deux exemples introductifs, réunis par le hasard de leur ressemblance, sont atypiques comme correspondance amoureuse. Pas de lettres du côté

Le fait d'écrire, d'envoyer, de recevoir ou de lire des lettres, renvoie ainsi à la complexité relationnelle du mot correspondance qui, comme un trope, unit, établit un code, fonde une connaissance et ajoute à tout cela un discret accent intentionnel ; de même qu'il occulte ou travestit, par une morphologie allusive et une rhétorique taciturne, la fermeté de tel ou tel message.

On ose avancer l'idée que la substance de l'épistolaire se présente *ad litteram* (sic), lorsque la limpidité de la communication est limitée par le code qui établit anonymement ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas ou, plus particulièrement, ce que l'on doit faire pour ne pas nommer ce que l'on veut dire. En bref, les lettres qui donnent leur nom aux choses sont généralement stupides ou plates. Bien entendu, il ne s'agit pas de transposer la parole du grand Aristote : "Ce qu'on ne nomme pas tout en le nommant"<sup>9</sup>, mais de comprendre la correspondance ordinaire comme silence organisé par les modulations socialement codifiées des interactions communicationnelles. C'est ainsi que le genre épistolaire s'aligne sur le grand courant du langage collectif qui lui impose ses thèmes et ses formes, ses figures et son tempo : "la rhétorique et les pratiques quotidiennes sont également indéfinissables comme des manipulations internes à un système — celui de la langue ou celui d'un ordre établi"<sup>10</sup>. Avant d'être logos qui ne garde qu'une diffuse impression de ce dédoublement formel du discours, les lettres sont lexis du social, morphologie d'un savoir inscrit dans les représentations mentales. Certains personnages accusent confusément cette transe scripturale : "[Rieux] écrivit, pour la première fois depuis de longs mois, mais avec les plus grandes difficultés. Il y avait un langage qu'il avait perdu. La lettre partit. La réponse tardait à venir"<sup>11</sup>.

C'est surtout dans le cas typique des formules toutes faites et des pauses discursives (le temps qu'il fait, le banal "tout va bien", les descriptions, la vie comme paysage ou diegesis<sup>12</sup>, etc.) que la lettre engage une stratégie de l'absence. Dans son séminaire sur *La lettre volée*, Jacques Lacan explique le complexe de connivences collectives par lequel le destin d'une lettre peut être

---

de chez Beyle, seulement des notes, lucides et solitaires, sur les mœurs. Tandis que dans le billet trouvé, dont la langue sort des conventions du discours amoureux, le destinataire masculin est absent du paysage lubrique décrit.

9. *La rhétorique*, 1405 (a).

10. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. UGE, 1980, page 67.

11. Albert Camus, *La peste*, Gallimard, 1947, page 281.

12. "(...) aujourd'hui, j'ai fait rebattre mes matelas, et on m'a volé un quart de laine" Lettres à Madame de Sade, in *Lettres choisies du Marquis de Sade*, UGE, 1969, page 40.

de cacher quelque chose, de se perdre afin que d'être révélée : "puisque'elle peut subir un détour, c'est qu'elle a un trajet qui lui est propre" <sup>13</sup>. Même la trajectoire virtuelle inscrite dans le destin des lettres "originales" ou célèbres ne serait qu'une façon de penser la construction de son propre discours, et cela ressemble à une victoire posthume que ne peut avoir la parole lorsqu'elle se trouve prise dans les lignes de la lettre. Ce repliement riche en avatars trouve des appuis dans la pratique du langage commun, celui qui ne parle jamais sur les essences et construit son sens par réflexe, à la façon d'une *butaforia* générative.

Il semble, par conséquent, que le langage s'organise dans les lettres par amour d'une inefficacité codée par la nature d'une relation (écrire à ses parents, féliciter quelqu'un, envoyer des cartes postales et toutes les écritures anodines de la complaisance sociale) et sur-codée par l'idiome relationnel (le discours replié des épîtres discursives, mémoires, lettres spirituelles, savantes ou amoureuses, qui renvoie obsessionnellement à l'expéditeur).

Les lettres sont-elles strictement auctoriales ?

La correspondance flamboyante du Marquis de Sade — le grand séquestré par lettre de cachet — tombe par l'ingénuité de l'histoire sous le feu de la Bastille et dans l'oubli provisoire. Au regard de la correspondance ordinaire, s'étonner du fait que les lettres célèbres paraissent être gouvernées par une nécessité étrange, c'est oublier qu'elles sont souvent ressuscitées par l'intrigue (celle de Dupin et de la Reine chez E. A. Poe) ou l'ironie d'une postérité reconstruite à la manière borgesienne <sup>14</sup>. L'exégèse historique des lettres produit aussi cet effet magique d'apparition de la correspondance détournée ou oubliée. Or, l'oubli de ces différents mécanismes amène à poser, d'une manière trop facilement tranchée, la question du témoignage de l'auteur et conduit à l'illusion borgesienne de l'auctorat, celle de la quête forcée d'une individualité au mépris du travail anonyme de la mémoire collective.

Si la correspondance ordinaire semble illustrer un obscur consensus sur le flottement du contenu textuel — une sorte de silence versatile. —, depuis leur origine carcérale, les lettres du Divin Marquis concurrencent et assaillent la production littéraire de leurs prétentions : "Si jamais je fais imprimer ces lettres,

13. Jacques Lacan, *Écrits. I*. Seuil, 1966, page 40.

14. "Tout avait commencé par un bonheur de jeunesse ; quand il avait vingt-deux ans, le poète avait découvert dans la maison de sa marraine Roze, des lettres de Sade écrites au temps de la captivité à Charenton" Paul Veyne, *Char et Sade*, N.R.F., 374, 1984, page 1.

je vous assure qu'elles feront plus de bruit que les mémoires du fameux Beaumarchais : il écrit comme un ange" <sup>15</sup>. Ces lettres présentent un discours replié sur le témoignage du supplice que Sade a vécu et contemplé avec une effrayante extériorité ; un discours opposé au rigide univers galant des dialogues et des lettres amoureuses qui circulaient à son époque. Sade subvertit les codes pudibonds de l'écriture en vogue et on peut le considérer comme le pourfendeur de la galanterie et de ses dispositifs d'illusions normatives. La délicate broderie du discours galant connaîtra avec lui un ébranlement truculent d'une beauté surréaliste. Ainsi, dans la fameuse lettre dite des quatre signaux : "Je viens de trouver trois signaux de la plus grande beauté (...) Et bien ! C'est trois ou quatre, et vous savez que le trois quatre est d'une grande force (...) il faudra couper les couilles de Cadet de la Basoche (Albaret) et me les envoyer dans une boîte. J'ouvrirai la boîte, je réécrirai, je dirai : "Oh, mon Dieu ! Qu'est-ce que c'est que cela ? (...) Il faudra donc, dis-je, faire placer dans une chambre une belle créature dans l'attitude de la Callipyge farnésienne — là, le présentant beau (...) il faut mettre le feu au magasin à poudre (il est verticalement tourné au cabinet où je couche) ça fera un effet sublime (...) il faudra prendre deux têtes de morts (...) et, pendant que je serai au jardin, vous ferez arranger cela dans ma chambre, afin que je trouve la décoration toute prête en rentrant (...) "<sup>16</sup>.

Pour achever ce tissu de correspondances, voici le récit d'une facétie bucarestoise qui, par sa morale, révèle qu'écrire des lettres "à la populaire" restaure la stéréotypie de l'Auteur <sup>17</sup>. Il s'agit d'un happening mis en scène contre un veilleur de nuit, emprisonné dans sa cabine métallique par des étudiants badins et surveillé à travers un pertuis lumineux. Le bonhomme cloîtré fut forcé de donner un cahier de brouillon crasseux sur lequel, à la surprise des potaches, s'étalait, pages après pages, le début hésitant et changeant d'une unique phrase. C'était une lettre imaginaire à son amie qui commençait à peu près ainsi : "Ma chère, c'est le printemps, la saison où le soleil réchauffe la terre et les petits êtres qui fourmillent sous les feuilles mortes (...)". L'anecdote ressuscite la parabole camusienne du fonctionnaire Grand en écrivain du dimanche, suspendu à son indécision phobique de la première phrase inachevée sur la jument alezane <sup>18</sup>.

15. Lettre de Mademoiselle de Rousset, in *Lettres choisies du Marquis de Sade*, opus cit., page 12.

16. *Ibid.*, pages 128-130.

17. Ces évocations bucarestoises sont-elles dûes au stage roumain que Roland Barthes fit dans les années soixante ? Quoi qu'il en soit, tous les actes de concupiscences épistolaires ne se passent pas à Bucarest !

18. Voir Albert Camus, *La peste*, Gallimard, 1947, page 284.



À l'instar des correspondances insolites, le comique n'est qu'une occurrence circonstancielle du réel, c'est le rôle de la fiction que de le rendre mémorable et exemplaire.

## Discours galant et protagoniste anonyme : le Beau Lauzun

*Je n'avais aucun soupçon qu'il pût avoir  
pour elle de la galanterie...*

Mémoires de Melle de Montpensier

L'efficacité symbolique de la collection de faits mémorables accomplis par les Lauzun est due à un effet bio-bibliographique. Le monde particulièrement clos des salons galants fabrique des héros d'une forte densité référentielle. Ce monde d'illusion biographique, qui enthousiasme et inspire les esprits en quête de palpable et de sensationnel, crée en quelque sorte un "faux concret"<sup>19</sup> habillant de curieux et d'exemplaire tel ou tel protagoniste, un vertige de la passion biographique où l'homme est lu en héros.

Lauzun et le Beau Lauzun — car il y en a deux — communiquent ainsi, malgré le siècle qui les sépare, par leur singularité prodigue. Le premier cultive l'art cynique de la splendeur gratuite, le second des "histoires de fesses" faramineuses.

Lauzun, conte de Péguylem, capitaine des Gardes, puis commandant de l'armée des Flandres sous Louis XIV, aimé et craint pour son goût de l'excentricité, nous laisse deux faits notables ; l'un nous est conté par Barbey d'Aurevilly : "Rappelez-vous la scène (dans les Mémoires de Saint Simon) où il met son talon sur la main d'une duchesse pour l'enfoncer dans la chair, comme un vilebrequin"<sup>20</sup> ; l'autre fut son refus cynique d'épouser la Grande Mademoiselle, cousine germaine de Louis XIV.

Albert Camus réunissait le dandysme et le donjuanisme dans la même idée de révolte contre la facticité mondaine. Ce Lauzun semble être une effigie trouble du galant, un anti-héros qui transgresse les règles de conduite et se moque de la pertinence institutionnelle de "l'homme à femmes". Absurdes et coquins, ses actes et ses facéties construisent le nimbe de sa célébrité : "Monsieur de Lauzun vivait à son ordinaire toujours dans l'obscurité. Il faisait

19. Jean-Claude Chamboredon, *Le temps de la biographie et les temps de l'histoire*, communication au colloque *Quotidienneté et histoire*, Lyon, 1982, page 2.

20. *Œuvres romanesques complètes*, tome 2, Gallimard, 1966, page 720.

parler de lui et souvent par des aventures qui me fachaient”<sup>21</sup>. L'effet de la galanterie lauzunniène est rétroactif : il renvoie l'image de l'institution galante comme un miroir déformant. Son esthétisme frondeur est une conséquence poussée à l'absurde des rôles inertes et des individus figés dans leurs horizontalité de caste. Comme “cette princesse de substance, cette âme qui ne s'était émue que d'étiquette, cette être de cérémonial qui n'avait de visée que la grandeur — une grandeur de théâtre et d'opinion”<sup>22</sup>.

Le second Lauzun, dit “le Beau”, chevalier courtisan sous les derniers rois du XVIII<sup>e</sup> siècle, très proche de Marie-Antoinette, commandant des camps militaires, traversera la Révolution grâce à son talent guerrier en devenant le Général Biron. Il se révéla un maître de “l'amour-goût” à la Marmontel et Duclos et sa pratique amoureuse le fit passer pour le prototype du galant. Par opposition à son ancêtre qui interposait entre lui et son monde une opacité ironique — et qui n'a pas écrit —, le Beau Lauzun relève de la transparence référentielle d'une écriture sereine. Ses Mémoires sont la mise en œuvre littéraire du style des élites courtisanes, sa plume est l'instrument involontaire qui cristallise la signifiante collective : particulier et recordman, exceptionnel mais convenu. C'est pourquoi son écriture est une perte d'identité ; plus elle abonde en anecdotes, plus la réflexion et le commentaire personnel font défaut ; plus il séduit, plus manque le paysage charnel ; enfin, plus il écrit et reçoit des lettres ordinaires, plus ses Mémoires s'emparent du style épistolaire. Sans qu'il le sache, le Beau Lauzun disserte sur les armatures des codes de son époque.

Si le destin tordu du Duc de Lauzun dupe le codage des manières courtoises, le Beau Lauzun, lui, saute de sa propre peau dans la mémoire collective, passant du biographique à l'éponymique tout en gardant et en reproduisant l'institution galante. Il semble englouti dans le schéma lénifiant d'une logique nécessaire : le galant-homme, le séducteur, autant d'emblèmes d'un monde clos.

Le Beau Lauzun est le produit d'un hiatus entre le vécu et la mémoire, entre l'événement et l'exégèse sociale : ignoré par ses contemporains, que ce soit dans l'actualité mondaine (il est banni par disgrâce royale) ou au regard de l'histoire posthume (il est mis en interdiction de postérité), ses Mémoires et ses correspondances ne seront publiées qu'un siècle plus tard par crainte de révélations scandaleuses. Enfin, après cinq mois de captivité à Sainte-Pélagie, le 11 Nivôse An II, il sera décapité, victime d'une cabale jacobine qui l'accuse d'être une “mauvaise tête” et de ne pas “se jeter (...) à corps perdu dans la

---

21. *Ibid.*, page 1456.

22. *Ibid.*, page 721.

révolution”<sup>23</sup>. La séparation de ces deux objets de délit par le couperet de Sanson reprend une grande leçon de métaphysique à l’usage du peuple. Couper le Roi en deux signifiait départager, selon la nouvelle idéologie sensualiste républicaine, la sacralité (le symbole à détrôner) de l’infrastructure corporelle. Dans le cas du Beau Lauzun, la rupture entre l’homme concret et l’homme symbolique fut réalisée à l’aide d’une vigilante lame citoyenne lors d’une représentation expéditive<sup>24</sup>.

La tromperie anthume du protagoniste fut d’être finalement consacré par l’histoire des mœurs. Le Beau Lauzun eut-il l’intuition de cette ironie biographique, lui qui écrivit si platement sur sa vie ?

L’art des écrits galants est décoratif, c’est un savoir-faire dont le sens érotique se ballade entre censure convenue et curiosité ludique. À cause de la place centrale des convenances, le galant constitue une variante de l’amour dominé par la sociabilité. Il témoigne de plusieurs codes de références sociales et culturelles d’emblée occlusifs et permissifs, qui font de la *libido dominandi* un monde possible “de fêtes tumultueuses”.

Le discours galant n’a pas conscience de cette duplicité. C’est un parler institué par l’étiquette, il apparaît comme l’expression d’un narcissisme linguistique féminin qui se décline selon la logistique d’une séduction dissimulant à elle-même sa propre finalité. D’où sa stature d’art mineur : “les dames détestent qu’on mette en cause les principes, car leurs attraits doivent beaucoup aux mystères du signifiant” nous dit Lacan<sup>25</sup>. En cela, il appartient au processus auto-contemplatif de la féminité régnant sur les lois d’une conquête amoureuse vraisemblable. Ce qui équivaut d’ailleurs, pour Roland Barthes, à une émasculatation : “Parler amoureux, c’est dépenser sans terme, sans crise, c’est pratiquer un rapport sans orgasme”<sup>26</sup>. Ainsi, la texture narrative de l’intrigue galante est un univers emboîté, dominé par la conquête de femmes dont il faut connaître la psychologie afin de pouvoir agir conformément à leurs ethos spécifiques : accaparer et jalouser, postuler la fidélité et l’universalité tragique de l’Amour.

Le séducteur d’alcôve vit et pense enfermé dans les lois de cet univers

23. *Mémoires secrets du Beau Lauzun, suivis de lettres adressées à l’auteur*, Éd. Colbert, Paris, 1943, page 38. Toutes les numéros de pages entre parenthèses dans le texte font référence à cet ouvrage.

24. D’après une conférence de Jacques Revel, *L’opinion publique et les personnes royales dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle*. (EHESS, Marseille, 19 mars 1991).

25. *Écrits. I.*, opus cit., page 51.

26. Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Seuil, 1977, page 87.

féminin et il est plus facile d'interpréter le discours galant comme l'expression d'une idéologie gynéarcissique que phallarcissique. La pratique galante semble, en effet, contredire le modèle de l'éloquence masculine qui domine la pensée anthropologique : "cet univers de discours et d'acte rituels tout entiers orientés vers la reproduction d'un ordre social et cosmique fondé sur l'affirmation ultra-conséquent du primat de la masculinité offre à l'interprète une image grossière et systématique de la cosmologie phallarcissique qui hante aussi nos inconscients" <sup>27</sup>.

Lorsque les lettres font partie de la praxis amoureuse, elles sont crépusculaires, elles dissimulent la promesse érotique sous une métonymie verbale. C'est pourquoi il est si commode d'écrire lorsqu'on aime. On verra comment Miss Marianne Harland communique par petits signes sur les vitres poussiéreuses des auberges de Winchester avec le Beau Lauzun, lui indiquant la trace de sa route tempétueuse (le chemin de son désir ?). Ou encore, l'ardente déclaration d'amour de Mademoiselle de Montpensier pour le dandy Lauzun : "J'eus envie de souffler sur le miroir ; cela épaissira la glace, j'écrirai le nom en grosses lettres afin que vous le lisiez bien" <sup>28</sup>.

La jouissance de la lettre s'inscrit, par homologie, dans la logique des avatars engendrés par l'amour. L'absence de l'autre correspond à cette vacuité obsédante du signifiant dans le petit message amoureux. Que dire ? N'importe quoi qui tienne lieu de signifiant !

Le manque assiégeant de l'autre est illustré par l'abondance de suppléants imagés et Roland Barthes interprète ce procédé comme un recentrage égotiste (cf. son analyse de la correspondance Werther-Charlotte et des *Liaisons dangereuses*), où le contenu de la lettre, le thème du "Je pense à vous", suggère une excentricité convertible de l'individu. Sa projection est vue comme un art du contrepoint, celui de l'amour comme déréalisation de l'autre et affirmation tragique de soi : "je ne te pense pas ; simplement, je te fais revenir à proportion même que je t'oublie" <sup>29</sup>.

---

27. *Ibid.*, pages 4.

28. Barbey d'Aurevilly, *opus cit.*, page 727. Le moindre geste de la Grande Mademoiselle est un véritable hiéroglyphe de l'amour : "Quelques jours après, elle cache dans sa poche un papier sur lequel elle avait simplement écrit : "C'est vous !"

29. Roland Barthes, *opus cit.*, 19487, page 187.

L'intuition de la transfiguration corporelle — prendre l'apparence de l'autre — au moment de l'habillement, que Beyle avouait accompagner des plaisirs solitaires, est d'autant plus antinomique : "c'est comme si, au bout de toute toilette, inscrit dans l'excitation qu'elle suscite, il y avait toujours le corps tué, embaumé, vernissé, enjolivé

Pour mieux comprendre l'insouciance scripturaire du Beau Lauzun, il faudrait discuter du régime de sérénité dans lequel agissent les héros galants. L'ethos galant suit en effet les principes d'une réputation et d'une exemplarité à toute épreuve. Par son code hédoniste, cette conception, qui élève la séduction au rang d'une collection de conquêtes, détermine une pratique redondante et chaque fois confirmée.

Le Beau Lauzun est en quelque sorte le dernier d'une époque, celle de l'écriture galante à la veille du l'avènement de l'érotisme romanesque. Un érotisme démocratique et citoyen qui s'autorise enfin les images et les paroles cachées sous l'Ancien Régime et rend visible l'intimité érotique : "Les amoureux ne sont jamais seuls au monde. Un regard délégué préside toujours à leurs ébats"<sup>30</sup>. On pense ici au credo restifien du "tout peut être raconté". La prose des Mémoires est quant à elle une diegesis d'affaires amoureuses vécues sur un tempo soutenu. Le héros ne vit, malgré quelques actes manqués, aucun vertige ni tourments sinueux. Son âme n'est pas tourmentée car il n'a pas conscience de son devenir ; autrement dit, il n'est pas encore question du *Schmerz* wertherien, ou du cynisme sorelien. Son monde, peuplé de salons, de chasses, de courses et de duels, est un monologue réverbérant d'aventures où se trament des desseins ingénus et vains.

Notre galant n'éprouve pas non plus les vertiges de l'exclusion. Ni les lettres ni le héros ne sauraient rien nous inspirer de sensuel ou de sulfureux, car tout se meut selon le vraisemblable et la logique amoureuse de caste : "Il fut arrangé que j'irai à un bal de l'après-midi chez Madame la Maréchale de Mirepoix (...) et j'y trouvais une jeune personne charmante, qui me plut infiniment et que je pris pour elle" (page 47). Plus loin, le protagoniste change d'avis, obéissant aux exigences d'un nouveau contexte : "Je rencontrais Mademoiselle de Beauvau à tous les bals ; je la vis souvent chez Madame la Duchesse de Gramont avec qui sa mère était intimement liée. Je cherchais à lui plaire ; elle recevait mes soins sans répugnance ; elle me convenait bien mieux à tous égards que Mademoiselle de Boufflers" (page 47).

---

à la façon d'une victime. En m'habillant, je pare ce qui du désir va être raté" (*Ibid.*, page 151). Ou encore, la transmutation symbolique du sexe : "Marquer le sexe, c'est immédiatement le dévier ; jusqu'à son dévoilement, l'énigme ne connaît que des leurres ou des équivoques" (*Ibid.*, page 114), dont j'ai découvert l'astuce du sexe inverti grâce au coup d'œil de Gabriel Volonte : dé-vier comme une façon d'é-viter, autant d'émasculations qui émancipent définitivement de toute responsabilité virile.

30. Jean-Marie Goulemot, *Ces livres que l'on ne lit que d'une main. Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIIe siècle*, Alinea, 1991, page 151.

Même lorsque le charnel surgit, il reste contraint par la rhétorique élégante du non-dit et oblige à un décodage. Ainsi, Mademoiselle Desmarques, courtisane notoire, “ramène [le Beau Lauzun] chez elle où elle [lui] donna de délicieuses leçons” (page 50). Le seul passage érotique des Mémoires met en scène Madame Esparbès : “Elle voulut parler, ma bouche ferma la sienne ; j’étais brûlant ; je portais sa main sur la partie la plus brûlante de mon corps ; tout le sien en tressaillit. En me touchant, elle me fit faire un effort qui brisa tous les liens qui me retenaient. Je me débarrassais de tout ce qui pouvait cacher la vue d’un des plus beaux corps que j’aie vu de ma vie ; elle ne me refusa rien ; mais mon ardeur excessive abrégéa beaucoup ses plaisirs. Je réparais cela bientôt après, et souvent, jusqu’au point du jour, qu’elle me fit sortir dans le plus grand mystère” (page 51).

La scénographie amoureuse des *Mémoires* réitère invariablement le même decorum (bal, dîner, opéra), usant des prémisses d’une sociabilité minimale. À partir de là, le monde galant promène le héros le long de méandres à la fin desquels il touchera son gain. Parallèlement, l’écriture du Beau Lauzun est limpide et cohérente ; on n’y trouve pas les éléments qui font douter de la transparence scripturale — le problème de l’écriture comme dédoublement de la conscience n’existe pas encore —, son discours n’excède pas la citation formelle du code social <sup>31</sup>.

Plus tard, chez Balzac, le monde galant sera regardé de l’extérieur, à travers des lentilles auto-réflexives ; Zambinella s’exclame : “J’étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses” <sup>32</sup> À la différence du duc de Lauzun, le protagoniste balzacien déclinera cyniquement sa propre frivolité. Contrairement au héros romantique, le Beau Lauzun, ne connaît pas le malheur, il connaît parfois l’échec mais ne le vit que comme prétexte à de nouvelles intrigues ; il n’en tire pas de morale, seulement une méthode. Il n’a aucun goût pour la chute et ne partage pas encore cet altruisme abstrait qui sera le véritable ductus romantique : “Ce matin là, je dois écrire de toute urgence une lettre importante — dont dépend le succès d’une certaine entreprise ; mais j’écris à la place une lettre d’amour — que je n’envoie pas” <sup>33</sup>.

---

31 . “L’art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c’est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d’un Esprit universel et d’un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité ; la clôture de ce langage était sociale et non de nature.” Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Seuil, 1953, page 8.

32 . Cité par Roland Barthes, in *S/Z (opus cit., page 25)*

33 . *Fragments d’un discours amoureux, opus. cit., page 30*

À l'instar de l'auctorat, le formalisme du discours galant est-il traversé par l'institution sociale ou est-il l'expression d'une compétence consciente et maîtrisée du parler métonymique ? Le discours amoureux de la noblesse courtoise est-il filtré par une conscience hypocrite qui cache délibérément le message libidinal sous le voile du langage châtié ? Si l'on accepte cette dernière hypothèse, cela nous donne l'image d'une pudeur omniprésente et régulatrice d'un discours censuré au moment de la diction. Le problème reste épineux car l'usage du langage implique toujours des ratios inconnus d'intentionnalité et d'expressions convenues.

Dire que parler de sexe est une pratique quotidienne sous-entend l'idée que la censure n'est pas constamment active. Il y aurait en fait deux extrêmes ; d'un côté le spontanéisme — “la grammaire demi-savante des pratiques que nous lègue le sens commun, dictons, proverbes, énigmes, secrets de spécialistes, poèmes gnomiques”<sup>34</sup> — qui reste une boîte noire de l'expression érotique ; de l'autre, l'hypothèse qu'une censure active modèle directement le parler.

Plutôt que de choisir entre ces deux extrêmes — le méli-mélo de sagesse et d'hardiesse spontanée et le tri dissimulateur consciemment appliqué —, il vaut mieux considérer qu'une “logique de système” les comprend tous deux et produit, à partir de chacun, des formes lexicales relativement stables. Parler d'amour ou de sexe peut alors être vu comme une disposition acquise qui rend inutile l'idée de calcul ou d'escamotage par le travail figuratif. Les grilles lexicales de la parole sont supra-individuelles ; elles s'imposent en vertu d'une extériorité collective et objectivante.

La correspondance du Beau Lauzun est plate et inerte alors que ses mémoires sont le lieu où le style épistolaire est le mieux rendu. Le dialogue galant est, de façon péremptoire, une construction stylistique ; le discours des personnages y atteint son état le plus codé, celui de la lettre galante, et tranche avec l'imprévisibilité propre au parler face-à-face. Lorsque Lady Sarah parle au Beau Lauzun, elle écrit une lettre : “J'ai voulu vous donner à jamais Lady Sarah tout entière, son existence, sa réputation, l'empire le plus absolu sur elle” (page 81). Le galant emploie des syntagmes posturaux, imbriqués dans des constructions narratives complexes où les modalités du dire et du faire sont associées. La galanterie apparaît ainsi comme une textualité plaquée sur un ensemble d'attitudes corporelles. On trouve une véritable expression morphologique du refus dans les mémoires de la Grande Mademoiselle, quand Lauzun

---

34 . Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, 1972, page 203.

se jette aux pieds de celle-ci. “Je fus tenté de le relever. Mais après avoir surmonté cette envie, je me retirais dans un coin de mon cabinet. Lui demeura à genoux. Il me dit : « Voilà où je voudrais placer ma vie pour reconnaître ce que vous venez de me dire et je ne suis pas assez heureux pour cela. Je ne vais rien songer de tout ce que peut faire le Roi. Ainsi, je n’ai rien que la mort à souhaiter ». Je me mis à pleurer, il se releva et s’en alla”<sup>35</sup>.

Ainsi, le parler galant d’une princesse et de tant d’autres, est un tissu qui ne se fabrique pas ad hoc, il préexiste comme détermination métaphorique ; les rôles et les textes sont déjà écrits ! Il y a un *deus ex machina* qui gouverne la reproduction close des pratiques amoureuses ; même si parfois des protagonistes comme Madame de Montpensier ont l’intuition de leurs fallacies : “J’aimais la conversation de M. de Lauzun sans qu’il me passât rien de fixe dans la tête”<sup>36</sup>.

## Gloses. L’infinie histoire de la plume et du cachet

*Qu’on le jetât tout habillé à la mer, les lettres de Mme de Coigny cousues sur son cœur.*

Mémoires secrets du Beau Lauzun

### Les lettres perdues de Marianne

Un devin avait prédestiné le Beau Lauzun à une existence assujettie aux lettres. “Je fus chez lui dans la rue Saint-André-des-Arts. Il logeait, selon l’usage, au cinquième étage. Il me parut être une espèce d’imbécile, et me dit ce qui suit : que le même jour en rentrant chez moi je trouverai une lettre qui m’affligerait beaucoup ; qu’un mois après, jour pour jour, j’en recevrai une très consolante de la même personne” (page 85).

Lorsqu’à Bristol il connut Miss Marianne Harland, cette aventure confirma la vie éminemment épistolaire du duc amoureux. On comprend en premier lieu que les lettres sont l’état d’urgence de l’amour. Pourchassés par la mère méfiante de Marianne, les amoureux communiquent ingénieusement. “Plume et encre me sont refusés (...). Je t’écris au lieu de dormir, et ce n’est pas un

35 . In Barbey d’Aureville, *opus. cit.*, pages 732 et 1455.

36 . *Ibid.*, page 727.



sacrifice” (page 112) et, plus loin : “Une lettre que Marianne perdit étourdiment nous découvrit encore (...) Marianne, dont l'adresse réparait toujours l'étourderie, écrivit sur un de ses gants avec un petit morceau de charbon : « On m'emmène, on m'emmène, Dieu sait où ! je l'écrirai sur les vitres de la première auberge où nous nous arrêterons » (...)” (page 114).

On assiste ainsi au déroulement picaresque de l'amour et l'idylle ambulatoire côtoie le contour esquissé par la cartographie épistolaire, un trait de cette philosophie de l'amour étant de reconstruire le monde en labyrinthe et de sublimer son objet. Ainsi, on se divertit tout d'abord aux côtés du Beau Lauzun qui adhère volontiers au jeu de piste qui lui est proposé. On assiste ensuite à la conversion métonymique du désir en une course poursuite jalonnée de paroles et de laissez-passer. “Le quatrième jour de mes recherches je trouvai la vitre par laquelle je devais apprendre le sort de ma jolie maîtresse. Elle m'avertissait qu'elle attendait une lettre de moi par quelque moyen qu'elle n'imaginait pas, mais que je trouverai sûrement” (page 115). Enfin, l'écriture sur le verre, méthode utilisée un siècle plus tôt par la Grande Mademoiselle, nous fait découvrir le goût galant pour les facéties miroitantes. Le galant, en effet, doit toujours briller, attirer et encourager l'imitation. Le Beau Lauzun est un maître en la matière : “Je commençais à être fort à la mode et sans me piquer d'être un excellent original, je dois convenir que j'avais beaucoup de copies sans qu'il y en eut une de bonne” (page 69). Quant aux vitres, elles multiplient et induisent la possibilité perpétuelle de séduire par effet d'apparition. La galanterie est une source inépuisable de plaisantes aventures. Mais parfois ce dédale hédoniste s'ébranle : “Une étourderie de Marianne perdit tout” (page 115).

### Le discours inverse de l'adultère

L'amour de Lauzun pour la princesse Czartoryska obéit à la même construction : voyages, péripéties et arcanes. On traverse l'Angleterre, la Hollande, l'Allemagne et la Pologne, les missives écrites à la hâte servant de trait d'union : “Je m'arrêtai dans une petite taverne, au coin de Berkleysquare et lui écrivis.” (page 78).

Mais, dans cet épisode, on trouve deux chaînons narratifs imbriqués — le récit du voyage et le discours amoureux —, liés par des confessions ouvragées. On pourrait à la limite parler d'un discours géographique. Mais, parce qu'il est soumis au dessein du détour, l'itinéraire qu'il emprunte (la maladie, la jalousie, les retrouvailles et les disparitions) en fait un faux discours.

Le premier volet a pour dessein hésitant et quasiment circulaire de signifier que le parcours géographique des futurs amants se double d'une valse-hésitation purement formelle de leurs intentions : "Finissons et ne renouons jamais un entretien si dangereux" (page 123). Une série de discordances factuelles passent comme autant d'occasions de prolonger le voyage : "Nous ne trouvâmes pas à Anvers le cabinet ; il était vendu : on lui parle d'un autre qu'il pourrait avoir à Amsterdam et qui lui conviendrait davantage", et la tension née du premier aveu : "Nous étions de bonne foi" (page 126). Le faux géographique cotoie alors l'intrigue de la fausse prudence ; partir d'Anvers signifiant encore, malgré les opportunités que cela amènera, ne pas toucher Madame Czartoryska.

Le second volet est, on l'a déjà dit, un faux discours de refus. La princesse, accompagnée de son amant officiel, le prince Reppine, exhorte généreusement Lauzun : "Fuyez, oubliez une femme qui ne peut rien pour votre bonheur. Croyez-moi, l'amour n'est pas fondé sur la confiance qui n'est qu'un supplice" (page 125). Se rangeant tout d'abord à cet avis, l'interpellé se résout à "la traiter avec beaucoup d'indifférence" (page 121).

Dans ces deux volets, la trajectoire autant que les rôles sont truqués ; les "Ne m'aimez pas" ou "Je ne veux pas avoir d'amants" signifient le contraire<sup>37</sup>. et il suffit d'un signe (non linguistique) pour que le véritable sens de ces paroles soit restauré : "un regard de la princesse [lui] fit oublier tous [ses] projets" (page 126). La rencontre rendue alors nécessaire, dévoile l'homologie des deux constructions, celle de la diegesis du voyage et de la rhétorique du faux. Et, c'est par un double déni que la princesse parvient à ses fins. Prétendant que l'on peut vivre l'adultère sur le modèle d'une relation platonique, elle succombe au moment où cet idéal risque de se réaliser.

La tropologie galante est habituellement réitérante et codée clairement. Pourtant, la jonction si importante des deux trajectoires est marquée par des figures et une mise en abîme que l'auteur n'exploite pas : "Les larmes de la princesse coulaient ; j'y mêlais les miennes" et plus loin, "Je lus un joli roman de Dorat, qui venait de paraître, intitulé : Sacrifices de l'amour. Quelques situations avaient rapport à notre position" (page 127).

### **Les choses ardentes : "Un signe visible, missive ou ruban"**

La désunion des amants s'accompagne du lieu commun de l'anéantissement des lettres amoureuses. Mais une lettre en flammes aura toujours la

---

37. On trouve déjà le même double langage chez Lady Sarah (page 69).

connotation tragique du silence et du secret inutile. Les flammes confient au néant une réalité devenue incertaine et brûlante elle-même : l'amour. "Le lendemain elle ne voulut point écouter une justification ; elle exigea que je lui rendisse ses lettres et son portrait (...) je brûlais devant elle son portrait et ses lettres, et promis de ne répondre à aucune de celles qu'elle pourrait m'écrire, promesse que j'ai tenue exactement" (page 154). Dans la logique amoureuse cette image est eschatologique. La brûlure du feu fait sécession. Elle est délivrance et suicide.

L'épisode de la plume brûlée nous rappelle que dans le discours galant, les objets peuvent être investis d'une symbolique transparente. À propos d'un bal polonais le Beau Lauzun raconte : "je laissais tomber la plume de mon bonnet en ramassant quelque chose ; Madame Thomačka (...) m'offrit une assez belle plume de héron qui était dans ses cheveux : « Je vous demande pardon, lui répondis-je froidement, je suis attaché à ma plume brûlée ». Madame Czartoryska, qui m'avait entendu, me dit avec un regard charmant : « Donnez-moi votre bonnet que j'y mette la mienne. J'aime mieux maintenant la plume brûlée » (...) " (pages 156-157).

Le féuichisme galant, qui se produit publiquement, fonctionne sur une ambiguïté généreuse : la plume remplace la classique perte du mouchoir ou, ailleurs, la rose qui choit aux pieds de Madame de Coigny. L'échange des plumes consitue quant à lui une métaphore sexuelle. Notons que Barbey d'Aurevilly, glorifiant son Lauzun, le dandy du XVII<sup>e</sup> siècle, se moquait des galanteries étincelantes dépensées par l'autre : "Otez-lui sa casaque hongroise, sa plume de héron et sa fourrure et demandez-vous ce qui reste ?" (page 24). Ailleurs, une charmante nonne lui jeta "une rose à travers la grille, lui demanda son nom, lui présenta un coin de son voile, qu'il saisit et qu'elle tendit ensuite en cherchant à l'attirer à elle" (page 30). En Amérique, il reçoit "un signe visible, missive ou ruban" de la part de Madame de Coigny. Enfin, ses lettres amoureuses devront être "cousues" sur son cœur, expression qui matérialise de la façon la plus concrète le rapport euphémisé entre la flamme/l'âme et la lettre/écriture.

Écrire des lettres qui traversent le monde, tomber dans la transe du détail, envelopper tout cela de mystères anodins et frelatés, telle est la perversité narcissique de ceux qui fréquentèrent boudoirs, salons, bals et fêtes.

Hormis Miss Marianne, l'amie du duc la plus douée littérairement, dont on sait, par son mémorable "Plume et encre me sont refusés", qu'elle a souffert de l'interdiction d'écrire des lettres, les autres ne s'en soucieront jamais. Le Beau Lauzun agit galamment au moyen des lettres. Mais il ne peut écrire, comme le

prince de Ligne, des “lettres étincelantes de verve, charmantes de grâce aisée et philosophiques (...) qui sont autant de “bulletins, de féeries et d’enchante-ments” (...)” (page 23).

Séduire galamment, c’est écrire des lettres. Mais celles-ci ne trouvent leur sens de gratuité généreuse que dans leur monde de silence bavard. Car les lettres sont en même temps porteuses d’un message et recouvrement de celui-ci. Lorsque la texture de la socialité qui les a fait naître — ce monde “de fêtes tumultueuses” — eut disparu, les lettres galantes oubliées, perdues et brûlées ne furent plus que la calligraphie décrépète des soupirs et des plaisirs embaumés.

# Leçons sur l'histoire de Raymond Aron

Texte établi, présenté et annoté par Sylvie Mesure

Éditions de Fallois 1989, réed. biblio essais 1991, 601 pages.

Malgré toute l'insistance qu'aura mise Sylvie Mesure à nous transmettre "le dernier état de la réflexion aronienne sur la question de l'histoire", ces quelques vingt six leçons données au Collège de France entre 1972 et 1974 ne viendront pas ternir, par leur contenu de nouveauté, l'éclat des fameuses thèses de 1938<sup>1</sup>.

Si nous employons le terme "d'insistance" plutôt que celui "d'effort" ou "d'attention" pour qualifier l'entreprise de Sylvie Mesure, c'est en référence à cette idée curieuse que l'on voit se répandre, de publier les sommaires et résumés de cours de nos chers disparus, sans se demander si cela aurait eu un sens pour eux et si cela en aura pour nous. Mais le traitement de Raymond Aron n'est heureusement pas celui que l'on a vu réserver à Michel Foucault et l'on se console vite de la présence en fin d'ouvrage, du *Syllabus des Gifford Lectures* et des extraits de l'annuaire du Collège de France, dont la vacuité étalée sur cent pages est largement compensées par cinq cents autres de plein texte.

Rien que de rémanent, dans ce long discours où le maître de beaucoup d'historiens et sociologues contemporains ne se lasse pas de nous convaincre qu'il n'existe pas de lois de l'histoire et que les hommes n'ont jamais les moyens de connaître leurs fins. À travers l'analyse des reprises philosophiques du marxisme chez Sartre et Althusser, la comparaison entre l'historisme allemand

---

1. Cf. *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essais sur les limites de l'objectivité historique*, Gallimard, 1986.

et la philosophie analytique de l'histoire, ou encore l'évaluation de la critique popperienne des sciences sociales, Raymond Aron nous propose une visite guidée des différents lieux depuis lesquels on peut s'interroger sur la nature du savoir historique : la conscience, l'action, le récit, les valeurs, la signification (causalité ou rétrodiction), la scientificité, etc. Autant de lieux où se partagent différentes manières d'écrire l'histoire et sans doute aussi, différentes manières de penser son propre devenir.

Mais Raymond Aron n'est pas relativiste, il y a selon lui de bonnes et de mauvaise manières et, à défaut de pouvoir fonder ses choix méthodologiques sur une véritable théorie de la connaissance historique, il les assoit sur un certain rapport aux valeurs : l'homme ne peut être pensé ni comme totalement déterminé dans son action, ni comme entièrement libre dans sa conscience.

Cette morale du "ni, ni" agit sur notre historien à la façon d'une double contrainte et, comme on le sait depuis Gregory Bateson, cela n'est pas s'en entraîner quelques troubles. Ainsi, Raymond Aron n'est jamais autant à son aise que lorsqu'il discute de théories de l'histoire depuis longtemps dépassées (Hempel et Dray) ou de critiques de la raison historique plus faibles que la sienne (Sartre, Popper) ou encore, lorsqu'il tente de nous intéresser (et il y réussit vraiment) à l'histoire des relations internationales (pages 334-441).

Mais lorsqu'il s'agit de prescrire ses méthodes à l'histoire générale ou à la sociologie, le douloureux rapport aux valeurs, jusque-là contenu par le discours pédagogique, réapparaît dans toute la force de son empire, entraînant Aron sur les chemins du canular épistémologique. Ainsi, après avoir longuement pesé le pour et le contre de deux positions méthodologiques extrêmes<sup>2</sup>, laissant espérer une solution qui les dépasserait toutes deux, il ne réussit qu'à nous servir le sage argument de leur complétude réciproque : "Ce qui me paraît être la conclusion très simple de ce genre de discussion, c'est qu'il y a une pluralité de niveaux dans l'étude des réalités humaines : le niveau microscopique, le niveau macroscopique, etc. Selon les niveaux, il y a des vocabulaires différents, et d'autre part il existe à chaque niveau des phénomènes spécifiques et éventuellement des lois spécifiques. Selon les cas on peut plus ou moins bien rendre compte de ce qui se passe à un niveau macroscopique par des phénomènes ou des lois relatifs au niveau microscopique, mais jamais on ne supprime la spécificité des différents niveaux : tout sociologue explique dans certains cas les conduites individuelles par les conditions sociales dans lesquelles les

---

2. Il s'agit de l'individualisme méthodologique version Von Hayek et du holisme, qu'Aron rebaptise, non sans quelques sous-entendus, "collectivisme" ou "totalisme" méthodologique.

individus se trouvent, comme inversement, dans d'autres cas, il rend compte des collectifs par les comportements individuels" (page 306).

À la décharge d'une telle sagesse, il faut avouer que le partage théorique dont il est question doit plus, en sociologie et en histoire, aux luttes institutionnelles pour le monopole de la représentation légitime de la connaissance, qu'aux problèmes méthodologiques rencontrés par la recherche.

Mais cette image de la neutralité dont s'entoure l'honorable professeur, tombe dès qu'il se pique de décrire la sociologie contemporaine (pages 482-509) et que, lassé par l'enfer du marxisme, il revisite le purgatoire du durkheimisme et nous en revient armé d'un cocktail épistémologique inédit dont la recette a heureusement disparu dans les limbes du libéralisme. Pour Raymond Aron, rien de plus miscible que la théorie des appareils idéologiques d'état (Althusser puis Baudelot et Establet) et la théorie du système d'enseignement de Bourdieu et Passeron. Une telle confusion surprend chez quelqu'un qui consacre treize leçons à la comparaison de plusieurs systèmes philosophiques et qui n'est pas sans ignorer ce qui sépare les noms et les choses. Mais, dès qu'il s'agit de sociologie cette exigence ne le touche plus vraiment, et il se contente de lancer négligemment que les théories de la reproduction sociale sont l'expression de l'air du temps et n'ont qu'une portée métaphorique. Voici comment il introduit le sujet : "je voudrais en passant faire quelques remarques sur les raisons de la popularité actuelle du thème de la reproduction (...) "<sup>3</sup>. Un chroniqueur mondain visitant le dernier salon de la mode parisienne ne s'y serait pas employé autrement. Le terme de "mode", pour qualifier ces théories, apparaît d'ailleurs deux fois dans la seule page 490 et, plus fort encore pour quelqu'un capable de raisonner sur le déclenchement de la première guerre mondiale, l'explication des théories de la reproduction tient en une page et deux arguments :

- 1 — les sociologues aiment prendre le contre-pied du sens commun et puisque celui-ci nous enseigne que tout change très vite en ce siècle, il est normal qu'ils cherchent à nous démontrer le contraire ;
- 2 — le thème de la reproduction n'est qu'un avatar de la notion de cycle économique qui fonde la pensée occidentale depuis Quesnays : "le cycle premier de l'économie, c'est celui du paysan qui sème et attend les récoltes l'année suivante, des récoltes dont il consommera une partie et dont il devra réserver l'autre pour semer à nouveau, de telle sorte que l'essence même de la société humaine en relation avec son milieu, c'est le cycle biologique de la reproduction naturelle" (page 491).

---

<sup>3</sup>. page 489 (c'est nous qui soulignons).

Malgré le poids de ces méconnaissances, il reste difficile d'imaginer Raymond Aron en mauvais lecteur de la sociologie de son temps ; lui qui intitula sa leçon inaugurale : *De la condition historique du sociologue*<sup>4</sup>, et qui contribua tant à la diffusion de la pensée allemande sur les sciences sociales. Mais son "allergie à la pensée durkheimienne"<sup>5</sup> et son combat contre toute forme de marxisme imposent une grille d'interprétation si évidente, qu'il peut sembler vain d'aller chercher plus loin l'explication de cette tactique du dénigrement.

On se demandera tout de même si, en ce jour de décembre 1970, lorsque emporté par la solennité il lança : "l'engagement est une nécessité, non une valeur"<sup>6</sup>, il assumait pleinement le fait que, dans le champ intellectuel français, cela l'avait conduit et le conduirait encore à prendre la critique de la connaissance pour une logique de parti.

Jacques Vialle

---

4. Leçon prononcée le 1er décembre 1970 et publiée par Gallimard en 1971.

5. *De la condition historique du sociologue*, page 23.

6. *Ibid*, page 53.



## *La société romaine* de Paul Veyne

Des travaux, Seuil, 1991, 341 pages.

Ce livre n'est pas le tableau bien ordonné d'une société dans lequel seraient regroupées des informations concernant le droit, l'art, l'économie ou les classes sociales. Dans ses intentions et dans sa forme, c'est même tout le contraire. On trouvera une succession d'articles, publiés entre 1960 et 1990, qui tombent tous à côté de ces grandes catégories du savoir universitaire et l'on parierait que l'auteur se délecte chaque fois à ramasser la flèche loin de ces cibles immuables.

Paul Veyne part en guerre contre tous les essentialismes : l'essence du droit, de l'esclavage, de la sexualité ou du paganisme, ne sont que les vues d'un esprit métaphysique qui ne peut comprendre comment les chrétiens du IV<sup>e</sup> siècle ont repris une conception de l'amour conjugal déjà formulée par les païens du siècle précédent (chapitre 3. *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*). D'une manière ironique, mais qui peut paraître contradictoire, cette guerre est aussi menée contre le titre même de ce recueil : "nous ne prononcerons même pas le mot de "société" (qui désigne, à notre avis, un être aussi mythique que la *physis* des Épicuriens, ce fantôme d'intelligibilité qui fait double emploi avec les faits qu'il décrit et qui n'est que tautologie)" (page 281). Ou bien : "...seul le mot magique de "société" fera croire à une grande puissance mystérieuse, origine obscure, mais tenue pour rationnelle, de cette génération spontanée..." (page 307). Son programme va jusqu'à s'inscrire en négatif de ce que semble annoncer le titre : "... écrire l'histoire ne consiste pas à écrire l'histoire de la société. Mais plutôt à interpréter des relations" (page 309).

Ce virage herméneutique, conceptualisé dès le texte sur Foucault

accompagnant la réédition de *Comment on écrit l'histoire*, s'est greffé sur une technique d'interprétation des pratiques relativement originale dans le champ historique.

Son domaine d'application est l'histoire générale (Cf. le tome 1 de *l'Histoire de la vie privée*) ou, comme dans cet ouvrage, la micro-sociologie (page 72).

L'historien opère d'abord un découpage précis des pratiques, telles qu'elles peuvent apparaître dans les textes littéraires, les documents épigraphiques, les monuments ou les vestiges archéologiques, en explicitant tout ce qui est fait dans la pratique étudiée et en traitant avec méfiance les mots qui y sont associés. Un mot de trop ou un oubli (Cf. le texte de Pline sur la fuite de l'or vers l'Inde, chapitre 5) sont souvent des indices qui trahissent un changement de signification : en oubliant les importations de l'Inde vers l'Empire romain, Pline nous montre que l'idée romaine de commerce international ignorait le concept de balance des paiements (page 164). En résumé, la première étape amène l'historien à une dissociation des mots et des choses (une déconstruction), en éliminant tous les présupposés de la théorie des reflets : la pensée ne reflète pas la pratique et l'imaginaire n'est pas la mimésis du réel (page 118). Ce travail de dissociation coûte bien plus que le geste du marteau sur la statue à abattre car c'est toutes les statues qu'il faut briser jusqu'aux dernières qui se dressent encore sur nos places. L'examen du texte de Pline amène à revoir toutes les notions sur la monnaie à travers le temps, et bien entendu, ce que l'on appelle monnaie ici ne se conceptualise pas de la même façon là bas. Paul Veyne le fait avec une érudition et un intelligence qui rendent caricaturales les grilles d'interprétation marxistes ou autres, qui traitaient de l'économie ou des classes sociales.

Mais il faut aussi relever les morceaux, je veux dire qu'il faut comprendre ces pratiques, c'est à dire expliciter notre place dans la réception. Une même pratique peut avoir deux significations différentes, mais on peut trouver deux pratiques différentes qui ont une signification homologue : "Trimalcion serait pour nous une de ces âmes "chargées d'énergie jusqu'à la geule" dont Baudelaire parlait à propos des héros balzacien" (page 14). Ou bien : "La colonne exprime la gloire de Trajan, de même que le ciel (qu'il est inutile de détailler étoile par étoile) exprime la gloire de la hweh" (page 322). Cet art du comparatisme éclaté ressemble à la technique des mosaïques de tessons d'assiettes que fabrique ma grand-mère ou des patchworks de tissus qui envahissaient la literie des années soixante.

Quant à la méthode historique, le résultat est d'un goût beaucoup plus sûr et vient inquiéter bien des certitudes.

Philippe Boissinot

## Et les applaudissements et la postérité

à propos de *Quai Voltaire, Revue littéraire*

"Les grands échecs littéraires", n°1, hiver 1991 (111 pages)

"La question de la postérité", n°2, printemps 1991 (112 pages)

J'imagine Virgile en vieillard mondain vautré sur des coussins de soie demander lascivement d'une voix de courtisan fatigué que soit détruite l'*Énéide*. Je ne vois pas l'austère Kafka prendre des poses devant Max Brod pour formuler la même requête. Mais je n'étais pas ici, ni là.

Le premier numéro de *Quai Voltaire, Revue littéraire* ouvrait l'année 1991. Le numéro deux porte encore le manifeste en quatrième de couverture. Un manifeste à peine, qui manifeste surtout une sèche humilité et une pudeur cagote. En quelques mots qui ne voilent que des intentions, on apprend que *Quai Voltaire, Revue littéraire* ne défend pas une esthétique particulière, se montrera critique vis-à-vis de l'actualité littéraire, qu'il favorisera la distinction entre le bon et le mauvais, qu'il sera littéraire et littéraire seulement.

Nous sommes tous d'accord avec la condamnation de cette post-modernité de savoir faire social, la dénonciation de la déliquescence des valeurs, la lutte contre l'individualisme forcené et le mercantilisme triomphant, etc. Mais est-il suffisant de se draper dans ce bel habit d'honnêteté ? Pour cacher quelles vanités ? Car, trop d'attentions aux injustices dans la distribution des gloires autorise des mises en doute.

*Quai Notaire, Revue littéraire* est éditée par une jeune maison d'édition du même nom. Une maison d'édition qui grossit vite du rachat de ses confrères.

Cette littérature s'accommode ainsi d'autres appétits, d'autres exigences ; le "Plus petit dénominateur commun" d'un groupe d'intérêts (4ème de couverture).

Sans doute, par souci de neutralité, le choix des auteurs couvre la plupart des maisons d'édition — au moins de celles qui pèsent leur poids. Il est heureux que ce souci déontologique s'accorde aussi bien avec les exigences tactiques : une neutralité qui neutralise surtout les attaques prévisibles des concurrents. Les lois de l'intérêt étant ce qu'elle sont, il se pourrait aussi que cette neutralité bénéficie par là-même des appuis de tous. À la fin de chaque texte figurent les indications essentielles, celles du *Dernier ouvrage paru*, pour ne pas perdre les occasions d'informer et de vendre ; informer vite et vendre tout de suite, car plus encore que les livres les revues s'avariant rapidement — le numéro suivant pousse déjà sous l'oubli du précédent. C'est donc cela "intervenir dans l'actualité littéraire de notre temps" (4ème de couverture).

À lire ces textes disposés au gré des compromis et du remplissage obligatoire qui composent artificiellement un numéro, on voit vite que les deux thèmes n'illusent qu'un seul sujet.

Si le thème du premier numéro en est un. Car pour y parler des "grands échecs littéraires", on y parle de tout autre chose. Mélancolie romantique ou existence malade des grands créateurs que le succès ne peut guérir ; imperfection d'une première œuvre relativement aux suivantes chez un même auteur panthéonné ; succès post-mortem, ou à venir encore, d'un auteur incompris qu'aujourd'hui l'on adule. Qu'est-ce qu'ont de "littéraire" ces échecs existentiels ? De quels échecs s'agit-il, qui sont les textes de référence de l'histoire de notre littérature ? Des "grands échecs littéraires" si mal définis qu'ils deviennent de ligne en ligne synonymes de "grands succès de la littérature". Seule une esthétique de la réception des œuvres permettrait de clarifier la question, mais ce labeur n'est sans doute pas assez littéraire<sup>1</sup>.

Ainsi, dans la formulation de notre premier thème, le "grand" n'est plus si évident, "l'échec" n'est pas assez précis et le "littéraire" disparaît derrière l'anecdote.

---

1. Sans doute, Michon n'échappe-t-il au genre méprisable de l'article que pour avoir vraiment écrit. Mais, bien rodé, il lui a suffi de produire, cette fois, une *Vie majuscule*. Ainsi, tous ses effets d'emphase sont-ils moins déplacés. En outre, il se trouve être le seul à avoir traité d'un échec littéraire, qui pour n'être pas grand est au moins véritable, celui du brave Izambart de Rimbaud. Au moins questionne-t-il, à douter un peu des évidences d'éternité, la superbe de nos jugements, quand ceux-ci diffèrent de ceux des contemporains qui tiennent nos grands pour des petits et leurs petits pour des grands. Au moins décolle-t-on le nez des reliques pour rire un peu des dévotions.

Le second thème traite du rapport de l'écriture à la postérité. Mais s'agit-il de la postérité des œuvres ou de celle des auteurs ? Que l'on ne s'inquiète pas, nous sommes entre gens de bien et l'ego bouffi ne sera pas pris au sérieux. Pudeur cagote encore d'un "cachez ce sein que je ne saurais voir". Précautions sophistiquées pour séparer ce qui serait la part noble de la question de ce qui serait sa part vulgaire. Discussions avec les grands incompris, les grands de toujours, les indubitables maîtres qui habitent l'éternité, c'est-à-dire notre présent magnifié. Distinctions plutôt que "discernement" (4ème de couverture).

Beckett est cité, qui répondait à une enquête de *Libération* sur les raisons de l'écriture : "Bon qu'à ça" (n° 1, page 109). Le même écrivait ailleurs que "L'œuvre seule importe". Suares aurait "proclamé fièrement : « Je ne veux pas un mot sur ma personne, ni l'âge, ni la naissance, ni la vie ; bref rien de cela ne regarde le public » (...)" (n° 1, page 47). Mais nous connaissons tout des tragiques petits détails inûmistes : qu'il se trouvait laid qu'il ressemblait à Charlot alors que son frère était beau et que c'était important parce qu'en plus il l'aimait beaucoup et que sa mort lui a laissé un grand vide, etc (n°1, page 48). Nous assisterons aussi aux aventures granguignolesques de la grande filiation de Kleist et Tasso, deux bégues romantiques qui se rejoignent dans cette infirmité née de leur confrontation à de trop grandes énigmes (n°1, page 19). Et les crachements de sang de Kafka et les étrons d'Artaud (n°2, page 14 ; n°1, page 45).

Fétichistes qui s'emparent des biographies des grands hommes, qui fouillent l'œuvre pour en fantasmer l'auteur. Recueil de potins, de grandes phrases et de détails intimistes ; citations complaisantes recousues de commentaires dihyrambiques ou pitoyables ; manie des correspondances et des journaux dans lesquels on voit plonger les iconolâtres comme au fond de l'âme adulée qu'ils dépouillent en s'inventant des rêves de gloire.

Émerge irrésistible au fil des textes, entre exercices nombrilistes, pensums et fatras théoriques, la grandiloquence du poncif de l'homme d'écriture acmé de l'humanité <sup>2</sup>.

Nous découvrons intéressés que "la passion de la gloire a trait (...) à la

---

2. De grandes phrases qui diagnostiquent encore "la fin de période artistique" après celle de la Religion et de l'Histoire ; sens commun teinté de résurgences hegelienues ; théologie littéraire basée sur un psychologisme sauvage.

Après de nombreuses hésitations pour l'élection du roi Nombril, nous n'avons pas réussi à départager Redonnet qui ne s'inquiète qu'en "je-me-moi" de la postérité... la sienne (n°2) et Lépront pour son "Quant à moi, je ne prétends pas à d'autre postérité que celle que m'offrira (...) la mémoire de l'homme que j'aime" (n°2, page 10).

question de l'immortalité, et non pas au désir des applaudissements" (n°1, page 10), que l'écrivain "n'a cure de succès, d'honneurs, de notoriété. Il ne cherche même pas la reconnaissance de ses pairs" (n°1, page 7). Une grandeur donc, qui ne concerne que ceux qui méprisent les concours, ignorent les mondanités et négligent les médias — ou peut-être que les médias négligent. Mais, "l'écrivain [étant] par essence révélateur de son temps" (n°1, page 109), et le nôtre étant bien médiocre, ses représentants ne doivent pas valoir mieux.

Tout de même, l'art (véritable) procède de "l'énigme humaine" et "témoignerait de ce qu'auraient pu être les hommes" (n°1, pages 110,111). Toute l'énergie authentique des hommes de l'art ne peut disparaître ; il faut un dieu responsable du sens de cette grande dépense, de ce mystère que "Rien ne (...) justifie, pas même l'anxiété propre à l'homme, la conscience de la mort, et pourtant ça persiste, contre toute évidence, contre toute raison, toute dérision" (n°1, page 21). Quelles invocations !

Enfin, le relativisme des valeurs d'un "art qui (...) n'a pas prétendu à la vérité" (n°2, page 11). Plus aucun critères ni de juges, pas de jugement possible ; nos grands hommes n'acceptent la gloire de personne, ou plutôt sont les seuls à se l'accorder. Pour parler d'aujourd'hui, il doit être bien évident que les prix littéraires ou le chiffre de vente ne peuvent satisfaire le vrai écrivain, que seule la postérité retrouvera au siècle prochain. Il suffit de publier, parce qu'un jour certainement un lecteur comprendra. Curieuse juxtaposition de relativisme et d'absolu qui donne tant de confort et promet la reconnaissance éternelle.

Mais la différence qui sépare nos deux frères ennemis — celui qui règne sur ses pairs depuis le petit écran et celui qui parle à la postérité assis à la droite de Dieu — ne tient qu'au type de reconnaissance qu'ils revendiquent. Outres gonflées qui ne cherchent qu'à se dilater encore.

De quels investissements à perte nous parle-t-on quand il ne s'agit parfois que du seul investissement possible ? De quelles valorisations essayer de s'entourer encore ? Je ne vois que le plaisir, le plus grand, étrangé à toute logique de réussite sociale ou économique ; le simple plaisir le plus complet, qui seul mobilise tout ces êtres-là. Comme des rats soudés à leur pédale à plaisir qui meurent d'épuisement auprès d'une mangeoire et d'une femelle en chaleur. Rien d'autre ne vaut des efforts, plus rien n'a de goût auprès de ce goût-là.

Thierry Discepolo

---

AGONE reçoit des manuscrits sans exigences de pedigree au 2, rue de la Charité, 13002 MARSEILLE. Les manuscrits non insérés ne sont pas systématiquement retournés, mais ils restent à la disposition des auteurs pendant de nombreux mois. La revue n'est pas responsable des manuscrits qu'elle pourrait malencontreusement égarer.

---

## Abonnement à AGONE

pour quatre numéros par an :

Particulier 100 F. Institution 150 F.

Abonnement de soutien 200 F.

par virement postal CCP 8 806 45 M Marseille ou par  
chèque, à l'ordre de : AGONE.

Les règlements sont à adresser à :

AGONE

2, rue de la Charité

13002 MARSEILLE

---

AGONE est aussi disponible en librairie :

Actes Sud, Arles

Art et littérature, Paris

Compagnie/Autrement dit, Paris

Le Divan, Paris

Les Arcenaulx, Marseille

Librairie Sud, Marseille

Librairie du palais, Aix-en-Provence

L'arbre à lettres, Paris

L'odeur du temps, Marseille

Regards, Marseille

Vent du Sud, Aix-en-Provence



# AGONE

---

Revue Trimestrielle

Été 1991, numéro 4.  
Correspondances

Lettres d'exilés.

*Jean-Michel Palmier*

Le feu de l'action. Théo et Vincent Van Gogh.

*Jean-Louis Bonnat*

Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Félicien Rops à Jean d'Ardenne

*Olivier Salazar-Ferrer*

L'ordre des formes.

*Gabriel Volonte*

Le discours amoureux, ou la non correspondance.

*Philippe-Alain Michaud*

Des plumes brûlées et des lettres en flammes. Un cas d'écriture galante.

*Cornel Alecse*

*Marginalia.*

*Les Leçons sur l'histoire* de Raymond Aron

*La société romaine.* Paul Veyne

Et les applaudissements et la postérité

À propos de *Quai Voltaire. Revue littéraire.*

Prix du numéro : 40 Frs