

M
I
S
C
E
L
L
A
N
E
A

Cahiers

ERTA

numéro 32

MISCELLANEA

Cahiers
ERTA
numéro 32

MISCELLANEA

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2022

comité scientifique

Patrick Imbert	Paweł Matyaszewski
Tugrul Inal	Krystyna Modrzejewska
Mirosław Loba	Michał P. Mrozowski
Annick Louis	Barbara Sosień
Wiesław Malinowski	Sabine M. E. van Wesemael
Zuzana Malinovská	

comité de lecture

Adina Balint	Sándor Kálai	Piotr Sadkowski
Doris Eibl	Thierry Laurent	Anita Staroń
Laurent Déom	Marek Mosakowski	Dorottya Szávai
Ariane Ferry	Oana Panaité	Piotr Śniedziewski
Florence Godeau	Lydie Parisse	Jean-Louis Tilleul
Krzysztof Jarosz	Andrzej Rabsztyn	Izabella Zatorska
Tomasz Kaczmarek	Regina Bochenek-Franczakowa	

comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska	Tomasz Swoboda
Anne Delsipée	Paulina Tarasewicz
Katarzyna Kotowska	Ewa M. Wierzbowska

rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

révision du texte

Anne Delsipée

couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83
<http://wyd.ug.edu.pl>; sek.wyd@gnu.univ.gda.pl

cahiers erta n° 32

études

MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ 10

« Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter ». L'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin

EWA M. WIERZBOWSKA 30

Le miroir déformant de la littérature: portraits dans *La Force du Désir* de Marie Krysinska

TOMASZ SWOBODA 50

Sodome et Gomorrhe : le social et la cruauté. Une petite récapitulation

SÉBASTIEN VIRON 70

« Car on ne saurait mieux dire » : la mémoire des noms et des visages dans l'œuvre de Romain Gary

comptes rendus

Jean-Marc Quaranta, *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021, 446 p.
Marcel Proust, *Le temps perdu*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Marc Quaranta, Paris, Bouquins, 2021, XLIV + 1040 p. (Tomasz Swoboda) 90

Une fois libéré de la contrainte d'un thème précis, l'esprit s'évade dans des espaces assez rarement visités dont le pêle-mêle apparent cache un trésor de réflexions. Certaines mûrissent en toute tranquillité tandis que d'autres s'imposent impérativement et cherchent à se verbaliser, à prendre forme immédiatement et sans recul. Le chercheur expérimenté apprécie les unes et les autres, une longue étude saisissant différemment d'autres aspects qu'une illumination momentanée. Il semble plutôt évident que la richesse ne peut être assurée que par la diversité des thèmes, des points de vue, des cultures, etc. La réalité de notre époque indique que l'enjeu est plus sérieux encore : il ne s'agit pas « juste » de la richesse mais de la survie de notre civilisation. L'ouverture d'esprit qui se dégage d'une telle variété de formes, de racines et de contenus encourage à foncer, à ne pas se laisser arrêter par des limites préétablies. On donne alors tout l'honneur à cette diversité précieuse que confirment les engagements intellectuels des auteur-e-s des textes du numéro 32 de *Cahiers ERTA*.

EWA M. WIERZBOWSKA

ÉTUDES



MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie

« Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter ». L'écriture autobiogéographique dans les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin

Le terme d'autobiogéographie fait modestement son émergence dans les recherches littéraires. Même si ses définitions et graphies varient, il unit toujours – comme son nom l'indique – deux notions : l'autobiographie et la géographie. Le concept apparaît au début du XXI^e siècle dans le monde anglo-saxon pour désigner le type d'écriture autobiographique où « l'histoire d'une personne est réfractée à travers l'histoire d'un endroit »¹. Michel Collot l'évoque dans son article « Pour une géographie littéraire » où l'autobiogéographie veut dire relater notre vie à travers l'évocation des lieux qui nous ont marqués². Yann Calbérac et Anne Volvey définissent l'auto-biogéographie en tant qu'« une autobiographie rétrospective conduite par un-e géographe » qui est, en plus, « une personnalité académique »³. L'auto-biogéographie implique alors

1 Ch. C. Gregory-Guider, « Sinclair's *Rodinsky's Room* and the Art of Autobiogeography », [dans :] *Literary London : Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, 2005, n° 2 (3), <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/guider.html>, trad. M.S.

2 M. Collot, « Pour une géographie littéraire », [dans :] *Fabula-LhT*, 2011, n° 8, « Le Partage des disciplines », 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

3 Y. Calbérac, A. Volvey, « Introduction », [dans :] *Géographie et cultures*, 2014, n° 89-90, p. 8.

« la géographie au sens d'un ensemble ordonné de lieux de vie ou d'exercice (*topoi* de la formation, de l'enseignement ou de la recherche) qui font scène pour le récit d'une trajectoire d'un acteur académique et fond sur laquelle se détache cette figure intellectuelle (enseignant-e, chercheur-e) qu'il incarne »⁴. Cette approche, quoiqu'un peu réductrice⁵, montre bien la relation qui se tisse entre l'homme et l'espace : le lieu de vie ou d'exercice influant sur la personnalité. Elżbieta Rybicka insiste aussi sur les interférences entre le moi et l'espace : le terme « auto/bio/géo/graphie » permet, selon la chercheuse, d'observer l'influence de l'espace sur la connaissance de soi et la création de soi en interaction avec l'espace géographique⁶.

L'autobiogéographie incite donc, et c'est dans ce sens que nous nous en servons dans la présente contribution, à examiner comment une personne parle d'elle-même à travers les descriptions de l'espace géographique et comment cet espace l'influence. Le terme s'inscrit ainsi dans les recherches géocritiques, en rendant visible le parfait dynamisme des « relations entre littérature et espaces humains » dont parle Bertrand Westphal, et témoigne aussi de leur complexité⁷.

4 *Ibidem*.

5 Nous remercions le professeur Michel Collot d'avoir attiré notre attention sur le fait que Yann Calbérac et Anne Volvey ne parlent que d'une variante de l'égiobiogéographie qui désigne « le texte de nature auto-référentielle dans lequel un-e géographe trace le déroulement de sa carrière (un cursus) en articulant des dimensions autobiographiques et scientifiques » et qui est – pour les géographes français – « l'un des exercices requis pour l'Habilitation à Diriger des Recherches (HDR) » (Y. Calbérac, A. Volvey, « Introduction », *op. cit.*, p. 5-6).

6 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków, Universitas, 2020, p. 284.

7 B. Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », [dans :] *Idem* (dir.), *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 21.

Le but du présent travail est d'analyser les *Carnets du voyage en Égypte* d'Eugène Fromentin (éd. posthume) en tant qu'un exemple d'une écriture autobiogéographique : nous voulons justement montrer comment le moi du voyageur se dévoile à travers les descriptions de l'espace. Certes, le caractère autobiographique des récits de voyage est devenu évident à partir de la publication de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand⁸. Les carnets de route sont même considérés comme une forme de journal intime⁹. Pourtant, l'autobiogéographie permet d'unir le voyageur à l'espace, de voir comment il se dévoile à travers les descriptions géographiques, et cela même dans les situations où le moi du voyageur n'est pas particulièrement exposé, comme dans le cas des *Carnets du voyage en Égypte*.

La vie d'Eugène Fromentin (1820-1876) est d'ailleurs strictement liée à l'espace, et surtout à celui de l'Afrique du Nord. Quoique le jeune homme soit un peintre-amateur et rêve de devenir écrivain, et mieux encore, poète, ses parents le destinent à la carrière juridique¹⁰. Sa brève visite en Algérie en 1846, effectuée à l'insu de sa famille, change diamétralement sa vie. Enchanté

8 C'est là qu'on lit la phrase célèbre : « Je prie [...] le lecteur de regarder cet *Itinéraire* moins comme un voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie ». F. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. J.-C. Berchet, Paris, Gallimard, 2005, p. 55. Jean-Claude Berchet commente : « Sous un titre qui semble annoncer un récit de voyage, on trouvera en réalité une autobiographie » : J.-C. Berchet, « Introduction », [dans :] *Ibidem*, p. 21. À ce sujet voir aussi : A. Pasquali, « Récit de voyage et autobiographie », [dans :] *Annali d'Italianistica*, 1996, n° 14, p. 71-88.

9 Cf. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 14. Jean-Marie Carré appelle même ses notes « journal ». Cf. J.-M. Carré, « Introduction », [dans :] E. Fromentin, *Voyage en Égypte*, éd. J.-M. Carré, Paris, Éditions Mouton, 1935, p. 9-37.

10 J. Thompson, B. Wright, *Eugène Fromentin. 1820-1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, trad. J. Coignard, Paris, ACR Édition, 2008, p. 25-27.

par les paysages du pays, il décide de consacrer sa vie à la peinture. Le succès de ses premières toiles algériennes au Salon de 1847 l'affermir dans sa décision¹¹. Il revient en Algérie deux fois encore et les réminiscences de ces voyages animent son œuvre picturale jusqu'à la fin de sa vie¹². Des problèmes financiers l'empêchent de revenir dans le Sahara et le Sahel¹³, c'est pourquoi, en 1869, il est heureux de pouvoir profiter de l'invitation du khédivé Ismaïl et de visiter l'Égypte à l'occasion de l'inauguration du Canal de Suez¹⁴. Ainsi peut-il revenir en Afrique du Nord et voir le pays qui l'attire depuis longtemps¹⁵.

Fromentin tient son carnet pendant deux mois, du 7 octobre au 6 décembre 1869. Ce sont avant tout les notes du peintre qui, n'ayant pas le temps de peindre, essaie de noter le plus fidèlement possible ce qu'il a devant les yeux pour activer ses souvenirs une fois dans l'atelier. Pourtant, comme le constate avec justesse Jean-Marie Carré, les notes ne sont pas dépourvues d'« intérêt biographique »¹⁶ : à travers les descriptions minutieuses de l'espace égyptien, Fromentin parle de lui-même. Nous le montrerons en trois mouvements correspondant aux trois facettes du voyageur. D'abord, nous nous concentrerons sur le peintre orientaliste enthousiaste pour qui les endroits visités constituent une source inépuisable d'inspiration et de joie. Ensuite,

11 *Ibidem*, p. 56-62.

12 Il rédige aussi deux relations de voyage, écrites sous forme de lettres : *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1858).

13 Cf. B. Wright, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, trad. I. Ayaseh avec la collaboration de l'auteur, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 345.

14 Pour les détails, voir G. Sagnes, « Carnets du voyage en Égypte. Notice », [dans :] E. Fromentin, *Œuvres complètes*, éd. G. Sagnes, Paris, Gallimard, 1984, p. 1688-1695 et J.-M. Carré, « Introduction », *op. cit.*, p. 9-37.

15 Cf. B. Wright, *Beaux-arts et belles-lettres...*, *op. cit.*, p. 348.

16 J.-M. Carré, « Introduction », *op. cit.*, p. 37.

nous présenterons le voyageur qui, en Égypte, retrouve les traces de l'Algérie et, pour finir, nous parlerons de l'homme fatigué qui ne profite pas de son voyage autant qu'il le voudrait et qui désire retourner rapidement en France.

Le peintre orientaliste enthousiaste

Fromentin arrive à Alexandrie après six jours d'un voyage pénible en mer. Le nouvel espace, l'aventure qu'il croit entamer éveillent son enthousiasme :

Entrée dans le port. C'est très beau, de mouvement, de vie, de couleur, d'éclat de lumière. Agréable sensation de la marche sur des eaux calmes. Grande satisfaction mêlée du plaisir de voir et de se sentir en sûreté, d'atteindre un but payé par six jours d'ennui, de se savoir en Égypte.¹⁷

Les adjectifs « beau » et « agréable » ainsi que les substantifs « satisfaction » et « plaisir » montrent l'aisance avec laquelle le voyageur fait face à l'espace inconnu qui, à peine entrevu, semble correspondre parfaitement à ses attentes. Il est difficile de dire ce qui l'éblouit : ce qu'il voit réellement ou ses idées qu'il projette sur l'espace.

Son enthousiasme et l'amour pour le paysage oriental se reflètent surtout dans les adjectifs et adverbes valorisants, pratiquement indispensables dans chaque description :

Premier aspect de la basse Égypte. À droite, un désert de terre nue, coupé de grandes lagunes, incroyablement plat, et rejoignant la mer. Mirages au loin. À gauche, cultures : cotons, ricins, douras [...]. (CVE, 1052)

17 E. Fromentin, « Carnets du voyage en Égypte » [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1052. Les citations suivantes seront indiquées à l'aide du signe abrégé CVE ; la pagination suivra l'abréviation après la virgule.

La description tout à fait géographique change de caractère en raison de l'adverbe « incroyablement » qui trahit la fascination du voyageur, son admiration pour l'espace égyptien.

Dans les notes, chaque nom géographique est suivi d'une description de l'espace où apparaît au moins un adjectif valorisant : « Village de Tourah, nouveau village inondé. Dans l'est, au fond, sous la plus vive lumière, la ligne du désert. Ciel splendide ; le Nil remué, étincelant » (CVE, 1054-55). On n'est pas sûr si Fromentin prend des notes au lieu de faire des esquisses ou s'il rend simplement hommage à la lumière étincelante. Cette admiration de la beauté dit beaucoup sur le voyageur sensible, souffrant même, à en croire Patrick Tudoret, d'hyperesthésie¹⁸.

Les adjectifs valorisants ne sont d'ailleurs pas l'unique trace de l'enthousiasme du peintre. Il se sert aussi de superlatifs : « Le plus beau ciel asiatique que nous ayons vu » (CVE, 1061) et de comparatifs : « Je n'ai jamais vu d'eau plus riche en fertilité, plus épaisse » (CVE, 1055) remplissant la fonction d'hyperboles. Sa personnalité se reflète également dans de nombreuses exclamations :

Quelle paix ! Pas un bruit. Le flot dort. Les palmiers ne remuent pas. C'est admirable et délicieux. Comme on est loin de France, loin de tout. Et cependant comme il semble naturel de se trouver là ! (CVE, 1066)

La France reste toujours un point de repère important pour le peintre casanier¹⁹, mais la façon de décrire l'espace prouve qu'il se sent bien en voyage, qu'il est heureux.

Fromentin se sert rarement de la première personne. Au début, ses notes sont dominées par les descriptions

18 Cf. P. Tudoret, *Fromentin. Le roman d'une vie*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 215.

19 Cf. J. Thompson, B. Wright, *Eugène Fromentin...*, *op. cit.*, p. 308-313.

de l'espace. Le 24 octobre, il écrit : « Dimanche, jour anniversaire de ma naissance. Marché une partie de la nuit ; mouillé vers 3 heures au pied de *Minieh* » (CVE, 1062). Le voyage, l'endroit auquel on arrive semblent beaucoup plus importants que le voyageur lui-même. Son anniversaire, c'est justement le mouvement et la ville à laquelle on arrive. L'espace l'absorbe, le fait disparaître.

Fromentin-écrivain excelle à « peindre avec des mots »²⁰. Dans ces notes, on retrouve aussi facilement le peintre qui pense à ses toiles futures :

Encore des villages. [...]

Base de verdure plus claire que les eaux. *Oser* cette couleur du fleuve : du chocolat modelé par des ombres bleuâtres ; reflets du ciel plus clair que le ton local. Multitude de petites vagues écumeuses. Écumes : blanc, bitume et ocre ; très chaude.

La chaîne arabique, mince, *plus claire que tout*, se colore en rose aux approches du soir. Le ciel fauve à l'horizon.

La chaîne libyque, plus plate encore et plus éloignée, éclairée à revers, gris lavande. Ligne intermédiaire très basse de petits villages à jardins de dattiers. Couleur sombre et neutre, se dégradant du verdâtre au gris. Jamais je n'ai mieux observé la loi des couleurs complémentaires. (CVE, 1056)

Il semble se donner le courage de peindre ce qu'il voit, la nature étant le meilleur maître de peinture. L'espace égyptien veut dire aussi des toiles nouvelles, meilleures peut-être que celles qu'il a déjà peintes. Les descriptions géographiques dévoilent donc un peintre soucieux de son développement artistique.

Ainsi, les notes visent surtout à nourrir la mémoire, à ne pas permettre d'oublier²¹. « Se souvenir du soleil couchant admirable d'hier, au-dessus du village à moitié

20 W. A. Guentner, « Fromentin voyageur et la tradition de l'esquisse littéraire », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1991, n° 6, p. 910.

21 Il est l'un des premiers peintres qui ont commencé à se servir de la photographie et cela justement dans le même but. Cf. J. Thompson, B. Wright, *Eugène Fromentin...*, *op. cit.*, p. 306–307.

inondé de Boulacq » (CVE, 1056), note Fromentin un jour. Un autre, il écrit à propos de Siout :

Tâcher de se rappeler la fière, élégante et ferme silhouette de la ville, hérissée de ses minarets, noire sur le ciel d'or rougi, *toute noire* avec ses murailles, ses jardins, et ne se révélant que par ses dentelures supérieures et ses reflets. (CVE, 1069)

Les notes sont des tableaux à préparer, l'essence de la vie du peintre.

S'il est donc possible de parler de l'écriture autobiographique de Fromentin, c'est parce que les descriptions de l'espace en disent long sur le caractère de celui qui les fait. Les procédés stylistiques choisis trahissent d'abord un voyageur enthousiasmé, amoureux des paysages orientaux, et ensuite un peintre qui, en prenant des notes, lutte contre l'oubli et pense à ses toiles futures. Bien que, dans les descriptions géographiques, la première personne soit rarement exposée, la personnalité du voyageur en sort en filigrane.

Le voyageur algérien sur le sol égyptien

L'écriture autobiographique de Fromentin se réalise d'une autre façon encore. Le voyage en Égypte et la géographie égyptienne évoquent pour le peintre ses voyages en Algérie. Voir l'Égypte veut dire revenir en Algérie. À son arrivée, le voyageur note : « le premier convoi de dromadaires avec qui je renouvelle connaissance me fait battre le cœur » (CVE, 1052). Grâce aux souvenirs des voyages algériens, l'inconnu devient le connu. Face au désert égyptien, Fromentin écrit : « Aspect très particulier, connu pour moi » (CVE, 1082). Il connaît ou plutôt reconnaît l'espace : « Je reconnais le désert que j'ai vu entre Laghouat et Aïn-Mahdy ; celui-ci, plus uniformément sablonneux » (CVE, 1090).

Le voyageur montre comment le paysage algérien l'a marqué, ce qui permet d'inscrire ses notes dans

la définition de l'autobiogéographie par Michel Collot²². « Au-delà de ces premières collines ravinées, qui me rappellent l'entrée du désert par Boghari, une seconde chaîne irrégulière, dentelée, fort en désordre » (CVE, 1059), note-t-il. L'Algérie revit devant ses yeux. Percevoir le paysage par ses souvenirs permet aussi de dompter l'espace égyptien qui devient son espace à lui.

L'Égypte incite donc à faire revivre le passé : « Deux tentes noires, sur les pentes grises. Souvenirs du Sahara » (CVE, 1066) ; « Caractère extraordinaire de *Keneh* [...]. Ville absolument saharienne ou africaine. Me rappelle beaucoup Laghouat » (CVE, 1075). L'Algérie, que le peintre aime tant²³, est un point de référence incontournable.

C'est ainsi qu'elle sert de comparaison²⁴. Fromentin écrit : « Le soleil disparaît derrière un village. Délicieuse silhouette obscure. Vol d'oies sur la pourpre du soleil couchant ; rouge et or sans excès comme au Sahara » (CVE, 1058). Dans un autre endroit, il note : « Elle [la ville de Minieh – MS] est jolie, ressemble tout à fait aux ksours sahariens, mais tout à fait ; me rappelle Laghouat » (CVE, 1062). D'ailleurs, le voyageur explique lui-même ce besoin de comparer ; cela facilite la perception et, surtout, la mémorisation : « L'esprit insatiable a besoin de comparer des merveilles à d'autres merveilles, soit pour les compléter l'une par l'autre, soit pour en fixer mieux la physionomie par des ressemblances » (CVE, 1069).

Il veut « fixer la physionomie » de l'Égypte, mais aussi la comprendre. Les comparaisons permettent de mieux saisir les différences :

22 Cf. M. Collot, « Pour une géographie littéraire », *op. cit.*

23 Cf. P. Tudoret, *Fromentin...*, *op. cit.*, p. 84–85.

24 C'est déjà Jean-Marie Carré qui le remarque : « Il compare sans cesse l'Égypte pastorale ou désertique avec le Sahel ou le Sahara ». J.-M. Carré, « Introduction », *op. cit.*, p. 19.

Tenir un grand compte du brouillard, de l'humidité qui reste en suspension dans l'air, se dépose le soir, y remonte le jour, et qui donne à la lumière et aux couleurs du pays une qualité moelleuse, adoucie, toute particulière. De là des différences de plan si subites et si tranchées. Se souvenir de Siout. [...] Différence capitale avec les aspects sahariens. (CVE, 1071)

Les « aspects sahariens », bien gravés dans l'âme du voyageur, laissent appréhender les « aspects égyptiens ».

Parfois, l'on a l'impression que lors de la mémorisation, les paysages algériens et égyptiens commencent à former un tout : « Se souvenir, à propos d'Esneh, de Keneh, de Louksor, etc., de tout ce que je connais des villages sahariens. C'est toujours le ksar développé, modifié, avec le Nil en plus » (CVE, 1079). Les souvenirs et l'expérience du peintre « algérien » vont l'aider à dépeindre l'Égypte.

Les notes égyptiennes de Fromentin montrent donc un homme très marqué par l'expérience des voyages en Algérie. Il regarde l'Égypte par le prisme algérien. Celui qui visite le pays des pharaons est donc surtout celui qui a d'abord visité le Sahara et le Sahel.

Le vieil homme fatigué

La dernière facette de Fromentin qui émerge de ses notes est celle d'un vieil homme fatigué qui veut rentrer chez lui. Au début, son écriture est marquée par l'enthousiasme d'un voyageur ébloui par la beauté qui l'entoure. Les difficultés sont rarement évoquées :

Le Nil s'élargit encore.

Les trois pyramides sont visibles depuis la base. Le désert autour et au-delà.

La trépidation du bateau est insupportable.

Autre îlot étroit et long chargé de *canouchs* verts frais. (CVE, 1054)

La phrase qui témoigne du malaise du voyageur est camouflée dans les descriptions de l'espace. Même si Fromentin ressent l'inconfort du voyage, il veut

– à tout prix – garder le plaisir du déplacement.

Cependant, avec le temps, le nombre de phrases critiques augmente. Le voyageur se plaint de devoir écrire sur ses genoux. « Que de peine pour écrire ! » (CVE, 1059), s'exclame-t-il. Perfectionniste²⁵, il se sent déçu de ne pas pouvoir arriver à rendre de façon exacte ce qu'il voit : « cette belle couleur gris lilas que je saurais peindre, que je voudrais rendre par un mot juste, sans le pouvoir » (CVE, 1062). Alors que le moi du voyageur est rarement exposé dans ses notes, il apparaît là où le voyageur ressent une impuissance. Sous le nom géographique de Siout, Fromentin note :

Journée admirable et inutile, comme tant d'autres, plus regrettable peut-être que pas une autre. De l'éblouissement qui m'en restera-t-il jamais une vision bien nette ? Qu'en reproduire ? Comment le fixer ? Est-ce exprimable par la plume à l'heure où je mets pied à terre, exténué et confondu ? Pas un croquis possible, pas une ligne. (CVE, 1068)

Il explique aussi sa façon de travailler. Il prend ses notes « après coup », quand les voyageurs s'arrêtent pour dormir. Pourtant, il n'a pas assez de temps pour rendre fidèlement l'espace qui défile devant ses yeux. « Course rapide, folle à travers tout cela [...] » (CVE, 1068), note-t-il pour se plaindre de l'impossibilité de profiter du voyage autant qu'il le voudrait. Effectivement, c'est la lenteur qui favorise la perception²⁶ et l'excursion est (trop) rapide.

Par conséquent, le voyageur ne se sent pas assez marqué par l'espace traversé. Il a l'impression de perdre l'opportunité d'entrer dans le paysage, d'en profiter pleinement : « *Sohaq*, un nom insignifiant sur la carte, voilà tout ce que connaîtrai de ce pays ignoré du monde entier, où j'ai posé le pied par

25 Cf. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires, t. II : 1850-1880*, Paris, Hachette, 1906, p. 200.

26 O. Gannier, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, p. 106.

hasard, où je ne reviendrai certes jamais » (CVE, 1072). Un nouveau sentiment émerge : celui de se trouver vieux, de pressentir que ce voyage en Égypte sera le dernier.

C'est sans doute causé par des problèmes de santé. Le voyage épuise Fromentin au point qu'il souffre de fièvre. Au début, il lutte contre ses faiblesses, mais il y cède progressivement :

28 octobre, jeudi. Interrompu hier par un accès de fièvre. La chaleur de la journée m'avait tué.

[...] Ce matin course au temple, route charmante [...]. Le temple fait face au nord. Très peu d'aspect de loin ; très imposant quand on y pénètre. Vestibule admirable. [...] Merveilleuses montagnes libyques lui faisant fond. [...] Je suis fatigué et triste. (CVE, 1074)

Les adjectifs valorisants contrastent avec la dernière phrase. La beauté de l'espace ne mène plus à l'éblouissement. L'enthousiasme tombe. Quelques jours plus tard, Fromentin note : « Nous approchons de *Thèbes*. J'y arrive sans battement de cœur. Est-ce malaise, fatigue, habitude ? » (CVE, 1076). Il tient toujours à profiter de l'espace, à l'absorber, mais cela ne se produit plus facilement.

Parfois, pourtant, Fromentin y arrive : il est rongé par la fièvre, dort à peine, le médecin lui ordonne des vomitifs, et malgré tout cela il écrit :

Tout en me gorgeant d'eau tiède et en pleines nausées, je regarde la rose et admirable montagne de *Thèbes*, dont un morceau s'encadre dans la porte de ma cabine. Merveilleuse au soleil levant. (CVE, 1077)

L'espace continue à le tenter, à l'éblouir.

Cette dichotomie se reflète le mieux dans l'extrait où l'on peut lire une hypallage : « Le Nil tournant, la chaîne arabe pierreuse et la rive opposée verdoyante viennent se rejoindre derrière nous et ferment l'horizon comme un rideau, moitié riant moitié désolé » (CVE, 1063). Est-ce le « rideau » ou le voyageur qui est « moitié riant moitié désolé » ?

Une autre raison pour laquelle la géographie cesse de le séduire et commence à l'accabler est l'absence de lettres de la maison. Le 1^{er} novembre, Fromentin note : « je n'ai pas quitté ma cabine et n'ai revu, ni Louksor, [...] ni rien de cet admirable pays, où j'ai eu le cœur navré et où j'aurai passé la plus triste soirée de mon voyage » (CVE, 1078). L'« admirable pays » devient une source de malheur.

Par conséquent, le Nil, tellement admiré, devient « laid ». Le voyageur pense à Paris et note :

Au fond, je m'ennuie et j'ai l'esprit très chagrin. Il me semble que je suis déporté à Assouan. Et comme je suis peintre et curieux des pays qu'on me fait traverser, je ne puis m'empêcher quand même de prendre intérêt aux accidents de ce voyage plein de rigueurs. Mais l'œil est distrait, le cœur est ailleurs. (CVE, 1078)

Le grand paradoxe du caractère du peintre consiste dans le fait qu'il aime voyager et être à la maison à la fois²⁷. Avec le temps, la distance qui le sépare des siens devient de plus en plus difficile à supporter et influence la perception de l'espace. Lorsque les voyageurs remontent vers le Caire, Fromentin ne ressent plus l'enthousiasme du début du voyage :

Je suis complètement éteint, et n'ose plus rien regarder, de peur de nuire aux sensations vives, justes et vraies du premier trajet. Les ennuis du bord, l'incommodité de la vie en commun, l'absence cruelle de toutes nouvelles de France, impossibilité de travailler. (CVE, 1088)

Le voyageur craint de regarder les paysages pour ne pas détruire la première impression. Il se cache en quelque sorte devant l'espace, se sépare de lui. Et ce lien inséparable entre la géographie et le moi du voyageur s'inscrit parfaitement dans le concept de l'autobiogéographie.

27 Cf. B. Wright, *Beaux-arts et belles-lettres...*, op. cit., p. 348.

Vers la fin de ses carnets, Fromentin note :

Je vais partir, je n'ai rien fait. Le moment est venu de se demander si ce voyage est perdu ou s'il produira quelques fruits. Lesquels ? Projets. Je m'attache tristement, amèrement aux lieux que je vais quitter. Et cependant la France et le chez moi m'attirent invinciblement, à ce point que, libre de prolonger mon séjour, je le précipite, et que volontairement je dis adieu à tout cela, pour jamais, bien sûr, pour jamais. (CVE, 1103)

Le voyageur est déchiré entre l'espace oriental qui lui plaît tellement et la maison qui lui manque douloureusement. Un bel alexandrin semble expliquer la décision de ne pas prolonger le séjour : « Il est trop tard, je suis trop vieux, on va trop vite » (CVE, 1103). Le voyageur se sent trop vieux et fatigué pour profiter pleinement de l'espace qu'il traverse.

Il est donc possible de dire qu'avec le temps, les proportions entre les notes géographiques et autobiographiques changent. Progressivement, les propres faiblesses dominent les descriptions de l'espace. Le mal du pays, l'épuisement, la santé se dégradant bloquent la perception du pays. Le voyageur refuse de voir, l'altérité des paysages ne mobilise que les souvenirs de la France, mais le lien visible entre le moi et l'espace ne disparaît pas.

En caractérisant ses notes, Fromentin écrit que « l'élément humain en [est] fatalement absent » (CVE, 1111). C'est pour cette raison d'ailleurs qu'il ne veut pas les publier. Pourtant, il semble que là se fonde justement la richesse des *Carnets du voyage en Égypte*. « L'absence fatale de l'élément humain » permet une concentration absolue sur l'espace. Fromentin est avant tout paysagiste et non portraitiste²⁸ ; cela se voit

28 A.-M. Christin, R. M. Berrong, « Space and Convention in Eugène Fromentin : The Algerian Experience », [dans :] *New Literary History*, 1984, n° 3 (15), 1984, p. 560.

sur ses toiles et trouve son reflet aussi dans l'écriture égyptienne. Pourtant, il y a un « élément humain » qui se laisse facilement percevoir à travers les descriptions de l'espace : c'est le voyageur lui-même qui se raconte explicitement ou implicitement dans ses notes.

D'abord, Fromentin se focalise entièrement sur la géographie. Il décrit l'Égypte de façon détaillée, exacte, presque photographique. Il le fait pour nourrir sa mémoire : les notes jouent un rôle d'esquisses que le peintre n'est pas capable de faire faute de temps et/ ou du confort nécessaire. Pourtant, grâce aux adjectifs et adverbess valorisants, hyperboles, exclamations, on voit en filigrane un voyageur plein d'enthousiasme, un amoureux du paysage oriental, un peintre avide de nouveaux sujets pour ses toiles. Il raconte l'espace et se raconte en même temps et, de ce fait, son écriture peut être considérée comme autobiogéographique.

En décrivant l'espace égyptien, Fromentin se réfère souvent à l'espace algérien. Ses voyages en Algérie l'influencent au point qu'il revoit l'Algérie en Égypte. Il continue à comparer les espaces. Il réussit ainsi à mieux graver l'Égypte dans sa mémoire, mais aussi à mieux la comprendre. La géographie reste influencée par l'expérience du voyageur et devient, de ce fait, une autobiogéographie.

L'espace parcouru dans des conditions difficiles change l'attitude du voyageur : alors que le point de départ de ses notes est l'espace, le point d'arrivée est le voyageur lui-même et la réflexion sur sa condition. L'espace et la géographie deviennent donc un prétexte pour parler de soi : c'est un autre aspect possible de l'autobiogéographie.

Au demeurant, dans les notes fromentiniennes, la géographie égyptienne et le moi du voyageur s'unissent et forment un tout inséparable. Il semble, d'ailleurs, que ce lien dépasse le cadre des *Carnets*. Les frères Goncourt se rappellent Fromentin qui parlait de

l'Égypte : « le blanc de ses yeux s'agrandi[ssai]t dans son exaltation, ou bien, les yeux fermés, la tête renversée en arrière, il se touch[ait] le front de l'index ». « Et longtemps, racontent les Goncourt, il nous décrit le pays avec une mémoire [...] locale inouïe, mettant avec la couleur de sa parole, sous nos yeux, les tournants du Nil, les aspects des pylônes, les silhouettes des petits villages, les lignes cahotées de la chaîne Libyque – comme s'il nous en montrait les esquisses »²⁹. L'espace égyptien est entré en lui, l'a imprégné, l'a marqué à jamais, a formé son autobiogéographie.

Date de réception de l'article : 16.08.2022

Date d'acceptation de l'article : 03.10.2022

29 E. de Goncourt, J. de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, t. V : 1872-1877, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 192-193.

bibliographie

- Calbérac Y., Volvey A., « Introduction », [dans :] *Géographie et cultures*, 2014, n° 89-90.
- Carré J.-M., « Introduction », [dans :] E. Fromentin, *Voyage en Égypte*, éd. J.-M. Carré, Paris, Éditions Mouton, 1935.
- Chateaubriand F. (de), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. J.-C. Berchet, Paris, Gallimard, 2005.
- Christin A.-M., Berrong R. M., « Space and Convention in Eugène Fromentin : The Algerian Experience », [dans :] *New Literary History*, 1984, n° 3 (15), 1984.
- Collot M., « Pour une géographie littéraire », [dans :] *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
- Du Camp M., *Souvenirs littéraires, t. II : 1850–1880*, Paris, Hachette, 1906.
- Fromentin E., « Carnets du voyage en Égypte », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, éd. G. Sagnes, Paris, Gallimard, 1984.
- Gannier O., *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.
- Goncourt E. (de), Goncourt J. (de), *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire, t. V : 1872-1877*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- Gregory-Guider Ch. C., « Sinclair's *Rodinsky's Room* and the Art of Autobiogeography », [dans :] *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, 2005, n° 2 (3), <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/guider.html>.
- Guentner W. A., « Fromentin voyageur et la tradition de l'esquisse littéraire », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1991, n° 6.
- Lejeune Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków, Universitas, 2020.
- Thompson J., Wright B., *Eugène Fromentin. 1820-1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, trad. J. Coignard, Paris, ACR Édition, 2008.
- Tudoret P., *Fromentin. Le roman d'une vie*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.
- Westphal B., « Pour une approche géocritique des textes », [dans :] *Idem (dir.), La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.
- Wright B., *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, trad. I. Ayaseh avec la collaboration de l'auteur, Paris, Honoré Champion, 2006.

abstract

"I am sadly and bitterly attached to the places I am about to leave".
Autobiogeographical Writings in *Carnets du voyage en Égypte* by Eugène Fromentin

The present paper analyses *Carnets du voyage en Égypte* by a French painter and writer, Eugène Fromentin (1820-1876), using the concept of autobiogeography. The concept allows to examine how the author of a geographical description may be seen throughout this description and how s/he is influenced by the space. The paper argues that the personality of Fromentin emerges from his travel notes even though they are focused mainly on the description of the Egyptian space and the forms "I" or "we" appear there rarely. Three aspects of Fromentin's personality may be seen through the analyses of his geographical descriptions of Egypt: the Orientalist painter enthusiastic towards the space; the traveler marked by his previous travels to Algeria who in Egyptian spaces sees Algerian ones; and the man who feels old and tired, refuses to discover the Egyptian space and who just wants to come back home.

keywords

Eugène Fromentin, autobiogeography, Egypt, travelogue

mots-clés

Eugène Fromentin, autobiogéographie, Égypte, récit de voyage

małgorzata sokołowicz

Małgorzata SOKOŁOWICZ, maîtresse de conférences HDR à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et à l'Université de musique Frédéric-Chopin, auteure des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020), co-directrice de plusieurs travaux collectifs (par exemple *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles*, 2021). Ses recherches portent sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme et les relations de voyage (XVIII^e- XX^e siècles) ainsi que l'écriture coloniale et postcoloniale.

ORCID: 0000-0003-0554-8852

EWA M. WIERZBOWSKA

Université de Gdańsk

Le miroir déformant de la littérature: portraits dans *La Force du Désir* de Marie Krysinska

Le roman à clef, dont le caractère fictif et non-fictif est évident, est le cadre privilégié des portraits littéraires des contemporains de l'auteur. Le degré de déformation, valorisant ou dévalorisant, est dû à plusieurs facteurs parmi lesquels le plaisir de jouer à cache-cache n'est pas le moindre. L'auteur met en marche plusieurs procédures qui servent à cacher et dévoiler en même temps, en procurant dans des proportions équilibrées des moments de jouissance intellectuelle et de déception.

Le roman de Krysinska *La Force du Désir* a déjà été présenté¹ en tant que roman à clef mais sans détails concernant les portraits littéraires tracés par l'écrivaine. Ceux-ci sont d'autant plus intéressants que l'auteure mise plus sur le mystère que sur l'évidence. Un décryptage s'impose et la garantie de succès est limitée. « Krysinska applique différentes méthodes pour cacher l'identité des prototypes ; elle utilise des anagrammes, le verlan ou invente des noms qui provoquent les associations souhaitées, leur niveau de transparence pouvant varier »².

Chaque référence, même dévalorisante, fait sortir de l'ombre du passé des acteurs, éminents ou simplement suffisants, des événements importants du point de vue de l'auteure. Les envols de grands artistes

1 E. M. Wierzbowska, « *La Force du désir* de Krysinska comme roman à clef », [dans :] *Cahiers ERTA* 2021, n° 28, p. 110-139, DOI 10.4467/23538953CE.21.038.15188.

2 *Ibidem*, p. 120.

côtoient les productions de « *strugleurs malins* »³. Paradoxalement, il semble que, pour apprécier les premiers, il faut que s'étalent ceux qui humilient et abaissent l'Art. Un phénomène social se dessine derrière l'image littéraire ; cette galerie de portraits tour à tour ironique, cinglante et touchante, permet de comprendre la complexité et la diversité du milieu artistique de la fin du XIX^e siècle.

Je me pencherai sur les portraits des personnages dont les prototypes arpentaient les rues parisiennes, en laissant de côté les portraits des personnages entièrement fictifs. Les indications données dans la diégèse seront juxtaposées aux souvenirs des contemporains de l'époque en question. Cela permettra, au moins en partie, de saisir la manière diversifiée dont Krysinska code les personnages et de comprendre le rôle de ceux-ci dans la structure du milieu montmartrois.

Charles de Vivray = Charles de Sivry

Un portrait particulièrement touchant est celui de Charles de Vivray dont le prototype dans la vie réelle était Charles-Erhardt de Sivry (1848-1900), musicien, chef d'orchestre, poète, théoricien de la musique. Krysinska, sa fervente admiratrice, était également sa collaboratrice. Ernest Cabaner, Krysinska et de Sivry ont mis en musique le recueil de poésie *Coffret de santal* de Charles Cros, bien apprécié par le public, aujourd'hui introuvable⁴. Qui plus est, de Sivry a aussi écrit la musique des textes de Krysinska. Ses compositions charmaient les auditeurs. La narratrice le portraiture comme

3 M. Krysinska, *La Force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 71. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *FD*, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

4 *La revue des vivantes : organe de la génération de la guerre*, juillet 1929, p. 8.

un homme d'une quarantaine d'années, petit et mince, qui porte sur des épaules voûtées une curieuse tête, un peu chinoise, un peu batracienne, aux yeux saillants, et luisant des plus vives flammes de l'intelligence. (FD, 13)

Ce portrait rappelle celui de Charles de Sivry dressé dans l'autre roman de Krysinska, *Folle de son corps*, où le compositeur est évoqué *expressis verbis* :

La dernière note étant expirée dans un sanglot, un orchestre plus que tzigane – niché, Dieu sait en quels coins : sur les tables et dessous, sans doute – se fait entendre sous la direction du miraculeux de Sivry : archangélique et japonais, perdu dans une contre-basse plus grande que lui. C'est l'art et la fantaisie mêmes, ce petit homme aux mains de femme, aux saillants yeux, rayonnants et malicieux et subtilement rêveurs et ironiques et tout.⁵

Les deux descriptions évoquent la beauté orientale du musicien qui le distingue. Il semble que l'« authentique sympathie » avec laquelle il est salué par son ami Romanel soit partagée par la narratrice elle-même.

Charles de Vivray dit Vivroche – par analogie au surnom de Charles de Sivry, Sivroche⁶ (le changement opéré sur le nom du génial compositeur est à peine perceptible) – vit avec un masque. Impossible de trahir ses émotions dans un monde hostile où on cherche à frapper le plus faible⁷, le plus inadapté aux feux d'artifice. La voix du personnage (discours indirect libre) mêlée à celle de la narratrice constitue une double accusation du milieu artistique où domine la fausse « camaraderie ». Membre du *Chat noir* puis accompagnateur des *Quat'-z-Arts*, de Sivry a collaboré avec tous les chansonniers de Montmartre. C'est aussi le cas de son « double » Charles de Vivray qui se produit au *Chat noir*

5 M. Krysinska, *Folle de son corps*, Paris, E. Bernard, 1896, p. 236-237.

6 Cf. *Encyclopédie de l'art lyrique français*, <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Sivry%20Charles%20de.html>.

7 La tournure utilisée par Gustave Khan (« le bon Charles de Sivry ») témoigne que de Sivry était considéré comme tel. G. Khan, *Symbolistes et décadents*, Paris, 1902, p. 26.

ou au *Trente-six Métiers*, en acceptant, bon gré mal gré, ce rôle auprès des poètes médiocres. Ce dernier établissement a une réputation particulière : il accepte des provinciaux – sans talent dans la plupart des cas, qui rêvent de charmer le public parisien – pour les exploiter d'une façon exécration⁸. L'écho de cette opinion sur l'exploitation des grands artistes est audible chez André Chadourne qui constate que « ce sont les *faiseurs* qu'on protège et les *artistes* qu'on évince »⁹. Au *Chat noir*, le directeur s'enrichit sur le dos des artistes qu'il accueille. Chadourne décrit, avec ironie et amertume, l'attitude de ses semblables¹⁰.

Charles de Sivry s'est occupé de musique ancienne, a fait de nombreux voyages en France, surtout en Bretagne, pour recueillir des chansons populaires. Le fruit de ce travail est le recueil *Chansons de France*. D'après les souvenirs de Gustave Kahn, « [a]vant que le mot folklore ait été fixé par la mode sur l'étude de la chanson populaire, Sivry sait toutes les chansons populaires de France, les joue, les chante, les harmonise. Il est lettré »¹¹. La narratrice fait allusion à cette activité et met dans la bouche de Charles de Vivray les paroles d'une chanson ancienne, *Saint-Nicolas*. Les improvisations de Sivry qui emportaient le public étaient connues. Il lui suffisait d'une note tombée dans l'oreille pour créer tout un univers. De Sivry, rêveur, improvisait souvent et cette musique « reste impalpable »¹², jamais notée ou restée manuscrite. Ce fait est saisi dans le portrait de de Vivray dont « les doigts délicats sur le

8 A. Chadourne, *Les Cafés-concerts*, Paris, É. Dentu, 1889, p. 130.

9 *Ibidem*, p. 362. Italique dans le texte.

10 *Ibidem*, p. 120-127.

11 G. Kahn, *Silhouettes littéraires. Stéphane Mallarmé, Huysmans, Verlaine, Charles Cros, Henri Becque, Emile Bergerat, Rodin, Anatole France, Puvis de Chavannes, Mendès et Baudelaire*, Paris, éditions Montaigne, 1925, p. 36.

12 *Ibidem*, p. 37.

clavier évoquent des beautés incomparables pour le moindre prétexte fourni » (*FD*, 186). Lorsque le barde apporte chez l'éditeur sa chanson *Les Cloches*, « sobre et simple » (*FD*, 186), celui-ci ne veut publier que la version entendue au cabaret, « brod[ée] des improvisations » (*FD*, 188), puisque justement ces « broderies » en font toute la beauté.

L'auteure ne joue pas seulement avec le nom de Sivry mais aussi avec les titres de ses œuvres. En 1880, Charles de Sivry a fait exécuter un drame lyrique, *la Rédemption d'Istar*, au Théâtre des Nations¹³. Dans le roman, la transformation est importante mais l'allusion reste saisissable : on parle du livret du *Palais d'Istar*, écrit par d'Hennieu, arrangé et orchestré par de Vivray. Cette collaboration dont le fruit n'a jamais vu la lumière à cause de manigances du directeur est un prétexte pour dévoiler la malhonnêteté des dirigeants des établissements artistiques¹⁴. Les connexions familiales qui se nouent entre de Vivray et le marquis d'Hennieu reflètent les relations entre les artistes collaborateurs. On peut penser à la relation de Paul Verlaine avec Charles de Sivry, Léon Bloy et Émile Goudeau, etc.¹⁵ Ce premier a épousé la demi-sœur de de Sivry, Mathilde Mauté, tandis que dans le roman d'Hennieu s'allie avec une des filles de son collaborateur.

Le portrait tracé par Krysinska, avec des ratures (par exemple elle lui enlève un enfant) et des ajouts permis par le caractère quasi-fictionnel du personnage, immortalise l'artiste. Il constitue en même temps une accusation du milieu artistique où les intérêts de la médiocrité passent au-dessus de plus talentueux mais

13 Cf. *Encyclopédie de l'art lyrique français*, <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Sivry%20Charles%20de.html>.

14 Voir aussi A. Chadourne, *Les Cafés-concerts*, op. cit., p. 79-81.

15 Sur la structure quasi familiale de la société bohème : cf. Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 212-213.

moins aptes à la lutte pour se faire une place à tout prix. De Vivray devient le signe de l'artiste génial mais qui n'arrive pas à réussir car il refuse de se soumettre aux lois du marché¹⁶. L'adversaire de Krysinska dans la bataille vers-libriste, Gustave Kahn, vingt années plus tard, trace la silhouette de Charles de Sivry en insistant sur les mêmes traits de caractère : « l'homme-orchestre [...] homme de talent, esprit diffus, distrait à mettre deux ans à répondre à une lettre : un dormeur éveillé, riche dans le rêve comme Hassan dans le palais d'Haroun, et dans la vie, pauvre comme Job »¹⁷. Il est intéressant de noter que, dans ses *Souvenirs*, Gustave Kahn ne fait aucune référence au roman de Krysinska, rappelant en même temps que de Sivry « a servi de prototype au *Salangane* du *Glatigny* de Catulle Mendès, mais il ne prenait pas d'opium »¹⁸. Apparemment, il n'a jamais pardonné à Krysinska de l'avoir devancé en présentant et publiant des vers libres et surtout de revendiquer cette invention¹⁹.

Luce Fauvet = Luce Colas

Il est fort probable que derrière le nom de Luce Fauvet se cache Luce Colas²⁰, actrice de théâtre et aussi de cinéma, chanteuse, amie de Marie Krysinska. Très

16 Les partitions, « parol'et musique », sont surtout vendues pendant les spectacles dans les cafés-concerts où l'auteur les chante. Cf. André Chadourne, *Les Cafés-concerts*, op. cit., p. 16. De Vivray refuse de le faire.

17 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, op. cit., p. 36, 37.

18 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, op. cit., p. 37.

19 Sa rage va plus loin. Il parle d'Ernest Cabaner et sa musique composée pour le *Coffret de Santal* de Cros et omet soigneusement le nom de Krysinska qui a collaboré à ce travail avec Cabaner et Cros.

20 Cette suggestion a été faite par Florence R. J. Goulesque dans sa monographie *Une femme poète symboliste. Marie Krysinska. La Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 104. Je la confirme car, selon moi, il y a dans ce roman des indications qui imposent Luce Colas en tant que prototype de Luce Fauvet.

appréciée par André Antoine²¹, elle était l'une des artistes les plus aimées du public parisien. « Depuis ses débuts au Théâtre-Libre, Mme Luce Colas n'a connu que des succès : au Vaudeville, à la Porte-Saint-Martin, à L'Ambigu, à la Renaissance et à Odéon, le public a toujours couronné les efforts de la parfaite artiste. *Blanchette*, la *Bonne espérance*, *Boule de suif*, *Tire au Flanc*, les *Rois*, et cette saison encore : l'*Alouette*, les *Danicheff*, ont valu à Mme Luce Colas les éloges de la critique et d'enthousiastes bravos. La sympathique artiste a bien voulu se charger, par amitié pour les auteurs et impresarii, du tout petit rôle de la Vieille, de *Prostituée*, rôle dont elle tire un parti insoupçonné »²². Elle a également eu du succès en tant qu'actrice dans quelques films, dont *Les Fils du garde-chasse* de Georges Le Faure²³, *Le médecin malgré lui*²⁴. Dans la diégèse, Luce Fauvet est une artiste renommée, on lui propose une tournée importante ; là où elle se produit, elle charme son auditeur par ses exécutions engagées.

Pour mieux saisir Luce Colas dans le personnage romanesque, il faut se référer à son effigie poétique faite par Krysinska. Le dernier poème du cycle *Effigies* est dédié « À Luce Colas » et cette dédicace égale le titre²⁵. Nous y retrouvons les éléments constitutifs

21 Voir aussi S. Whidden, « Dédicataires des poèmes », [dans :] Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, Choix, présentation et notes de Seth Whidden, Saint-Étienne, PUSE, 2013, p. 285.

22 [S.N.], *Le Rideau artistique et littéraire : journal des théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, n° 608, 1909.

23 *Les Fils du garde-chasse* de Georges Le Faure, 1909 (https://www.imdb.com/title/tt0477966/?ref_=nm_knf_t2, <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2672-fils-du-garde-chasse-les>, <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6945f6e4>).

24 *Le médecin malgré lui*, 1913 (https://www.imdb.com/name/nm2506986/?ref_=tt_cl_t4).

25 Sur ce procédé voir : E. M. Wierzbowska, « La continuité dynamique : immobiliser / animer. Le cas d' *Effigies* de Marie Krysinska », [dans :] *Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes*, éd. Edyta

du personnage de Luce Fauvet : coquetterie, yeux « [r]ieurs de malice » qui font écho aux « quenottes rieuses » (FD, 127) et aux « yeux luisant de malice » (FD, 128), beauté poétique qui fait « le plaisir des yeux » devient « la beauté blonde » (FD, 32), « [d]es amours, des rubans et des cœurs aux abois »²⁶ résumant parfaitement ses préoccupations principales, « [l]e cher souci d'Art » se répercute dans ses réflexions sur la condition actuelle de l'Art. La référence à Watteau dans le poème se transforme dans le roman en « vague masque de Pierrot » (FD, 128) porté par la chanteuse au cours d'un spectacle. Le cadre poétique « des Dames d'autrefois » revient aussi dans l'univers romanesque, Luce Fauvet les imaginant comme encadrement pour « la silhouette du jouvencel » (FD, 75) aux yeux noirs qui piétinera son cœur. Ce qui a davantage d'importance est le fait que ce cadre apparaît durant une « causerie » intérieure par analogie à « des causeries / Tendres et raisonneuses des Dames d'autrefois »²⁷. Je risquerais la constatation que le portrait romanesque est une version recyclée du portrait poétique de Luce Colas. Le portrait poétique est réécrit tout au long du roman avec des ajouts et amplifications qui résultent de la spécificité générique du texte. Par exemple, Luce y apparaît en tant que personnage issu d'un tableau de Fragonard ou est un écho lointain de la Juliette de Shakespeare, accoudée à son balcon²⁸. Indéniablement, Luce fait penser à une matriochka, vu la superposition des masques saisie par le prisme de son rôle thématique autant qu'actantiel²⁹.

Kociubińska, Peter Lang, coll. Études de linguistique, littérature et art, vol. 18, Frankfurt am Main, 2016, p. 35-44.

26 *Inc.* De la grâce ingénue..., cycle *Effigies, Joies errantes*, 1894.

27 *Inc.* De la grâce ingénue..., cycle *Effigies, Joies errantes*, 1894

28 Ce qui peut être lu comme l'envers du poème où le balcon est vide, les belles n'y apparaissant plus. *Chanson d'automne, JE*, 29.

29 Son rôle thématique : social – comédienne (au fond elle est une femme qui désire le bonheur familial ; elle transfère son penchant

Mytilène = Verlaine

Mytilène est le nom de la principale ville de Lesbos, l'île où est née Sapho, poétesse de l'amour homosexuel. Dans le roman, sous ce nom se cache Paul Verlaine, poète admiré par Krysinska, connu pour son penchant homosexuel. Si la création poétique de Verlaine suscite l'admiration de l'auteure, sa vie de débauche, beaucoup moins. Ce n'est pas le caractère homosexuel de ses relations qui la gêne (elle met sur le même plan homo-, hétéro- ou bisexualité) mais plutôt leur caractère public presque criard et l'abus d'alcool. La vie privée semble être pour Krysinska un espace clos, à l'abri des curieux, et en faire l'étalage n'est pas bien vu. Le déficit d'informations sur la vie privée de Krysinska paraît appuyer cette thèse. Mais même le regard critique porté sur l'auteur des *Poèmes saturniens* contient une pointe d'appréciation. Dans le roman, Mytilène est saisi comme le mentor de la jeunesse artistique : « C'est une demi-douzaine de jeunes gens qui entrent dans la salle, conduits par un bizarre berger cinquantenaire, à face de satyre, qui les précède en claudiquant » (*FD*, 72). Cette image répond à celle du « Verlaine des dernières années, clopinant et maugréant, la face couleur de vieil ivoire, le crâne nu, quelques poils follets d'un gris dur aux joues »³⁰. La narratrice pourvoit son personnage d'un esprit facétieux (*FD*, 73) qui va de pair avec son train de vie à la Pétrone, s'offrant des plaisirs autant charnels que spirituels (*FD*, 73). Cette référence antique multiplie les

pour le spectacle à la vie ; masque de Pierrot ; Fragonard ; Juliette de Shakespeare), psychologique – insouciant (elle prend au sérieux son rôle de mère mais elle échoue). Son rôle actantiel : présentation de Jean de Sainte-Aulde, fournisseuse d'informations sur Jean de Sainte-Aulde, présentation de Mytilène-Verlaine ; le milieu artistique se dévoile par le biais de sa vie et de ses réflexions.

30 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, op. cit., p. 31.

images car l'*arbiter elegantiae* romain fait aussi penser au jeune Verlaine – même si ce n'est qu'un écho lointain – qui « pratique l'élégance correcte et effacée du fonctionnaire. Il se vêt de noir, se coiffe du haut de forme de lasting, fait empeser ses plastrons et fixe au col rigide une minuscule cravate noire »³¹. Et, en même temps, au Verlaine vieillissant qui « fameux par un immense talent, original [...], n'éprouv[e] nul besoin de faire un mystère à ses contemporains de son goût pour les jeunes gens, de sa prédilection pour les *mignonnes* en moustaches » (*FD*, 73). Mytilène et Verlaine se rencontrent dans l'autorité du Maître qui revient tant dans le portrait romanesque que dans la réalité après 1882³². Mais aussi « dans le lit d'hôpital où il prend ses hivernages, lorsque le maigre subside de l'éditeur est épuisé [...] » (*FD*, 73) parce qu'on y voit encore une fois Verlaine qui, sur le portrait d'Aman-Jean, « apparaît revêtu de la capote bleue de l'hôpital, ce strict costume de ses heures d'affres, mais aussi de repos, presque de villégiature »³³. Le portrait de Mytilène miroite comme l'eau d'un ruisseau, la lumière se mêle à l'ombre, le passé au présent. Ce qu'il présente à l'extérieur n'est qu'un masque :

Luce regarde le masque curieux du poète, masque de Silène au front cornu de sourcils en fuite vers les tempes, au nez camus renifleur de paillardade friandise. Une barbe de bouc, broussailleuse, ternie par les flots du vin antique³⁴, devenu, de nos jours, l'alcool assassin. Mais les yeux, retroussés comme ceux de Socrate, sont reluisants de malice et de rêve ; les regards sont d'un dieu ivre. (*FD*, 73-74)

31 *Ibidem*, p. 32.

32 La publication de *L'Art poétique* a fait de Verlaine le maître des symbolistes.

33 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, *op. cit.*, p. 31.

34 Le penchant de Verlaine pour l'alcool, « uniment placé devant un verre », était communément connu. Cf. G. Kahn, *Symbolistes et décadents*, *op. cit.*, p. 53.

Et effectivement, il a tous les traits de Silène³⁵, y compris « une grande sagesse³⁶ » acquise à force d'expériences douloureuses. Verlaine, comme Silène, est avare de ce savoir et il le distribue sous une forme qui exige un effort : l'art poétique. Dans le portrait romanesque du vieux satyre se glisse donc sa « version » plus jeune, le « Verlaine d'antan » dont « les yeux creux semblent aspirer de la rêverie »³⁷. Son aspect socratique saisi par la narratrice constitue un hommage rendu à un grand poète, sculpteur de mots, ce qui nous fait penser à l'évocation de Phidias (*FD*, 74), le plus grand sculpteur de l'Antiquité. Krysinska ne nie jamais le talent poétique de Verlaine, son jugement critique ne concerne que sa vie de débauche. La poétesse lutte même pour rendre justice à Verlaine quand un imposteur s'accapare ses mérites : « Voici la quote-part intégrale des initiateurs aux rénovations poétiques. M. Paul Verlaine, et non point M. Moréas, comme le dit M. France, *s'est débarrassé de la césure que les romantiques dans le vers brisé et les parnassiens gardaient encore* ; M. Paul Verlaine a repoussé l'alternance systématique des rimes féminines et des rimes masculines, non point M. Moréas : et avec lui ces nouveautés furent heureuses et permises, certes, puisqu'elles donnèrent lieu à des chefs-d'œuvre tels que *Romances sans paroles, Sagesse, Amour, Parallèlement* et combien d'autres vers de ce grand poète »³⁸.

35 Silène « possédait une grande sagesse, qu'il ne consentait à révéler aux hommes que sous la contrainte. [...] Silène était fort laid, le nez camus, la lèvre épaisse, le regard d'un taureau. Il avait un très gros ventre, et on le représentait habituellement porté par un âne, sur lequel il ne se soutenait souvent qu'à grand'peine, tant il était ivre. » P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 422.

36 *Ibidem*.

37 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, *op. cit.*, p. 32.

38 M. Krysinska, « De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans *Le Temps* sur M. Jean Moréas », [*La Revue indépendante de littérature et d'art*, t. 18, n° 52, février 1891] », cité d'après : Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, *op. cit.*, p. 181.

Xavier Broiegravas = Xavier Privas

Dans le milieu artistique présenté par Krysinska il y a des pseudo-artistes, « une consternante collection » (FD, 129), qui répondent néanmoins aux attentes de certains, un public sans goût et sans exigences qui, « [e]mpilé, comme dans un wagon les bestiaux [...] écoute, embêté mais respectueux, à sa place payée deux francs » (FD, 131).

D'aucuns, auteurs compositeurs sans connaître une syllabe de musique et guère plus de littérature [...]. Voici justement M. Xavier Broiegravas, poète-musicien selon la formule ci-dessus. (FD, 130)

Le portrait de Xavier Privas enfermé dans le personnage romanesque est certainement moins flatteur que celui de Verlaine. Dans le souvenir de son ami, Pierre Trimouillat, Privas, poète « robuste et cinglant », « compositeur en même temps que poète, ne confie à quiconque le soin d'écrire la musique de ses chansons ; tout au plus laisse-t-il parfois se glisser sous sa mélodie une harmonie étrangère »³⁹. Il le présente comme « un solide gaillard de haute taille, de forte corpulence, au teint vermeil, à l'œil brillant. – Il fait l'effet d'un bon et vigoureux carme ayant laissé le froc pour se faire officier de cavalerie [...] »⁴⁰. Le portrait romanesque ne va pas plus loin : « Il est grand et de corpulence bien servie ; l'aspect d'un chef de cuisine, brigadier de gendarmerie à ses heures » (FD, 130). Trimouillat indique la particularité de cet artiste : « Son articulation, qui martèle chaque mot, chaque syllabe et scande – un peu durement quelquefois – la ponctuation,

39 Pierre Trimouillat cité d'après : L. de Bercy, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon Librairie, 1902, p. 130-131.

40 *Ibidem*. Bercy lui-même évoque le service militaire de Privas « comme officier de réserve » en 1897 (p. 234).

contribue au succès en laissant dans l'oreille du public le sens complet de la chose entendue »⁴¹. La narratrice prolonge ce martèlement à l'instrument car « le clavier battu comme plâtre, lapidé par ces mains pesantes de deux rudimentaires et invariables accords, fournit-il un fracas assourdissant, discordant et assassin d'oreilles » (FD, 130-131). La voix du poète-chansonnier va de pair, voix qui « ignore les trucs et s'élève avec une franchise naïve et brutale⁴² ». L'assourdissement par le bruit insupportable s'opère déjà au niveau onomastique : le nom romanesque renvoie directement aux activités de « broyer » et « graver », toutes deux évoquant des sons désagréables, et aussi aux « gravats » qui font un bruit épouvantable quand on les broie. Mais c'est aussi une image de l'Art écrasé et déshonoré. Il semble qu'Albert Chantrier ne l'ait pas porté dans son cœur car il l'accueillait invariablement avec *L'Expulsion des Princes*⁴³. Le nom Broiegravas n'apparaît donc pas par hasard, il contient l'évaluation de l'artiste concerné et de son faux art.

André Labarbe = Fursy

Par le biais du regard de Luce Fauvet nous voilà spectateurs d'un concert donné par André Labarbe.

C'est le tour du poète rosse, André Labarbe. Il n'est pas beau à voir, et son veston est pelliculeux. Il psalmodie d'un air vanné des turpitudes en strophes dénuées d'esprit et de vérité, autant, pour le moins, chargées en laideur que le sont en joliesse les plus fades couplets d'opéra-comique. Art – si toutefois on ose ce blasphème – Art aussi faux et plus vilain. (FD, 132)

41 *Ibidem*, p. 130-131.

42 *Ibidem*, p. 131.

43 *Ibidem*, p. 157. Privas a obtenu par hasard « le sceptre du Prince des Chansonniers », *ibidem*, p.159.

Cette image peu flatteuse fait penser à Henri Dreyfus dit Fursy qui a publié chez Ollendorff deux volumes de *Chansons rosses* contenant près d'une centaine de chansons. Le titre du recueil n'est pas la seule trace qui mène vers ce chansonnier car le caractère « rosse » de Fursy est évoqué aussi par les souvenirs de Bercy⁴⁴. Fursy lui-même présente ses productions ainsi : « Je ne suis pas un poète : on le verra tout de suite. Mes rimes sont rarement riches et mon style n'est pas toujours bon ; mes chansons sont des boutades écrites d'un jet, au hasard de l'actualité et qui n'ont d'autre prétention que de faire rire mes contemporains aux dépens les uns des autres. [...] Écrites rapidement, comme je viens de l'exposer, elles pèchent souvent par la forme : j'aurais pu – pour ce volume – les châtier, les corriger, les soigner, leur donner le vernis simili-banvillesque qui leur manque généralement [...] »⁴⁵. Bercy approuve cette opinion et ajoute : « Il entre en scène souriant [...] il se divertit lui-même follement tout le temps qu'il est sur le tremplin. Et les spectateurs rient et applaudissent presque malgré eux »⁴⁶. Dans le roman de Krysinska cette attitude d'exécutant est saisie avec maîtrise :

Mais, une outrecuidance et un inamovible contentement de soi, luisent sur la face, plutôt patibulaire du poète-rosse, vernissent de sueur le front déprimé, travaillent d'un sourire répugnant sa bouche de maître en vogue. Car, il a du succès, le monstre ! (*FD*, 132)

Fursy monte sur scène dès 1893 après une expérience de journaliste « dans plusieurs quotidiens⁴⁷ ». Son point fort étant la persuasion active pendant la présentation, il attire le public malgré la médiocrité évidente de ses textes.

44 Il en parle en présentant Jean Meudrot et Jean Battaille. Cf. Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons...*, *op. cit.*, p. 226, 227.

45 *Ibidem*, p. 145.

46 *Ibidem*, p. 147

47 *Ibidem*, p. 144.

Edmond Julep = Louis Auguin

Derrière le nom d'Edmond Julep se cache probablement Louis Auguin, appelé par Bercy « tenorino léger », « coqueluche de l'auditoire féminin⁴⁸ », ce qui est en accord parfait avec la description romanesque :

Mais, voici le benjamin des dames, le ténor-poète Edmond Julep. Celui-ci, tiré à quatre épingles, l'air d'une chromo ; le smoking parementé de velours – une invention à lui. C'est d'ailleurs la seule invention dont il se soit avisé pendant sa carrière de ténor-poète. Car, ses vers sont d'une platitude à écœurer le cochon doué du plus solide estomac. Le petit filet de voix au glucose fait néanmoins pâmer lorsqu'il sussure les infortunes d'un amant trompé et pas content – une trouvaille – et la fougue des amours espagnoles – qu'il distille en dormant. (*FD*, 132-133)

Le nom « julep » renvoie directement à une « préparation pharmaceutique, à base d'eau distillée, d'eau de fleur d'oranger, de sirop, de gomme arabique, etc. »⁴⁹, ce qui s'accorde parfaitement, comme on voit bien, à son expression scénique. La narratrice attire l'attention sur des traits de caractère qui apparaîtront plus tard dans les souvenirs de Bercy, y incluant un penchant pour « des amours espagnoles ». Or Auguin, dans le programme humoristique du Cabaret des Arts, se présente d'une manière fumiste comme né Luis Auguino, à Pampelune⁵⁰.

Marcel Guelay = Marcel Legay

Le barde Marcel Guelay est sans aucun doute une version romanesque de Marcel Legay, « chansonnier-compositeur [...] qui interprétait lui-même ses œuvres en public, au pied de la Butte [...] [dont] la

48 *Ibidem*, p. 253.

49 CNRTL, entrée « julep ».

50 *Ibidem*.

crinière absalonienne »⁵¹ ne permet pas de se tromper quant à son identité. L'appellation « barde » revient à plusieurs reprises chez Bercy qui insiste sur le caractère intrinsèque de cette figure dans l'espace montmartrois. Dans le roman, la narratrice ne s'arrête pas sur son importance *explicite* mais le barde remplace quelques fois le nom propre du personnage, ce qui indique qu'il n'y a qu'un seul barde dans la diégèse, partant, dans les rues de Montmartre. Ce n'est pas l'admiration mais l'appréciation juste de ses exploits de chansonnier qui perce sous la plume : « Le barde Marcel Guelay va chanter *Les Cloches*, une assez jolie chanson, sobre et simple » (FD, 186).

D'Erinès = Georges Esparbès

Le nom D'Erinès semble être un masque de Georges Esparbès (1863-1944), journaliste et écrivain, auteur de la pièce de théâtre d'ombres *Roland à Roncevaux* jouée au *Chat Noir* avec une musique de Charles de Sivry. Le portrait est tracé indirectement, nous n'avons que ses paroles et son comportement à analyser et l'information qu'il s'agit d'un ami du compositeur. La narratrice s'abstient de préciser le caractère de ce personnage mais tout ce qui lui est attribué est à son honneur. Il apparaît comme un homme sensible, juste, intelligent, qui méprise les fanfaronnades et la stupidité des pseudo-artistes comme M. Fiole-de Bois – type de cabotin qui se vante devant D'Erinès. Ajoutons que Chadourne, quant à lui, retient aussi ce type d'« artiste » dans son étude sur les cafés-concerts⁵².

Parmi les personnages décryptés, trois – Charles de Sivry, Paul Verlaine et Luce Colas – sont présentés d'une

51 *Ibidem*, p. 19.

52 A. Chadourne, *Les cafés-concerts*, op. cit., p. 48.

façon détaillée mais néanmoins incomplète. Les autres sont saisis par un ou deux traits particuliers, ce qui pourrait suggérer que le type social est aussi intéressant que l'individu. Krysinska développe des réflexions, multiplie les informations, explicitement ou implicitement, surtout sur ceux qu'elle apprécie. Envers les autres, elle garde l'attitude du caricaturiste qui exagère des traits pour montrer un type. D'un côté, elle accompagne les traits choisis d'indications supplémentaires qui rendent les portraits non interchangeables ; de l'autre, la bouffonnerie, la stupidité et la suffisance qui en résultent caractérisent pas mal de faux artistes qui co créent le milieu artistique de l'époque en question. De cette présentation émerge l'image d'un milieu bien complexe où le pire côtoie le meilleur, où les contraintes de la vie quotidienne ou la fidélité aux idéaux imposent des choix difficiles aux conséquences très sérieuses. L'auteure observe les phénomènes sociologiques qui touchent son milieu et, tout en en faisant une critique acerbe, cherche à trouver un remède à la plaie qui détruit l'Art et l'Artiste.

Date de réception de l'article : 04.11.2022
Date d'acceptation de l'article : 06.12.2022

bibliographie

- [S.N.], *La revue des vivantes : organe de la génération de la guerre*, juillet 1929.
- [S.N.], *Le Rideau artistique et littéraire : journal des théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, n° 608, 1909.
- Bercy L. de, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon Librairie, 1902.
- Chadourne A., *Les Cafés-concerts*, Paris, É. Dentu, 1889.
- Didier B., *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Encyclopédie de l'art lyrique français*, www.artlyriquefr.fr
- Goulesque F.R.J., *Une femme poète symboliste. Marie Krysinska. La Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001.
- Grimal P., *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999.
- Kahn G., *Silhouettes littéraires. Stéphane Mallarmé, Huysmans, Verlaine, Charles Cros, Henri Becque, Emile Bergerat, Rodin, Anatole France, Puvis de Chavannes, Mendès et Baudelaire*, Paris, éditions Montaigne, 1925.
- Kahn G., *Symbolistes et décadents*, Paris, 1902.
- Krysinska M., « De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans *Le Temps* sur M. Jean Moréas », [*La Revue indépendante de littérature et d'art*, t. 18, n° 52, février 1891] », cité d'après : Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Etudes critiques*, op. cit.
- Krysinska M., *Folle de son corps*, Paris, E. Bernard, 1896.
- Krysinska M., *Joies errantes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894.
- Krysinska M., *La Force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905.
- Le médecin malgré lui*, 1913 (https://www.imdb.com/name/nm2506986/?ref=tt_cl_t4).
- Les Fils du garde-chasse* de Georges Le Faure, 1909 (https://www.imdb.com/title/tt0477966/?ref=nm_knf_t2, <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2672-fils-du-garde-chasseles>, <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6945f6e4>).
- Whidden S., « Dédicataires des poèmes », [dans :] Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Etudes critiques*, Choix, présentation et notes de Seth Whidden, Saint-Étienne, PUSE, 2013.
- Wierzbowska E.M., « La continuité dynamique : immobiliser / animer. Le cas d' *Effigies* de Marie Krysinska », [dans :] *Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes*, éd. Edyta Kociubińska, Peter Lang, coll. Études de linguistique, littérature et art, vol. 18, Frankfurt am Main, 2016.
- Wierzbowska E.M., « *La Force du désir* de Krysinska comme roman à clef », [dans :] *Cahiers ERTA* 2021, n° 28, DOI 10.4467/23538953CE.21.038.15188.

abstract

The Distorting Mirror of Literature: Character Portraits in *La Force du Désir* by Marie Krysinska

A *roman à clef*, where the presence of fictional and nonfictional elements is obvious, is a powerful framework for literary portraits of the author's contemporaries. The degree of deformation, be it glamorizing or devaluing, depends on several factors, among which the pleasure of playing hide and seek is not the least. Each reference, even a demeaning one, brings out of the shadow of the past both prominent and background characters, as well as important events, all from the author's point of view. Through this display, an image of a very complex environment emerges, where the worst rubs shoulders with the best, and where the constraints of daily life or loyalty to ideals impose difficult choices with very serious consequences. The author observes the sociological phenomena that affect her environment and, while making sharp criticisms, seeks to find a remedy for the wound that destroys Art and the Artist.

keywords

Krysinska, literary portrait, artistic environment, decryption

mots-clés

Krysinska, portrait littéraire, milieu artistique, décryptage

ewa m. wierzbowska

Ewa M. Wierzbowska, PhD, enseigne à la Faculté des Lettres de l'Université de Gdansk. Auteure de nombreux articles sur la littérature française et francophone, elle est passionnée par la littérature du XIX^e siècle, surtout par l'écriture féminine. Son intérêt scientifique se porte sur la pragmatique de l'œuvre littéraire et la correspondance des arts. Actuellement, elle poursuit ses recherches, dans une perspective des relations entre texte, arts visuels et musique, sur l'œuvre littéraire de Marie Krysinska. Sa dernière monographie traite de la musicalité dans la poésie de Krysinska (*Marie Krysinska. Jako muzyk...*, Gdansk, 2020).
ORCID : 0000-0002-4888-9369

TOMASZ SWOBODA

Université de Gdańsk

Sodome et Gomorrhe : le social et la cruauté. Une petite récapitulation

S*odome et Gomorrhe* est un volume qui, dans l'intention de l'auteur, n'en était pas un¹. Rappelons que *Sodome et Gomorrhe I* est la dernière partie du dernier volume du *Côté de Guermantes*, publié en 1921². En janvier de l'année suivante, lorsque *Sodome et Gomorrhe II* (en trois volumes) est chez l'imprimeur, Proust informe Gaston Gallimard qu'il y aura encore *Sodome III*, *Sodome IV* ou peut-être même une cinquième et sixième partie de ce mini-cycle en expansion dans l'ensemble de *La Recherche*. À des fins commerciales uniquement, la maison d'édition publiera, après le décès de l'écrivain, *Sodome III* comme *La Prisonnière*, et la quatrième partie comme *Albertine disparue*, également publié plus tard sous le titre *La Fugitive*. Quant aux parties cinq et six, ce ne sera pas un grand abus de les distinguer dans la première moitié du *Temps retrouvé*, consacrée après tout à l'existence sodomique de Charlus et de Saint-Loup. Les premiers mots de *Sodome et Gomorrhe* nous font déjà prendre conscience de la fluidité voire de l'artificialité de cette division en volumes :

1 Le présent texte reprend une partie de l'essai publié en polonais comme postface [dans :] M. Proust, *Sodoma i Gomora*, trad. T. Swoboda, Łódź, Oficyna, 2021.

2 Les informations sur l'histoire des éditions de *Sodome et Gomorrhe* d'après la « Notice » d'Antoine Compagnon [dans :] M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1988, et d'après F. Leriche, C. Rannoux, « *Sodome et Gomorrhe* » de Proust, Paris, Atlande, 2000.

On sait que bien avant d'aller ce jour-là (le jour où avait lieu la soirée de la princesse de Guermantes) rendre au duc et à la duchesse la visite que je viens de raconter, j'avais épié leur retour et fait, pendant la durée de mon guet, une découverte, concernant particulièrement M. de Charlus, mais si importante en elle-même que j'ai jusqu'ici, jusqu'au moment de pouvoir lui donner la place et l'étendue voulues, différé de la rapporter³.

« Ce jour-là », « la visite que je viens de raconter », « différé de la rapporter » : ces indices narratifs et temporels entrelacent non seulement ce qui a déjà été dit avec ce qui reste à dire, mais aussi – notamment à travers l'adverbe « là » – sont comme un clin d'œil au lecteur fidèle et en même temps un dangereux *You shall not pass !* crié au visage d'un novice non-initié.

Et pourtant, dans le projet déjà prêt de *La Recherche* de 1913, *Sodome et Gomorrhe* n'existait pas encore. La symétrie était alors véritablement cartésienne : *Temps perdu / Temps retrouvé* et dans le cadre du premier : *Le côté de Swann / Le côté de Guermantes*. Trois volumes, n'attendant qu'à être écrits, et partiellement à éditer, car, dans les notes pour *Jean Santeuil* et pour *Contre Sainte-Beuve*, il y a des fragments entiers, presque prêts à l'emploi, qui se retrouveront en fait dans la version finale de *La Recherche*. Proust aurait probablement terminé un tel travail avant sa mort, et celle-ci n'aurait peut-être pas été accélérée par de nombreuses années d'enfermement dans une pièce couverte de liège. Peut-être un ouvrage en trois volumes n'aurait-il pas épuisé complètement un corps asthmatique.

En 1913, cependant, Proust employa comme secrétaire Alfred Agostinelli, qu'il rencontra en 1907 à Cabourg, qui abandonna l'écrivain en décembre 1913, et qui, en mai 1914, mourut lors d'une leçon de pilotage, qu'il prit sous le nom de Marcel Swann⁴.

3 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, [dans :] *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 3.

4 Jean-Marc Quaranta raconte l'épopée proustienne liée à Agostinelli

Ce n'est qu'alors qu'apparaît l'idée d'un « roman sur Albertine », qui occupe aujourd'hui près de la moitié de l'ensemble du cycle, alors que le *Sodome et Gomorrhe* d'aujourd'hui est une sorte de clef de voûte de l'ensemble, une transition élargie entre les deux projets, celui d'avant 1914 et celui d'après cette date, et en même temps une somme spécifique du romanesque proustien : une observation attentive de « l'inversion » (non seulement sexuelle), un portrait social et une analyse de l'amour. Comme le précise Antoine Compagnon, *Sodome et Gomorrhe* est « le meilleur poste d'où observer le roman entier »⁵.

Proust était pleinement conscient de la nature unique de cette partie de *La Recherche*. En septembre 1921, il écrit à Gaston Gallimard : « Cet ouvrage [*Sodome II*] est le plus riche en faits psychologiques et romanesques que je vous aie encore donné »⁶. Plus tôt, en janvier de cette année, ce n'est qu'en mode d'annonce qu'il assure l'éditeur qu'une fois les volumes terminés, c'est-à-dire *Guermites* et *Sodome et Gomorrhe I*, « dont la fin du reste sera annonciatrice de la suite, nous serons définitivement débarrassés des mondanités, lenteurs, etc. (dont l'utilité se comprendra d'ailleurs par la suite) et *Sodome II*, *Sodome III*, *Sodome IV*, et le Temps retrouvé [...] vous donneront je l'espère de ce qu'on pourra peut-être alors appeler mon talent, une idée qui ne vous fera pas regretter de m'avoir appelé parmi vos auteurs »⁷. En fait, Proust n'épargne pas au lecteur les épisodes que l'on pourrait trouver dans un roman d'aventures du XIX^e siècle. Qu'il suffise de rappeler l'histoire du duel manqué du baron ou du double ren-

dans *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021. Voir notre compte-rendu dans le présent numéro des *Cahiers ERTA*.

5 A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 14.

6 Cité par Antoine Compagnon dans sa « Notice », *op. cit.*, p. 1185.

7 *Ibidem*.

dez-vous galant de Morel et du prince Gilbert, d'abord au bordel, avec Charlus observant la scène à travers une porte, puis dans une villa louée par le prince, où les portraits de la famille de Guermantes suffisent à eux seuls pour que le violoniste prenne la fuite. En même temps, ces épisodes sont adjacents au fragment peut-être le plus émouvant de *La Recherche*, c'est-à-dire « Intermittences du cœur » (tel devait d'ailleurs être, selon un des projets, le titre de l'ensemble), peut-être la seule partie du roman dans laquelle Proust laisse libre cours à la tragédie de la mort et de l'amour, sans l'équilibrer par une distance émotionnelle ou l'ironie.

Mais *Sodome et Gomorrhe*, c'est aussi, sinon principalement, un roman sociologique. « Pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait cru immuables et compose une autre figure »⁸. Dans *Du côté de chez Swann*, il soutenait que

même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres.⁹

Les deux premières parties de *La Recherche* sont après tout plus centrées que le reste du roman sur la personne du narrateur et sur les expériences individuelles ; les phrases citées annoncent plutôt *Le Côté de Guermantes* et *Sodome*, de grandes fresques sociales où s'affirment le caractère kaléidoscopique de la vie collective et le thème de l'incompatibilité du moi (ou plutôt de l'image que l'on se fait de ce moi) avec la manière dont on est perçu par les autres. Ce moi

8 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, [dans :] *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 507.

9 *Idem*, *Du côté de chez Swann*, [dans :] *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 18-19.

s'avère pluriel. Découvrir la princesse Sherbatoff dans la personne de la tenancière d'un bordel, ou voir une femme dans le baron moustachu et ventru ne signifie pas connaître leur véritable essence, mais plutôt voir la multitude de leurs visages, de nos visages. Pour découvrir la dimension fluide et performative de la personnalité humaine, il n'est pas nécessaire de lire les théories contemporaines consacrées à ces phénomènes. Quand nous venons au monde, non seulement le langage nous attend, mais aussi la société, et c'est dans ses yeux que nous nous regardons comme dans un miroir.

Et aux yeux de Proust, ces miroirs scintillent de mille couleurs. Le tournant des XIX^e et XX^e siècles est la fin d'un monde et le début d'un autre. L'une des premières fins et l'un des premiers débuts de la modernité. Proust essaie de saisir ces changements, de refléter dans ses portraits – contrairement à leurs apparences très sommaires, comme s'ils venaient de la main du peintre de la vie moderne baudelairien – le caractère scintillant de personnages individuels qui ne peuvent être compris que sur le fond de ces changements sociaux. Les Verdurin dévisagent les salons du monde, mais leur propre « clan » a des caractéristiques complètement différentes, marquées par la curiosité bourgeoise pour le monde, remettant en cause plutôt qu'imitant le modèle du *milieu* aristocratique, et la « Patronne » elle-même, presque exclusivement comique au début, gagne en profondeur sur le fond des aristocrates superficiels qui se compromettent sans cesse à cause de leur ignorance. Les idéaux de Mme de Cambremer sont du côté du vieux monde, pétri d'esthétisme, mais en même temps la jeune marquise croit naïvement au progrès linéaire de l'art, au sein duquel Wagner doit être un meilleur artiste que Chopin. À son tour, Albertine appartient au nouveau monde : sa mobilité et ses activités sportives sont comme tirées directement des publications du professeur Adrien Proust, père de Marcel, pionnier

dans le domaine de la gymnastique et de l'hygiène de vie, ouvrant la voie aux théories modernes d'un corps sain et beau. Tous les personnages du roman oscillent entre ces mondes très différents, ils passent de l'un à l'autre, regardent leurs idéaux et prétendent qu'ils correspondent parfaitement à chacun d'eux.

Le statut social d'un individu, semble dire Proust, est un objet de désir universel. Son roman est une série interminable de tentatives pour être accepté quelque part : dans une académie, un salon ou, simplement, au travail. C'est un aspect intéressant du panorama social fort incomplet que nous présente Proust. Bien que, comme l'écrivait Jean-Yves Tadié dans sa thèse classique, accuser Proust d'avoir écrit sur l'aristocratie et non sur les ouvriers, ce soit comme accuser Cézanne de peindre des pommes et des pêches¹⁰, c'est précisément à cause de cette incomplétude qu'il est difficile de lire *La Recherche* comme une image des changements sociaux au tournant des siècles. Néanmoins, il est tout aussi difficile d'ignorer le fait que les personnages de domestiques jouent un rôle beaucoup plus important dans le roman que dans d'autres œuvres sur la vie mondaine de la Belle Époque, chez Bourget, Colette, Lorrain, ou des auteurs de moindre envergure comme Paul Hervieu ou François de Nion. Il ne semble pas que le but de Proust ait été de faire une sorte d'appréciation de ce groupe social ou de défendre ses droits, malgré un passage surprenant sur le fantasme d'une nouvelle révolution sociale :

En voyant le liftier prêt, dans son désespoir, à se jeter des cinq étages, je me demandais si, nos conditions sociales se trouvant respectivement changées, du fait par exemple d'une révolution, au lieu de manœuvrer gentiment pour moi l'ascenseur, le lift, devenu bourgeois, ne m'en eût pas précipité, et s'il n'y a pas, dans certaines

10J.-Y. Tadié, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Gallimard, 2003, p. 176.

classes du peuple, plus de duplicité que dans le monde où, sans doute, l'on réserve pour notre absence les propos désobligeants, mais où l'attitude à notre égard ne serait pas insultante si nous étions malheureux.¹¹

En donnant la parole aux lifts, domestiques et serveurs, Proust parle de l'universalité et de l'uniformité des désirs humains, qui, quelle que soit la position sociale, reposent sur le besoin de reconnaissance sociale et résultent de l'égoïsme qui imprègne le monde entier, et les témoignages de l'époque prouvent que l'auteur de *La Recherche* n'exagère pas du tout dans les allusions aux différents types de services fournis par le personnel de l'hôtel¹².

Mais surtout, Proust agit en romancier et dégage de ces observations psychologiques des effets littéraires, souvent comiques. L'une de leurs sources sont les rencontres de personnages appartenant à différentes classes sociales et l'ignorance mutuelle ou unilatérale du statut public de la personne avec qui on parle. Un exemple classique de ceci est, dans *Sodome et Gomorrhe*, une fête chez les Verdurin, à laquelle les hôtes invitent les propriétaires de La Raspelière, les Cambremer, ainsi que Charlus et Morel. Et c'est le statut du baron, ses « cotes » sociales qui changent presque à chaque page : d'abord c'est « un vieil ami de [l]a famille [de Morel] qu'il a retrouvé et qui l'embête à crever »¹³ ; mais alors il s'avère être un baron, ce qui incite les hôtes à une configuration bien pensée :

11 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 221.

12 Il suffit de consulter la source plutôt fiable qu'est le livre de François Carlier, ancien chef du service actif des mœurs à la Préfecture de police à Paris, *Les deux prostitutions* (Paris, Fayard, 1887), donnant une idée des dimensions de la prostitution hétérosexuelle et homosexuelle dans les institutions hôtelières et du rôle de proxénète joué par les « tireurs ». Des extraits du livre de Carlier sont publiés par les auteurs d'une étude consacrée à *Sodome et Gomorrhe* (F. Leriche, C. Rannoux, *op. cit.*, p. 202-205).

13 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 294.

M^{me} Verdurin demanda à l'oreille de son mari : « Est-ce que je donne le bras au baron de Charlus ? Comme tu auras à ta droite M^{me} de Cambremer, on aurait pu croiser les politesses. — Non, dit M. Verdurin, puisque l'autre est plus élevé en grade (voulant dire que M. de Cambremer était marquis), M. de Charlus est en somme son inférieur. — Eh bien, je le mettrai à côté de la princesse ».¹⁴

Néanmoins, Ski prétend que Charlus est un usurpateur « d'une simple bourgeoisie de petits architectes »¹⁵. Finalement, Mme Verdurin décide d'inclure le baron dans le « petit clan », car bien qu'elle ne pense pas que Charlus puisse être le frère du duc de Guermantes, le protecteur de Morel gagne ses faveurs en la comparant au Mécène de l'antiquité.

Proust ne nous épargne pas non plus des scènes de vrai classisme. Ce sont, par exemple, les voyages en petit train, que le clan des Verdurin est obligé de faire avec le menu peuple, appelé par Brichot avec mépris par le terme latin *pecus*, c'est-à-dire du bétail. Une fois, raconte le narrateur,

à Arembouville, comme le tram était bondé, un fermier en blouse bleue, qui n'avait qu'un billet de troisième, monta dans notre compartiment. Le docteur, trouvant qu'on ne pourrait pas laisser voyager la princesse avec lui, appela un employé, exhiba sa carte de médecin d'une grande compagnie de chemin de fer et força le chef de gare à faire descendre le fermier. Cette scène peina et alarma à un tel point la timidité de Saniette que, dès qu'il la vit commencer, craignant déjà, à cause de la quantité de paysans qui étaient sur le quai, qu'elle ne prît les proportions d'une jacquerie, il feignit d'avoir mal au ventre, et pour qu'on ne pût l'accuser d'avoir sa part de responsabilité dans la violence du docteur, il enfila le couloir en feignant de chercher ce que Cottard appelait les « waters ».¹⁶

Le médecin, ce soi-disant « prince de la science »¹⁷, peut être considéré comme l'incarnation même du classisme, car

14 *Ibidem*, p. 308.

15 *Ibidem*, p. 345.

16 *Ibidem*, p. 268.

17 *Ibidem*, p. 304.

quoique bon homme, [il] renonçait aux douceurs du mercredi non pour un ouvrier frappé d'une attaque, mais pour le coryza d'un ministre. Encore, dans ce cas, disait-il à sa femme : « Excuse-moi bien auprès de M^{me} Verdurin. Préviens que j'arriverai en retard. Cette Excellence aurait bien pu choisir un autre jour pour être enrhumée. » Un mercredi, leur vieille cuisinière s'étant coupé la veine du bras, Cottard, déjà en smoking pour aller chez les Verdurin, avait haussé les épaules quand sa femme lui avait timidement demandé s'il ne pourrait pas panser la blessée : « Mais je ne peux pas, Léontine, s'était-il écrié en gémissant ; tu vois bien que j'ai mon gilet blanc ». ¹⁸

Le jeu des maîtres et des esclaves, des excluants et des exclus, se joue aussi bien à Paris qu'à Balbec.

C'est peut-être d'ailleurs le sujet principal de *Sodome et Gomorrhe*, et l'amour, l'inversion et la lutte des classes n'en sont que des illustrations. De même l'antisémitisme. L'affaire Dreyfus, événement qui constitue un des axes de *Jean Santeuil*, revient dans *La Recherche*, principalement dans *Le Côté de Guermantes* mais aussi dans *Sodome et Gomorrhe*, où il est étroitement lié au motif de renversement et de dualité : le prince et la princesse de Guermantes, qui, comme presque tous les membres de leur classe, semblaient de farouches antidreyfusards, révèlent un visage inattendu. Proust, qui était demi-juif par sa mère et qui, jusqu'à la fin de sa vie, en raison de sa ressemblance physique avec elle et de son implication dans la cause dreyfusienne, fut assez universellement considéré comme un juif (c'est probablement pour cette raison qu'en 1905 il ne fut pas admis dans le Cercle de l'Union), dénonce ici l'hypocrisie et l'opportunisme qui se cachent derrière la haine des juifs. Le mot même d'antisémitisme, qui n'est passé en français de l'allemand que dans les années 1880, apparaît dans *Sodome et Gomorrhe* cinq fois, sous des formes diverses : une fois vis-à-vis de Gilberte, deux fois vis-à-vis des Guermantes (Oriane a peur de serrer la main de Swann, « qu'elle préférait

¹⁸ *Ibidem*, p. 273.

chérir dans le privé »¹⁹), une fois relativement à la propagande, et une fois en rapport à la tirade de Charlus. Il serait intéressant de comparer l'utilisation des mots juif et israélite, qui ne sont pas des synonymes exacts, car ce dernier désigne généralement des juifs « assimilés »²⁰, milieu dont est issue la mère de l'écrivain, Jeanne Weil. C'est peut-être pourquoi, dans le roman, les portraits de juifs, à l'exception de celui de Swann, sont généralement si négatifs et surtout grotesques : comme si Proust avait simplement acquis l'aversion voire le mépris de l'environnement maternel envers les juifs non assimilés. Y compris des stéréotypes antisémites : richesse, solidarité ou position dans le monde de l'art et de la presse. Il suffit de regarder la figure de Nissim Bernard : cet homme véritablement à deux visages, qui doit sa position à une fortune, qui rachète aussi les péchés de Miss Bloch, est, après tout, aussi un amoureux des caves, où il erre comme un rat sur les affiches antisémites de l'époque.

Mais ce n'est pas le seul domaine où Proust montre des preuves de sa cruauté romanesque. Son domaine de prédilection à cet égard est probablement l'amour, peint, dès le premier volume, avec une précision digne d'un Botticelli ou d'un Vermeer. On sait bien qu'une des fonctions de cet épisode étrange qu'est « Un amour de Swann » – la seule partie du roman remontant à l'époque avant la naissance du personnage principal – est justement d'établir une sorte d'archétype de l'amour, modèle auquel seront assimilées toutes les relations amoureuses ultérieures, y compris l'amour du narrateur et d'Albertine. Globalement, au-dessus de toute *La Recherche* plane l'ombre de la dernière phrase de cet épisode : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon

19 *Ibidem*, p. 72.

20 Cf. F. Leriche, C. Rannoux, « *Sodome et Gomorrhe* » de Proust *op. cit.*, p. 28-29.

plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! »²¹. Oui, c'est clair, avec Proust – seulement avec Proust ? – l'amour a peu ou rien à voir avec la beauté, avec l'esthétique. Le désir suit ses propres voies, des êtres infâmes et répugnants deviennent son objet, et les hommes les plus nobles en sont victimes. Proust – un peu comme Freud, souvent même de manière similaire – prive l'amour de tout romantisme. Dans *Sodome et Gomorrhe* par exemple, il est frappant de voir ce sentiment juxtaposé avec la mort et le deuil. Dans les dernières pages de ce tome, alors que le protagoniste a déjà pris la décision d'abandonner Albertine, ses propos sur M^{lle} Vinteuil renversent tout. À la lecture de ces mots, on ne sait pas encore ce qu'ils signifient, le narrateur ne parle que d'une image « tenue en réserve », mais il sait déjà que cette image a survécu « pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand'mère »²². La souffrance amoureuse dont il nous parlera, dans *Sodome III et IV*, serait donc une punition pour la mort de sa grand-mère (« qui sait ? »). Nous comprenons alors – même si nous ne comprendrons pour de bon qu'après avoir lu les deux parties suivantes de *Sodome* – d'où, dans « Intermittences du cœur », la juxtaposition de la grand-mère et d'Albertine. Car la vraie intermittence ne concerne pas la relation avec M^{lle} Simonet, mais la tension entre l'amour et la mort, la joie et le deuil, Éros et Thanatos, tension apparente car en fin de compte ils sont tous la même chose. Comme l'a dit si bien à propos du héros de *La Recherche* Pietro Citati, « Albertine ne lui suffit pas, parce qu'il demande à l'amour une seule chose : la souffrance »²³. L'amour

21 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 375.

22 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 499.

23 P. Citati, *La colombe poignardée*, trad. B. Pérol, Paris, Gallimard, 1997, p. 412.

ne supporte pas la réciprocité. On ne peut pas dire qu'on est amoureux. Peut-être que, pour être aimé, on ne peut pas aimer. Nous n'aimons que ceux qui ne peuvent jamais nous aimer. Et ainsi de suite, et ainsi de suite.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le protagoniste ne s'intéresse pas à Albertine jusqu'à ce que le professeur Cottard attire son attention sur la dimension érotique de sa danse avec Andrée. Dans un fragment du manuscrit qui n'est finalement pas entré dans la version imprimée, le jeune homme réagit à la scène du casino de la manière suivante :

À partir de ce jour la vue d'Albertine ne cessa plus de me causer de la colère ; je n'eus pas seulement sous les yeux une nouvelle Albertine qui m'était odieuse, [...] il suffisait qu'elle pût par plaisanterie de jeune fille avoir quelques attitudes équivoques avec Andrée pour que j'en ressentisse un dégoût profond. Je n'avais pas seulement sous les yeux une nouvelle Albertine, moi-même j'étais devenu un autre. J'avais cessé de lui vouloir du bien.²⁴

Colère, odieuse, dégoût. « Voici l'amour, dit Antoine Compagnon, qui commente ce passage, cesser de vouloir du bien à l'autre, lui faire mal dans une succession de blessures »²⁵. Les sentiments puissants ont leur propre économie, ils bouleversent les règles que nous serions prêts à appliquer dans toute autre situation, à toute autre expérience. « On postule des lois, dit Compagnon, un livre idéal, une femme idéale, mais ce n'est jamais celui-là, celle-là qu'on aime, et on aime l'autre justement parce qu'il n'est pas celui-là, parce qu'elle n'est pas celle-là »²⁶.

Bien sûr, c'est la relation du héros avec Albertine qui constitue l'amour principal de *La Recherche*. Cependant, il ne prend pleinement forme que dans *La Prisonnière*,

24 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 1455-1456.

25 A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 185.

26 *Ibidem*, p. 302.

bien qu'en fait, selon les règles d'aujourd'hui, il ne prenne jamais forme : que sait-on vraiment de la façon dont ces deux-là « font l'amour » ? On en apprend beaucoup plus sur la masturbation du jeune héros dans le premier tome, sans oublier la scène qui ouvre en fanfare *Sodome et Gomorrhe* et pendant laquelle, uniquement à partir des sons, nous apprenons à connaître presque tous les détails, excusez le mot, du sexe anal, y compris les ablutions qui mettent fin à cet acte. Cette ouverture n'est pas seulement l'une des scènes les plus importantes du roman proustien, aussi importante que la scène déjà usée de la madeleine, car elle révèle au protagoniste le monde prétendument inconnu de l'inversion, mais elle marque aussi une transition symbolique d'un personnage principal à un autre. Je ne parle pas du narrateur, bien sûr, mais de son *alter ego* qui jusque-là était Charles Swann, et qui, dès *Sodome et Gomorrhe*, devient le baron de Charlus.

C'est peut-être le personnage le plus compliqué de tout le roman. D'une part, le fier gardien de la tradition des Guermantes, érudit, artiste, sensible et bonté même. De l'autre, la personnification de l'obscurantisme catholique et de l'antisémitisme, du ravissement et de la frénésie, un sadique et masochiste, dont l'inversion sexuelle conduira, dans *Le temps retrouvé*, à la plus grande humiliation. Un vrai Docteur Jekyll et Mister Hyde, comme l'appelle Compagnon, rappelant la popularité du conte de Stevenson de 1886, traduit en français quatre ans plus tard²⁷. Proust a longtemps cherché pour lui un nom de famille convenable. Dans certains manuscrits, il apparaît comme de Guercy ou de Gurcy, dans d'autres comme de Fleurus. Le nom de famille est associé autant au salon de Gertrude Stein qu'au simple mot « fleurs », au titre du deuxième volume, et à travers lui, à toutes les fleurs sexuées de

27 A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., p. 267.

La Recherche : l'aubépine de Gilberte, les « catleyas » ou l'iris, dont l'odeur accompagne la masturbation du héros adolescent. « Quel nom symbolique parfaitement choisi ! », penseraient de nombreux romanciers contemporains, comme Maylis de Kerangal, estimée et primée en France, auteure entre autres du roman *Réparer le vivant*, où les noms et prénoms des personnages se réfèrent à des phénomènes tels que la frontière entre la vie et la mort (Limbres – limbes) ou le monde migrateur des oiseaux (Chouette, Harfang, Rémige)... La pensée de Proust va exactement dans le sens inverse : il ne se soucie pas du symbolisme bon marché, mais échappe à un tel symbolisme au profit des mots, des noms, des surnoms, qui avec leur son même créent des images, personnelles et en même temps universelles, mais le chemin de cette universalité n'est jamais la route usée de la coutume et de l'étymologie. Comme l'écrira trois ans après la publication de *Sodome et Gomorrhe* le jeune écrivain Michel Leiris, « en disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si tenu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit »²⁸.

D'où Charlus. Il est difficile d'imaginer un nom plus adéquat pour cette personnification de l'inversion, mais en même temps il est impossible d'expliquer de manière rationnelle en quoi consiste cette adéquation. En même temps, le baron n'a pas cessé d'être une fleur. Au contraire, il le devient certainement, pour ainsi dire, plus que dans les manuscrits antérieurs, lorsqu'il était encore M. de Gurcy et où le protagoniste découvrait

28 M. Leiris, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 11.

en lui une femme au cours d'une scène d'opéra assez morne²⁹. Ici, au début de *Sodome et Gomorrhe*, il est une plante dans la cour, qui attend sans grand espoir d'être fécondée par un bourdon errant : dans la perspective du baron, il s'agira du giletier Jupien. Fait intéressant, contrairement à l'aubépine, à l'iris ou à la catleya, Proust ignore en quelque sorte les aspects habituels de la fleur, c'est-à-dire la couleur et l'odeur, et se concentre simplement sur les organes sexuels. C'est comme s'il annonçait un essai de Georges Bataille, publié seulement quelques années plus tard – bien qu'il semble que ces textes soient séparés par toute une époque –, à savoir « Le langage des fleurs » dans lequel l'auteur d'*Histoire de l'œil* trouve l'essence de la fleur précisément dans les parties sexuelles de la plante et dans ses racines, c'est-à-dire dans ce que nous ne voulons généralement pas voir dans notre idéalisme esthétique et philosophique. Que Charlus soit prisonnier de cette matière sexuelle, qu'il soit prêt à tout endurer, juste pour obtenir au moins un substitut du plaisir sensuel, que l'homosexualité ne soit pas une libération, mais un esclavage et toujours un compromis pourri, tout cela, nous ne le savons pas encore, car nous ne le saurons que grâce à sa relation avec Morel. Et quand nous le saurons, nous croirons à la fin de *Sodome et Gomorrhe* dans son « discours antijuif ou prohébreu — selon qu'on s'attachera à l'extérieur des phrases ou aux intentions qu'elles recelaient »³⁰. Animé par la passion pour Bloch, presque illustrant le mécanisme psychologique de l'attraction et de la répulsion – autre concept que traitera, à la fin des années 1930, Georges Bataille³¹ –, ce discours semble authentique car Charlus parle ici du

29 Cf. *Esquisse IV*, p. 943-946, dans l'édition de la Pléiade.

30 M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 492.

31 Cf. G. Bataille, « Attraction et répulsion », [dans :] D. Hollier, *Collège de Sociologie (1937-1939)*, Paris, Gallimard, 1995, p. 120-168.

point de vue de quelqu'un contre qui ce discours accusateur est dirigé : un représentant de la « race maudite », expression que Proust utilisait dans ses projets de roman, indifféremment, tantôt envers les juifs, tantôt envers les homosexuels. Si en pratique Charlus n'est que ce dernier, en théorie, et surtout en rhétorique, il peut aussi se considérer comme le premier : car chez Proust les deux communautés ne sont que, pour ainsi dire, les éléments d'un ensemble commun. Et dans la logique du processus créatif, Charlus doit être à la fois juif et homosexuel : il doit l'être en tant qu'*alter ego* de l'auteur du roman, juif et homosexuel, auteur d'un roman dans lequel les deux « races maudites » sont dépeintes avec une cruauté véritablement sadique, ou plutôt masochiste.

Date de réception de l'article : 03.11.2022

Date d'acceptation de l'article : 05.12.2022

bibliographie

Bataille G., « Attraction et répulsion », [dans :] D. Hollier, *Collège de Sociologie (1937-1939)*, Paris, Gallimard, 1995.

Citati P., *La colombe poignardée*, trad. B. Pérol, Paris, Gallimard, 1997.

Compagnon A., *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

Leiris M., *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966.

Leriché F., Rannoux C., « Sodome et Gomorrhe » de Proust, Paris, Atlande, 2000.

Proust M., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1-4, 1987-1989.

Quaranta J.-M., *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021.

Tadié J.-Y., *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Gallimard, 2003.

abstract

Sodom and Gomorrah: the social and cruelty. A short recap

Taking up Antoine Compagnon's thesis, according to which *Sodom and Gomorrah* constitutes a privileged place to look at the whole Proustian cycle, the article focuses on the social dimension of the novel, as well as on cruelty. In this context, the image of Jews and servants, and the role of the baron de Charlus are studied in particular. For the author also discusses the vision of love, especially homosexual, to show how Proust's approach stems from sadism and masochism.

keywords

Marcel Proust, Sodom and Gomorrah, cruelty, sociology, homosexuality

mots-clés

Marcel Proust, Sodome et Gomorrhe, cruauté, sociologie, homosexualité

tomasz swoboda

Essayiste et traducteur, Tomasz Swoboda enseigne à la Faculté des Lettres de l'Université de Gdansk. Il est l'auteur d'ouvrages consacrés à l'art et la littérature, en polonais (thèse sur la littérature décadente ; recueils d'essais sur la traduction, sur l'idée de la déformation dans la modernité) et en français (*Histoires de l'œil*, 2013). Il a traduit en polonais, entre autres, des œuvres de Rousseau, Baudelaire, Nerval, Proust, Barthes, Bataille, Caillois, Leiris, Ricœur, Didi-Huberman, Mouawad, Le Corbusier ainsi que la série BD Ariol.

ORCID : 0000-0002-8285-3837

SÉBASTIEN VIRON

ENS-PSL

« Car on ne saurait mieux dire » : la mémoire des noms et des visages dans l'œuvre de Romain Gary

Si la mémoire a parfois été oublieuse de l'œuvre de Romain Gary, dont les études littéraires ne retiennent bien souvent que deux livres sur une trentaine, l'œuvre de Gary n'a pas été oublieuse de la mémoire. En effet, l'auteur lui a littéralement dédié son dernier roman, *Les Cerfs-volants*¹, et déclare avoir pris l'engagement éthique de se pencher sur « ce que guette déjà le temps avec des yeux d'oubli »², en s'échinant plus exactement à sauvegarder les noms et les visages de disparus ou d'absents. Mais pourquoi vouloir défendre des noms et des visages plutôt que des lieux, des événements, des souvenirs gustatifs ? Nous voyons à cela une triple raison : biographique, sociologique et historique.

Tout biographe de Gary ne peut s'empêcher d'énoncer ce qui désormais relève du truisme : que l'on parle de l'homme privé, de l'homme public ou de l'auteur, le nom et le visage de Romain Gary semblent n'avoir jamais été pensés au singulier. L'écrivain publie quatre fois sous pseudonyme, dans une propension à la multiplicité qui risque de le conduire à l'éclatement, comme un caméléon rendu fou à force de se poser sur des

1 R. Gary, *Les Cerfs-volants*, Paris, Gallimard, 2019, p. 1161. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation CV, la pagination après le signe abrégatif.

2 R. Gary, *Les Trésors de la mer rouge*, Paris, Gallimard, 2009, p. 84.

surfaces multicolores, si l'on en croit cette petite fable qu'il raconte souvent³. Son visage charrie également une identité flottante car Gary a la sensation qu'il ne lui appartient pas, menacé par des assignations identitaires qu'autrui décrète arbitrairement à l'aune de stéréotypes culturels ou de stigmates racistes, mais dont il sait parfois profiter pour satisfaire son appétit de nouveaux rôles, de nouvelles incarnations : l'auteur raconte par exemple à son ami le journaliste François Bondy que, face à un intellectuel qui le prenait pour un Arménien, il s'est mis à faire de son mieux pour assumer ce personnage, les traits de son visage changeant même dans le sens voulu (RGC, 891). Il est remarquable que cet homme pluriel, animé d'une incroyable bougeotte identitaire, cherche à retenir le nom, le visage d'individus réels ou fictifs, permanences auxquelles il veut personnellement échapper mais qui, de toute évidence, lui manquent également cruellement.

Le lecteur adoptant une perspective sociologique est ensuite susceptible d'observer, en parcourant l'œuvre de Gary, la démonstration selon laquelle le nom et le visage ne sont pas des acquis mais doivent se conquérir puis se défendre car la singularité des individus n'est pas garantie par la société moderne : tous se voient menacés de dissolution dans l'uniformité des masses ou des statistiques, dans l'explosion démographique des années 1960-1970. *Gros-Câlin*, le premier roman signé Émile Ajar, dévoile largement cette crainte en relatant l'histoire d'un petit statisticien insignifiant, au nom passe-partout et au visage absent, effacé par la bureaucratie et les foules parisiennes.

3 M. Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006, p. 16. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation RGC, la pagination après le signe abrégatif.

Enfin, l'historien se doit de remarquer que Gary commence à publier en 1945, peu après la découverte des camps d'extermination nazis par les Alliés, peu après la Shoah dont l'idéologie nia les noms (en les remplaçant par des numéros) et les visages des déportés (en amalgamant les corps dénudés, en bannissant les miroirs des camps et en empêchant l'impératif lévinassien – qui me rend responsable de l'homme dont je rencontre le visage – puisque les face-à-face entre bourreaux et victimes furent délibérément limités). Ces traumatismes, qui ont marqué de leur empreinte les approches occidentales du nom et du visage puis renforcé le tabou de leur abolition, sont largement abordés par Gary, notamment dans *La Danse de Gengis Cohn*, grand roman de la Shoah et de ses répercussions.

Cette petite toile de fond nous semble indispensable à la compréhension des enjeux poussant Romain Gary à l'inquiétude, à l'intranquillité face à tout processus – et l'oubli en fait partie – qui mènerait à l'effacement de noms et de visages. Au cours de cet article, nous examinerons la vocation éthique du projet d'écriture mémoriel de Romain Gary puis évoquerons, d'un point de vue plus narratologique, de quelle façon cette mémoire surgit dans le récit, et s'en affranchit parfois pour signifier le caractère transcendant du nom et du visage. Enfin, nous montrerons comment Gary dépasse la vision un peu naïve d'une mémoire simplement enregistreuse d'événements ou d'images en expliquant l'usage poétique et contre-historique qui en est fait lorsque l'imagination, qui est l'une de ses provinces, s'en mêle.

Avoir charge d'âme

Il nous faut entamer notre propos par un constat pour le moins évident : malheureusement, certains êtres ne parviendront jamais à se faire un nom. L'Histoire ne les retient pas et les laisse tomber dans ses béantes

oublies ; ni Jean Moulin ni Charles de Gaulle, ils ne peuplent pas les dictionnaires et doivent s'en remettre à ceux qui restent – d'autres hommes, doués de mémoire – pour ne pas disparaître définitivement. Ces garants du souvenir ont charge d'âme et n'hésiteront pas à faire de leurs propres cerveaux, de leurs propres livres, les sépultures vivantes d'hommes mis en bière, ensevelis dans une terre qui les coupe irrévocablement du monde – comme s'ils n'avaient jamais été là. Romain Gary, dès *La Promesse de l'aube*, a pour habitude d'énumérer les noms de ses camarades aviateurs morts au combat en évoquant par l'intermédiaire de son narrateur les circonstances qui les ont amenés à périr, par exemple : « Il y avait là Chatoux, abattu depuis au-dessus de la mer du Nord ; Gentil, qui devait tomber avec son Hurricane dans un combat à un contre dix ; Loustreau, tombé en Crète [...] »⁴. Cela passe aussi par la mention, toujours sous la forme d'énumérations, de hauts faits biographiques dont personne n'a pourtant connaissance : « Mouchotte, cinq victoires, Castelain, neuf victoires, Marquis, douze victoires [...] » (*PA*, 842) *et cætera*. À grand renfort de faits localisés et datés, le narrateur tente de combler les trous de mémoire de l'Histoire partielle et partielle, qui choisit ses héros et en efface tant d'autres. Ce phénomène apparaît très régulièrement dans l'œuvre de l'auteur, où les narrateurs sont capables d'interrompre le récit principal de façon très abrupte, de saisir le moindre prétexte pour citer les noms du plus de morts possible, faisant ainsi de la narration le cheval de Troie des tombeaux de défunts.

Mais, évidemment, l'exhaustivité réelle n'existe pas : c'est sans doute ce terrible constat qui conduit Gary à refuser finalement d'écrire un livre de témoignage

4 R. Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 2019, p. 841. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *PA*, la pagination après le signe abrégatif.

sur les compagnons de la Libération dont la commande lui avait été faite, car il faudrait se résoudre à choisir certains noms, certaines anecdotes pour en rejeter d'autres, trop peu littéraires, trop redondantes, indignes de figurer au sein d'un texte parfaitement équilibré⁵. S'il lui est impossible de tout dire, tout raconter, Gary s'attache néanmoins du mieux qu'il peut à l'idée de justice qui accompagne le devoir de mémoire selon Ricoeur : se souvenir de certains visages, retenir certains noms sont autant de moyens de rendre justice aux disparus, de faire valoir la vertu la plus altruiste qui soit en tentant de restaurer une harmonie trouée par l'oubli, où d'autres que soi ont été effacés⁶.

Tandis que les décès des grands hommes font la une des journaux, ceux des petits sont noyés dans les statistiques. Les héros de Romain Gary luttent contre cette pratique injuste, s'opposent courageusement au Florian de *La Danse de Gengis Cohn* (allégorie de la mort) qui souhaite seulement garder la trace des êtres exceptionnels et déclare à propos des prétendants s'échinant à triompher de la frigidité de Lily (allégorie de l'humanité) : « Bien sûr s'il y a un client qui se montre à la hauteur, nous noterons son nom pour la postérité »⁷. Pour les vaincus, direction les poubelles de l'Histoire ? Qu'advient-il alors de ces vies minuscules, qui n'ont jamais fait parler d'elles et dont les noms n'orneront jamais l'intérieur de quelque panthéon ? Leur plus beau représentant est probablement Monsieur Piekielny, le timide voisin du narrateur dans le roman semi-autobiographique *La Promesse de l'aube*. Piekielny est un homme sans histoire, au double sens du terme :

5 M. Sacotte, « Notice des Cerfs-volants », [dans :] Romain Gary, *romans et récits*, Paris, Gallimard, 2019, t. 2, p. 1643.

6 P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 108. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation MHO, la pagination après le signe abrégatif.

7 R. Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 2019, p. 1145.

le lecteur sait peu de choses sur lui et son existence est appelée à ne pas être retenue tant elle semble insignifiante. Pourtant, il tente sa chance et demande au jeune Romain de répéter son nom aux grands de ce monde lorsqu'il sera nommé ambassadeur de France ou président de la République, ce que lui a prédit sa mère, ivre de confiance dans le destin du petit garçon (PA, 649). Le dépositaire d'une telle mémoire assure qu'il a plusieurs fois rempli sa mission, notamment face à la reine d'Angleterre, pour sauvegarder le nom de celui qui semblait être condamné à l'oubli. En citant Monsieur Piekieny face à des monarques, Romain le place au même niveau qu'eux et abolit les inégalités censées se poursuivre au-delà du trépas entre les élites et le petit peuple. Il lui offre même, sans le savoir, une postérité littéraire : il est particulièrement émouvant de constater qu'en 2017, une enquête sous forme de roman écrite par François-Henri Désérable et intitulée *Un certain Monsieur Piekieny* est partie sur les traces de ce fameux voisin qu'aurait eu Romain Gary à Wilno. Près de soixante ans après la publication de *La Promesse de l'aube*, un livre entier a été accordé à celui qui était promis à l'anonymat le plus total et définitif.

Un animal capable de promettre, pour parler comme Nietzsche, fermement opposé aux forces de l'oubli⁸ : c'est ce que le narrateur devient au cours de cette bien nommée *Promesse de l'aube*, où il veut coûte que coûte tenir les engagements pris auprès de sa mère (être écrivain, être diplomate) mais aussi de Monsieur Piekieny. La promesse, cette mémoire de la volonté selon Ricoeur, se situe au-delà du serment de fidélité prêté avec autrui : elle est la condition d'un maintien de soi qui « rend l'homme prévisible, régulier, nécessaire – et ainsi capable de répondre de lui-même

8 F. Nietzsche, *La Généalogie de la morale* (1887), [dans :] *Idem, Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1971, t. 7, p. 251

comme à venir » (*MHO*, 634). Le petit homme ne le sait pas, mais la faveur qu'il demande à Romain est en fait un don ; elle lui permet de régler son futur sur un engagement du passé, c'est-à-dire de se perpétuer, de se construire en dépit des dépossession de soi qui accablent le garçon, de dépasser une identité épisodique pour espérer un moi fort et substantiel. Cette loyauté – non pas envers quelque identité, quelque apparence physique, mais à l'égard d'un autre homme désormais disparu dans les chambres à gaz – a valeur de mémoire-ipséité, tout comme l'étonnante mémoire de Ludo, dans les *Cerfs-volants*, et la promesse qu'il fait à sa fiancée de ne pas l'oublier, l'autorise à se constituer comme sujet (*CV*, 1208). Il ne cessera de se rappeler, mais se rappeler, c'est aussi se rappeler soi comme l'indique la forme pronominale. Nous nous rapprochons là, en matière de mémoire, du cogito cartésien, ce qu'avait tout à fait perçu Saint Augustin en soulignant : « C'est moi, qui me souviens, moi l'esprit »⁹. Ainsi, la charge d'âme hisse les disparus hors de l'oubli, mais distingue également celui qui la porte.

Au-delà des noms et des visages : l'humanité de l'homme

La mémoire garyenne porte décidément la marque de la transcendance puisque, non contente d'aider le héros en formation à se dépasser, elle dépasse également le cadre de l'histoire qui nous est racontée. Dans *Éducation Européenne*, la prolepse située juste après l'agonie de Tadek Chmura anticipe que « plus tard, bien plus tard », lorsque les tanières deviendront des lieux de pèlerinage, le visage de Wanda Zalewska, la maîtresse

⁹ Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, livre X, XVI, 25.

du partisan, restera « vivant » pour Janek¹⁰, le héros de l'œuvre. Cette annonce à destination du lecteur met en évidence l'importance de l'image en question en soulignant qu'elle persistera au-delà du temps de l'histoire, qui ne livre que des bribes du destin de Janek après la guerre. Ainsi, ce visage tend à s'affranchir du texte pour gagner un après-texte fantasmatique, dont on ne connaîtra jamais entièrement la couleur puisque Janek, comme tout personnage de roman, n'est pas indépendant de la fiction qui le raconte et ne possède pas de passé ou d'avenir en dehors de ceux que le narrateur évoque. Seule la mémoire d'un visage permet au héros d'être envisagé, d'être projeté en avant de la clôture du texte sur lui-même. Certes, la prolepse fait partie intégrante du récit, mais elle agit pour le lecteur comme un portail vers ce que le roman ne raconte pas, vers cette frontière étrange entre le néant (Janek n'est rien de plus que ce que le narrateur en dit) et le possible (si le narrateur est capable d'anticiper, de suggérer, c'est bien qu'il prête au héros un futur qu'il évite de relater).

Dans *Les Cerfs-volants*, c'est l'intervention au présent de l'indicatif du narrateur autodiégétique qui vient mettre en lumière le souvenir d'un visage : « Sénéchal était assis sur le lit, caressant son épagneul. C'était un grand costaud blond. J'essaye toujours de me souvenir, de faire revivre, ne fût-ce que la couleur de cheveux de celui dont, quelques mois plus tard, il ne resta plus rien » (CV, 1305). Ce court extrait comporte trois temporalités – le moment où l'histoire se passe, le moment où celle-ci est narrée et la prolepse révélant la fin de Sénéchal – liées par le fait qu'elles charrient la même vision. À nouveau, on constate que la mémoire d'un visage abolit les distances et traverse plusieurs strates narratives. Et que dire de ces figures terribles qui à l'instar des spectres fendent un roman pour en rejoindre

10 R. Gary, *Éducation Européenne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 78.

un autre, refusant ainsi de se faire oublier par l'auteur lui-même ? Comme le déclare Dominique Bona, l'une de ses biographes, Gary « demeure obsédé par la vision de la langue noire de Nikolaï Petkov, son ami pendu, qui vient hanter ses cauchemars »¹¹. Les œuvres ont enregistré l'image du politicien bulgare condamné à mort puisque les personnages garyens la remobilisent à la place de l'auteur, comme si le défunt venait hanter le texte et sur-imprimer sa figure sur celles d'êtres de fiction : on l'aperçoit par exemple dans *Les Racines du ciel* à travers les morbides hallucinations d'un étrangleur de femmes¹², ou dans « Une page d'histoire » lorsque le Macédonien voit au cours de ses cauchemars le visage agonisant de la vieille dame qu'il a assassinée¹³.

Pourquoi de tels franchissements ? Car ce que le nom veut nous dire, ce que le visage veut nous montrer ne s'arrête ni à l'instant T, ni à la surface des choses. « Le Chambon. Retiens ce nom » (CV, 1354), ordonne Ambroise Fleury à son neveu dans *Les Cerfs-volants*, grand roman de la Résistance française. L'adolescent s'exécute et prouve, à la dernière ligne du roman, qu'il a bien fait acte de mémoire, dans une phrase où le « je » semble surtout être celui de l'auteur : « Je termine enfin ce récit en écrivant encore une fois les noms du pasteur André Trocmé et celui de Le Chambon-sur-Lignon, car on ne saurait mieux dire » (CV, 1418). Le pasteur en question est un Juste parmi les Nations qui a caché des Juifs dans le village précédemment mentionné. Et ces simples noms dépassent ceux à qui ils appartiennent : ils réussissent à défier toute la puissance du romanesque car ils contiennent, en quelques syllabes, ce qu'un récit épique et glorieux n'aurait pu raconter

11 D. Bona, *Romain Gary*, Paris, Gallimard, 2001, p. 137.

12 R. Gary, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 2019, p. 604.

13 R. Gary, « Une page d'histoire », [dans :] *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, 1975, p. 166-167.

justement. « On ne saurait mieux dire » revient, pour Gary, à avouer que sa littérature est frappée d'aphasie lorsqu'elle doit faire face à des êtres qui ont mené à bien l'humanisation de l'homme qu'il espérait tant. Leurs noms, comme Charles de Gaulle, comme Jean Moulin, disent le courage, disent la bravoure, disent la loyauté et peuvent se transmettre comme des exemples à suivre. Certaines histoires ne se racontent pas ; elles s'expriment, de façon tautologique, par la simple mention d'un nom, qui va ensuite au-delà de l'événement auquel il fait référence pour dire plus, toujours plus que ce que les conteurs tenteront malhabilement de relater, enfermés dans l'anecdote quand c'est pourtant l'infinie grandeur qu'ils ont face à eux. Les visages ornant les cerfs-volants de l'oncle Ambroise – Montaigne, Hugo, de Gaulle – ont la même puissance ; ils s'élèvent dans le ciel comme autant de preuves que les valeurs parfois s'incarnent. Tous ces hommes se dépassent : la figure du général ne représente plus le général, mais une extraordinaire aura qui va jusqu'à annuler sa propre individualité. Cette aura est salvatrice, gage d'un avenir qui saura puiser dans le passé pour inventer du nouveau. En effet, Gary préfère à la mémoire des musées et des monuments aux morts un souvenir vivant, que l'on pourra actualiser afin de conférer à l'héritage dont il porte la charge toute sa vigueur.

Souvenirs vivants et mémoire enchantée

La création de souvenirs vivants, capables de faire l'Histoire plutôt que de la respecter scrupuleusement et de conjurer l'irréversibilité de la temporalité, trouve son apogée lorsque le garant de la mémoire se fait également enchanteur. Ludo, le jeune héros des *Cerfs-volants*, s'attache à conserver de sa fiancée Lila, une petite Polonaise dont il a été séparé par la Seconde Guerre mondiale, une image intacte, totalement pure

malgré sa très longue absence, puis ses nombreuses compromissions durant l'Occupation. À l'aide de sa prodigieuse mémoire et de son imagination, laquelle n'est pas considérée par Gary comme suspecte, « au bas de l'échelle des modes de connaissance » (*MHO*, 5) selon Pascal ou Montaigne, le narrateur se fait visagiste, maquilleur et coiffeur mental d'une femme que les affres de la guerre risquent pourtant bien de défigurer ; songeons à cet épisode où Lila sort au petit matin d'une fête donnée par les Allemands, des « cernes sous les yeux » et les « paupières [...] bouffies » (*CV*, 1347). Alors, Ludo rêve, reconstitue le visage absent ou souillé et décrète par exemple : « Elle porte une lourde capote militaire, un brancard avec une croix rouge d'infirmière : je lui fais garder les cheveux longs et le béret de nos jours heureux » (*CV*, 1300-1301). Le présent de vérité historique aide à valider ce qui n'est en fait qu'invention tandis que la forme factitive « fais garder » place Lila dans la position passive de celle qui voit ses actes être ordonnés par un tiers. Le pouvoir des yeux ouverts – qui regardent l'autre – se convertit en « pouvoir des yeux fermés » lorsque, justement, autrui tel qu'on l'a connu ou tel qu'on voudrait le connaître manque à l'appel et n'existe plus que sous nos paupières dans une forme de résistance contre l'impérialisme de la réalité. Il faudrait alors, pour voir véritablement ce qui est – ou plutôt pour voir ce que l'on veut ? – « ferme[r] les yeux » et « regarde[r] avec le cœur »¹⁴, c'est du moins ce que déclare Gengis Cohn, l'un des héros majeurs de l'auteur... Gary ne dit pas autre chose lorsqu'il révèle, dans *La nuit sera calme*, ne pas être allé visiter son grand amour, Ilona Gesmay, placée en clinique psychiatrique, pour qu'elle reste « la plus belle »¹⁵. Gary comme Ludo font preuve d'ambivalence, entre fidélité au souvenir

14 R. Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 2019, p. 1243.

15 R. Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1976, p. 58.

de l'être aimé et profonde trahison de son caractère nécessairement changeant, puisque beautés et vertus demeurent immuables dès lors que le personnage garyen regarde en lui-même plutôt que de se pencher sur le monde qui l'entoure.

Étonnant, de la part de l'homme aspirant à la multiplicité, que de vouloir fixer ses muses de chair ou de papier... Peut-être faut-il percevoir ici, plutôt qu'une contradiction, une intention poétique permettant au révolté de s'arc-bouter plus encore contre la puissance du réel. En effet, comment Aristote distinguait-il l'historien du poète ? « Ils diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre ce qui aurait dû être fait » ; le but du poète est « non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait dû arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire »¹⁶. Ilona n'aurait pas dû devenir schizophrène, Lila n'aurait pas dû céder à la collaboration horizontale, la mère de Gary n'aurait pas dû mourir sans laisser des centaines de lettres à son fils... On pourrait multiplier les exemples de ces anomalies historiques corrigées par l'auteur ou son narrateur, dans un déchirant révisionisme qui enjolive la réalité ou conserve les personnes chéries telles qu'elles étaient avant leur chute... Esbroufe, mensonge ? Non, il s'agit seulement de corriger la réalité lorsqu'elle se trompe. Qui fait erreur, dans *Les Cerfs-volants* ? Ce n'est pas tant Lila, qui se compromet avec l'occupant et que l'on tond à la fin du roman en guise de punition. La vraie coupable n'est autre que l'Histoire, l'incroyable enchaînement d'événements qui a séparé deux adolescents amoureux, les a ballottés en France et en Pologne sans jamais tenir compte de ce qui aurait dû arriver, si tout s'était passé comme prévu. La cohérence historique est rendue caduque, refoulée vers l'illogisme par une cohérence tout autre, que le poète

16 Aristote, *La Poétique*, Paris, FB Éditions, 2014, p. 25.

juge bien plus importante : celle d'une union qui doit coûter que coûte avoir lieu, car toute la première partie du récit la prépare, l'écrit d'avance. Ce qui arrive ensuite, qu'il s'agisse de la séparation du couple ou des errements de Lila, n'a donc par définition aucun sens, fait figure de « malformation du Destin »¹⁷.

Alors, Ludo est-il un athlète de la mémoire, comme le prétend l'incipit du roman, ou un formidable enchanteur ? Difficile de répondre avec assurance tant les deux rôles finissent par ne plus faire qu'un. Au début de l'œuvre, le héros semble s'ancrer dans la tradition de l'*ars memoriae* (MHO, 75) : son aptitude à tout mémoriser est exceptionnelle et son désir de tout retenir exorbitant. L'excès de mémoire dont Ludo est atteint se manifeste tout d'abord en classe, lorsque le jeune garçon récite à la perfection plusieurs pages de son manuel scolaire après une ou deux lectures seulement (CV, 1170). Bergson, en prenant l'exemple d'une leçon apprise par cœur, a déjà largement évoqué cette mémoire-habitude : lorsque ladite leçon est restituée, je ne pense pas à ses lectures successives lors de la période d'apprentissage car elle « fait partie de mon présent au même titre que mon habitude de marcher ou d'écrire ; elle est vécue, elle est "agie", plutôt qu'elle n'est représentée »¹⁸. Lila, à l'instar du manuel scolaire, est enregistrée par Ludo : son image ne dépend ni de la *mneme*, ni de l'*anamnesis* théorisées par Aristote car il n'est pas question ici de souvenir survenu à la manière d'une affection, ou de souvenir activement recherché (MHO, 22). La mémoire dont nous parlons n'est pas simplement celle du bon élève, capable d'annoncer sa leçon à la demande ; elle est surtout celle de l'être qui *comprend* ce qu'il retient, l'intègre en lui-même,

17 R. Gary, *Europa*, Paris, Gallimard, 1999, p. 62.

18 H. Bergson, « Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit », [dans :] *Œuvres*, Paris, PUF, 1963, p. 227.

grâce à un savoir-faire. Pour reprendre les mots de Bergson, la jeune fille fait désormais partie du présent de Ludo, a été parfaitement intériorisée, est devenue aussi évidente que la table de six : parler de Lila comme d'un souvenir, voilà l'impropriété. L'adolescente dérobée à tout concept temporel, la mémorisation n'a plus à servir le passé : ce pacte est rompu « au bénéfice de l'écriture intime dans un espace imaginaire », qui poussera Ludo à inventer sa Lila. L'*ars memoriae* passe alors de « l'exploit athlétique d'une mémoire exercée à ce que Frances Yates nommait justement une "alchimie de l'imagination" » (MHO, 80).

Pourquoi Ludo se rend-il capable d'une telle transcendance ? Car accepter de faire d'une jeune fille qu'il n'a pas vue depuis des années un souvenir reviendrait, pour l'adolescent, à entamer un travail de deuil tout à fait contre-nature au regard de la pensée garyenne, à déclarer forfait face à l'impitoyable Puissance. Freud écrit : « L'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé a cessé d'exister et toute la *libido* est sommée de renoncer au lien qui la rattache à cet objet. [...] La réalisation en détail de chacun des ordres édictés par la réalité est le travail du deuil »¹⁹. Face à un tel constat, que nous disent *Les Cerfs-volants* ? De lutter contre la réalité en nous attachant, justement, à l'existence psychique de l'objet perdu contre laquelle lutte le deuil ! De ne pas seulement conserver l'objet aimé, mais de le faire vivre, même si la réalité tente chaque jour d'imposer son démenti ; car après tout, « il faut être fou » (CV, 1282), si l'on reprend l'une des expressions clés du roman, et cette folie consiste à ne plus écouter les sages, à ne plus considérer que la mémoire est du passé...

Sans doute est-ce l'honneur, et la condition du petit homme, que de défier inlassablement le titan de

19 S. Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologies*, [dans :] *Idem, Œuvres Complètes*, Paris, PUF, 1988, t.13, p. 264.

la Réalité ; tout esprit conquérant, indigné par la mesquinerie des faits et l'étroitesse du vrai, doit s'engager à lutter contre les lois de la nature, qui n'ont chez Gary rien de pur, rien de beau, tant elles impliquent que des êtres soient soumis à l'oubli, à la vieillesse, à la mort. Ainsi, les défunts négligés par la célébrité ne retourneront pas à la poussière ; ils seront préservés, entre les pages des romans d'un écrivain jouant discrètement au mémorialiste. À ceux qui n'ont été rien, Gary donne tout. Pour maintenir autrui, et pour se maintenir soi, un soi fragile qui trouve sa pérennité en tant que gardien de la mémoire. Alors, au sein des textes, les noms et les visages de disparus, réels ou fictifs, vivent, émergent, débordent, sortent du cadre des œuvres pour dire, représenter plus que ce qu'ils ont été. Certains noms, certains visages apparemment éphémères (plus personne, après Victor Hugo, ne sera Victor Hugo ou ne lui ressemblera exactement), contiennent pourtant des idées, des valeurs éternelles que continuent de faire résonner quelques syllabes ou un vieux portrait... Enfin, cette guerre contre l'oubli peut être définitivement remportée par l'écrivain-enchanteur s'il associe sa prodigieuse mémoire à une imagination non moins colossale : une imagination qui ira jusqu'à refuser le deuil, jusqu'à entretenir l'illusion selon laquelle celle qu'il aimait n'a pas cessé d'exister... Nul besoin de se souvenir d'elle, ou de la garder en mémoire, car pour lui : elle vivra. Elle vivra comme Teresina, muse du narrateur des *Enchanteurs* que la mise en bière ne suffit pas à achever, bien au contraire : il s'agit là d'un « rituel déplaisant, mais qui permet de mieux tromper la mort en faisant mine de lui donner satisfaction. Car la vraie Teresina, celle dont rien ni personne n'a jamais pu et ne pourra jamais [le] séparer, se press[e] contre [lui] de tout son corps chaud »²⁰.

Date de réception de l'article : 27.10.2021
Date d'acceptation de l'article : 24.01.2022

bibliographie

- Anissimov M., *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006.
- Aristote, *La Poétique*, Paris, FB Éditions, 2014.
- Bergson H., « Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit », [dans :] *Œuvres*, Paris, PUF, 1963.
- Bona D., *Romain Gary*, Paris, Gallimard, 2001.
- Désérable F.-H., *Un certain Monsieur Piekielny*, Paris, Gallimard, 2017.
- Freud S., *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 2011.
- Gary R., « Une page d'histoire », [dans :] *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, 1975.
- Gary R., *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1976.
- Gary R., *Europa*, Paris, Gallimard, 1999.
- Gary R., *Les Trésors de la mer rouge*, Paris, Gallimard, 2009.
- Gary R., *Éducation Européenne*, Paris, Gallimard, 2019.
- Gary R., *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 2019.
- Gary R., *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 2019.
- Gary R., *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 2019.
- Gary R., *Les Enchanteurs*, Paris, Gallimard, 2019.
- Gary R., *Gros-Câlin*, Paris, Gallimard, 2019.
- Gary R., *Les Cerfs-volants*, Paris, Gallimard, 2019.
- Nietzsche F., *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1987.
- Ricoeur P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2003.
- Sacotte M., « Notice des Cerfs-volants », [dans :] *Romain Gary, romans et récits*, Paris, Gallimard, 2019, t.2.
- Saint-Augustin, *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

abstract

« Nothing could be clearer »: Names and faces memory in Romain Gary's work

We will examine the largely ethical vocation of Romain Gary's memorial writing project, which leads it to metamorphose itself into a literary tomb of the forgotten dead. We will then discuss, from a more narratological point of view, how this memory emerges untimely in the narrative and sometimes frees itself from it to signify the transcendent character of the name and the face. Finally, we will show that Gary goes beyond the somewhat naive vision of the memory as a mere recorder of events or images by associating it with the imagination to give it a poetic and counter-historical use.

keywords

Gary, face, name, memory, imagination

mots-clés

Gary, visage, nom, mémoire, imagination

sébastien viron

Sébastien Viron est doctorant en littérature à l'ENS-PSL, sous la direction d'Anne Simon. Ses recherches portent principalement sur la question du visage dans l'œuvre de Romain Gary ; il a également consacré plusieurs articles universitaires aux romans d'Hervé Bazin et à la zoopoétique.

ORCID: 0000-0002-5418-017X

COMPTES RENDUS



Jean-Marc Quaranta, *Un amour de Proust. Alfred Agostinelli (1888-1914)*, Paris, Bouquins, 2021, 446 p.

Marcel Proust, *Le temps perdu*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Marc Quaranta, Paris, Bouquins, 2021, XLIV + 1040 p.

Grand spécialiste de la génétique textuelle, notamment de l'œuvre de Marcel Proust, et essayiste brillant, auteur d'ouvrages aussi variés que *Le génie de Proust* et *Houellebecq aux fourneaux*¹, Jean-Marc Quaranta a fait paraître, en 2021, deux publications majeures qui confirment ses différents talents dans le domaine littéraire ainsi que sa position dans le petit monde – en fait, pas si petit que ça – de la proustologie.

C'est d'ailleurs par une sorte d'auto-positionnement que commence le premier chapitre d'*Un amour de Proust*. Tout de suite, Quaranta met le lecteur sur la piste de son style et de son approche, à mi-chemin entre le sérieux d'un savant et l'humour d'un passionné de littérature qui, en suivant un correcteur automatique, transforme son moi proustien pour annoncer qu'« en France, ce n'est jamais facile d'être prussien » (p. 15) vu le risque, sinon la certitude, d'être vilipendé, soit par les admirateurs de l'écrivain, soit par les spécialistes, soit par les deux camps. Or, en publiant un livre sur Alfred Agostinelli présenté comme un « récit », Quaranta semble choisir, volontairement, cette dernière option. D'une part, s'attaquant à cet éternel inconnu du monde proustien et proposant sa biographie qui n'épargne pas au lecteur de références savantes aux manuscrits

¹ J.-M. Quaranta, *Le génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche*, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé, Paris, Honoré Champion, 2019 ; J.-M. Quaranta, *Houellebecq aux fourneaux*, Paris, Plein jour, 2016.

de l'auteur, il peut être sûr de décevoir les amateurs du Proust sans peine. D'autre part, faisant toutefois de cette biographie un livre « lisible » et surtout très personnel, non seulement à cause des origines niçoises qu'il partage avec l'objet de sa recherche, Quaranta se livre, poitrine ouverte, aux scientifiques pédants qui, ne pouvant rien lui reprocher sur le plan documentaire, s'inquiéteront de la légèreté du ton et de la métaphorisation du discours dont fait heureusement preuve le chercheur d'Aix-Marseille. Bref, *Un amour de Proust* est un récit qui ne recule devant aucune stratégie narrative qui puisse le rendre crédible, y compris celle qui met en scène le moi de l'auteur, ses proches et son intimité : « De retour chez moi, tandis que je chauffe l'eau pour le thé et que le regard de mes filles quitte un moment l'écran de leur portable pour se perdre derrière la baie vitrée, ma mère contemple d'un air absent la frise dont j'ai couvert les murs de l'appartement et où j'essaie de reconstituer la vie d'Alfred et Marcel entre 1912 et 1914 » (p. 138-139). En effet, Quaranta cherche les traces laissées par Alfred Agostinelli mais il se cherche aussi lui-même, il cherche sa méthode et une langue capable de rendre compte de cette enquête : « je ne sais plus bien si je suis chercheur, enquêteur littéraire ou romancier de la vie de Proust ; si j'écris une vérité possible ou s'il écrit à travers moi la vie qu'il aurait aimé vivre » (p. 185).

Un « récit », donc, et en même temps une méthode : « Dans ce livre, dit Quaranta, je n'ai pas cherché à faire surgir la vérité du mensonge, à tenir artificiellement le lecteur en haleine, à écrire une biographie romancée. Mon travail a consisté à rechercher les traces laissées par cet homme dans les archives, les journaux, les manuscrits, les lieux, la mémoire ; j'ai croisé les sources, posé des hypothèses, argumenté, vérifié, démontré ; j'ai tâché d'aller vers le vrai en tâtonnant, au cœur des ténèbres, celles du temps, des passions, des lacunes

de l'archive, de l'opacité des âmes » (p. 28). Signé par Jean-Marc Quaranta, ce credo aurait pu l'être par un des narrateurs modianesques, tellement l'auteur d'*Un amour de Proust* ressemble à ces derniers par son obstination, sa patience, mais aussi par la place qu'il accorde aux déceptions, aux manques et aux trous qui parsèment son champ de recherche. Par conséquent, il ne peut que prendre ses distances avec ces biographes de Proust qui, en parlant d'Agostinelli mais ne disposant que d'informations peu fiables, inventent des histoires fantaisistes qui, malheureusement, sont parfois entrées dans la vulgate proustienne : il suffit d'évoquer le cynisme indubitable d'Alfred ou l'achat présumé d'une Rolls... Dans le même temps, Quaranta relève le défi résultant du fait que, dans l'histoire d'Alfred, d'une part, les lacunes l'emportent vraiment sur les données vérifiables, d'autre part, comme il le dit lui-même, cette vie « se prête à tous les fantasmes », et la relation avec Proust « contient les éléments d'un *biopic kitsch* » (p. 25). Il s'agit donc pour l'auteur non seulement de mener une recherche que, probablement, personne n'a menée aussi méthodiquement avant lui – ce qui serait plutôt rassurant et par ce fait même ferait du chercheur un pionnier en la matière – mais encore d'en présenter les résultats de sorte à éviter les pièges du pseudo-biographisme facile qui sévit dans les librairies.

Or, disons-le dès maintenant, Jean-Marc Quaranta y réussit pleinement et, vers la fin de son récit, il peut affirmer en toute bonne conscience : « La légende d'une relation vénale et homosexuelle consommée charnellement ne tient pas devant les éléments que j'ai pu exhumer » (p. 358). En se débattant non pas avec de la matière trop abondante, comme il en a sans doute l'habitude en tant que spécialiste des manuscrits proustiens, mais, au contraire, avec de la matière qui fait défaut, le chercheur arrive à (re)construire une histoire certes enchevêtrée et sinieuse mais malgré tout

cohérente et convaincante, qui prouve que la réalité est « plus complexe que le récit qui fait de la relation des deux hommes une banale histoire d'argent facile et d'amour impossible » (p. 166). Il en va de même pour le portrait d'Agostinelli lui-même : en effet, il se dégage de cette histoire l'image d'un homme éloignée des stéréotypes forgés au cours du développement des études proustiennes dans lesquelles le chauffeur apparaissait toujours – un peu par la force des choses, un peu à cause de la négligence des chercheurs figés dans leurs positions de spécialistes de l'œuvre d'un grand auteur – non seulement à l'ombre de Proust, ce qui est inévitable, mais aussi comme une sorte d'accessoire, voire d'outil d'écriture. En un mot, Agostinelli n'existait que comme un être dépersonnalisé et dés-humanisé, partageant ainsi le sort de tous ces milliers d'êtres qui, au cours de leur vie, souvent non moins tumultueuse et riche en événements que celle d'un écrivain célèbre, ont eu le bonheur, ou le malheur, de s'être trouvés sur le chemin de cet écrivain, et que l'on ne distingue plus des personnages de son roman. Ainsi *Un amour de Proust* peut-il se lire dans la continuité des travaux consacrés aux compagnes ou compagnons de grands auteurs – comme *Vies de Charlotte Dufrène*², par exemple – mais aussi, sur un plan plus général (que nous appellerions volontiers, si nous n'éprouvions pas de répugnance pour les grands mots, « humaniste »), comme un manifeste pour les « vies mineures », démontrant – n'est-ce pas aussi un héritage, une leçon de Proust ? – la multitude d'amours, de joies, de drames et de détresses qui se cachent dans chaque parcelle d'une vie humaine.

2 G. Bordin, R. de Putter, *Vies de Charlotte Dufrène. À l'ombre de Raymond Roussel et Michel Leiris*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2016.

Ainsi, le statut d'Agostinelli est bien connu, et Quaranta ne le cache pas dès le début de son récit : « Hors de Proust, il est un être sans récit : un entrefilet dans les journaux de l'époque, une ligne à peine dans l'histoire de l'aviation. Il n'est pas un de ces héros dont la mort magnifie la vie, la sienne est inutile, venue trop tard ou trop tôt ; une mort d'avant-guerre. Ni brillant, ni obscur, il hante le *no man's land* de l'écriture biographique » (p. 27). L'auteur joue donc avec l'horizon d'attente du lecteur avide de découvertes sensationnelles ou de tournants spectaculaires – sans le décevoir, d'ailleurs, si on se met d'accord que, dans le monde proustien, cent ans après la mort de l'écrivain, chaque nouvelle découverte est *a fortiori* sensationnelle – tout en montrant comment la réalité (la personnalité d'Alfred) joue avec l'horizon d'attente de Proust lui-même : « Proust rêvait bordels, débauches, orgies ; Agostinelli est popote. Il faudra l'invention d'Albertine et celle de Morel pour que Proust hisse à travers eux Alfred à la hauteur de ce qu'il redoutait et espérait » (p. 193).

C'est là aussi qu'*Un amour de Proust* joue avec notre horizon d'attente : vies mineures, humanisme, certes, mais, honnêtement, n'est-ce pas à cause de Proust que nous nous penchons sur cette histoire ? À cause de la *Recherche*, bien sûr, mais aussi à cause de la biographie de l'écrivain qui, grâce à cet ouvrage fortement documenté, s'éclaire sur plusieurs points qui, jusqu'alors, pliaient sous le poids de mythes et légendes. Qui plus est, en maintenant un équilibre entre l'enquête et l'interprétation, Jean-Marc Quaranta permet de voir sous un nouveau jour certains épisodes de la vie proustienne ou, pour le dire plus simplement, de mieux comprendre certains états et sentiments, de situer plus précisément certaines décisions : « Quand Proust raconte qu'Agostinelli éclaire le porche de la cathédrale de Lisieux avec le phare de son automobile, il faut lire, sous la réalité vécue, qu'il est celui qui éclaire de bonheur la nuit de deuil »

(p. 114-115). En effet, pour reprendre cette métaphore, à la lumière du livre de Quaranta, l'apparition du chauffeur dans la vie de Proust constitue non seulement un épisode sentimental qui aboutit à retravailler la composition du plus grand roman de la littérature française mais encore une intrusion décisive dans une période de deuil, intrusion qui, si elle ne termine pas celle-ci, du moins y introduit une reconfiguration – sentimentale, spirituelle, professionnelle, au choix – qui conduit l'écrivain à faire des pas décisifs dans son projet. Ne serait-ce que grâce à un fait très simple : « Tandis que le jeune homme cherche, d'un doigt de moins en moins hésitant, les lettres sur le clavier de la Monarch, pour la première fois depuis la mort de sa mère, Marcel Proust n'est plus seul » (p. 157).

Pour dissiper le mythe d'un écrivain trop généreux à l'égard d'un secrétaire ingrat, Quaranta – à la manière d'un Nicolas Ragonneau, qui nous a régalés avec ses beaux livres d'économie proustienne³ – se met à calculer, approximativement, les dépenses de Proust relatives à Agostinelli ainsi que la valeur financière de l'aide que celui-ci a apportée à l'auteur de la *Recherche*. Or, il s'en ensuit que si « la générosité de Proust à l'égard d'Alfred est réelle, il ne faut toutefois pas l'exagérer [...]. En payant largement Alfred Agostinelli, Proust s'est avant tout montré généreux pour son livre : c'est moins le jeune homme qu'il a payé que la possibilité de publier rapidement le second volume de son roman » (p. 154).

Roman qui, à côté d'Alfred Agostinelli, Marcel Proust et Jean-Marc Quaranta, est le quatrième protagoniste de l'ouvrage signé par ce dernier. En effet, s'il est indéniable qu'*Un amour de Proust* fait sortir de

3 N. Ragonneau, *Le proustographe. Marcel Proust et À la recherche du temps perdu en infographie*, Paris, Denoël, 2021 ; N. Ragonneau, *Proustonomics. Cent ans avec Marcel Proust*, Paris, Le temps qu'il fait, 2021.

l'ombre la figure, jusqu'alors presque exclusivement mythique, du chauffeur de l'écrivain, ce récit propose aussi, presque à l'égal des travaux de critique génétique effectués par Quaranta, une plongée dans le processus créateur de Proust, tantôt sur le plan de menus détails du manuscrit, tantôt sur celui, plus général, des dispositions et des solutions que l'écrivain cherche, et parfois même trouve, pour son œuvre au cours de sa relation avec Agostinelli et en fonction de sa situation existentielle à cette époque-là. « C'est probablement, dit Quaranta, dans l'acte créatif qui consiste à se saisir des possibilités offertes par cette situation qu'on peut déceler le génie de Proust, génie destructeur puisqu'il ruine le roman de 1912, génie créateur puisqu'il va donner au roman une dimension nouvelle et ouvrir l'écriture sur une autre aventure, qui n'aura pas de fin » (p. 263). *Un amour de Proust* joue d'ailleurs souvent avec la dualité qui traverse la vie et l'œuvre de l'écrivain. En reprenant un peu la distinction entre le héros et le narrateur de la *Recherche* mais encore plus celle que Proust lui-même instaure entre le moi existentiel et le moi créateur, Quaranta montre, à plusieurs reprises, la tension à l'œuvre au sein du projet – existentiel et créateur – de Proust, tension qui nous révèle, parfois, ce qu'on pourrait appeler, peut-être, la folie de l'homme et la lucidité de l'écrivain. Autrement dit, son récit propose « une réflexion sur la manière dont la vie passe dans l'œuvre, et presque une théorie de l'écriture de Proust » (p. 187).

L'auteur dit ces mots à la fin de l'épisode qui constitue, sans aucun doute, un des moments les plus brillants de son ouvrage. Il s'agit du départ, autant célèbre que précipité, de Cabourg, provoqué probablement par un malentendu lié à la personne de Constantin Radziwill. Quaranta rassemble des pièces de cette histoire mystérieuse, vérifie avec soin tous les possibles, pour en faire un récit digne de figurer dans une anthologie du roman

policier sans pour autant perdre de vue l'impact de cet épisode sur l'écriture de la *Recherche*. D'autres coups de maître sont, par exemple, le moment où Quaranta, en consultant les pages tapées par Agostinelli sous la dictée de Proust et y trouvant des erreurs qui se répètent, telles *Elstie* au lieu d'*Elstir*, ou bien *Morpois* au lieu de *Norpois*, croit « entendre la voix de Proust » (p. 157) : le *r* final atténué ou la nasale initiale altérée ; ou encore celui où l'auteur renverse la thèse selon laquelle Proust ne connaissait pas l'anglais puisqu'il a écrit dans son cahier l'expression *excuse mi* alors qu'il s'agit en réalité d'une tournure du dialecte niçois, notée à partir des mots prononcés par le chauffeur... Sans divulguer le dénouement de l'histoire – là, rien de surprenant, Agostinelli meurt dans un accident d'avion –, mentionnons encore la façon dont Quaranta relie la mort du jeune pilote à l'œuvre de Proust sur le point de subir les transformations décisives que l'on connaît : « La mer finit par rendre le mort qu'elle contenait. Jonas sans baleine, Alfred a attendu huit jours avant de reparaître, métamorphosé en cadavre hideux pour renaître sous le visage rose et poupin d'Albertine désormais désirée, prisonnière, fugitive et morte » (p. 372).

La seule chose qu'on puisse reprocher à l'auteur d'*Un amour de Proust* – ou plutôt qu'on puisse tout simplement déplorer car on devine les obstacles qui ont motivé une telle décision – est le manque de matériel iconographique, d'autant plus regrettable que Quaranta se réfère, à plusieurs reprises, à telle ou telle photo qu'il semble d'ailleurs posséder dans ses archives personnelles... Néanmoins, malgré ce petit bémol, son ouvrage, aussi envoûtant que pertinent, constitue en soi un récit recommandable aux amateurs de biographies et d'histoires captivantes et, dans le même temps, contribue largement au développement des études proustiennes. Il remplit ainsi la promesse implicite – et en même temps humoristique – que son auteur

a donnée dans son compte-rendu de *La prisonnière* éditée par Luc Fraisse en disant qu' « affirmer, à propos d'Alfred Agostinelli, que "nous ignorerons quelles étaient ses dispositions vis-à-vis de Proust, et de quelle nature fut son séjour chez lui", c'est prendre le risque d'être démenti dans une publication prochaine »⁴.

Sur un autre plan, *Un amour de Proust* accompagne (ou s'accompagne de) l'édition du *Temps perdu*, « établie, présentée et annotée par Jean-Marc Quaranta ». *Le temps perdu* est le roman que Proust a essayé de faire publier en 1912-1913 et qui a été refusé par plusieurs éditeurs. Mais non, ce n'est pas *Du côté de chez Swann* qui a été refusé par Gallimard après la lecture des premières pages par André Gide. De même qu'*Un amour de Proust* réussit à démythifier certains épisodes de la biographie proustienne relatifs à la personne d'Agostinelli, l'édition – première – du *Temps perdu* permet de comprendre ce qui s'est vraiment passé avant la publication du premier volume de la *Recherche* chez Grasset. En effet, le lecteur obtient l'accès non seulement au texte même du roman mais aussi à un péri-texte très riche grâce auquel le travail proustien s'éclaire sur plusieurs points. Ainsi, dans sa « Présentation », Quaranta résume les démarches de Proust en vue de la publication du *Temps perdu* de même que les réactions des éditeurs à son manuscrit, dont l'état repousse non seulement ceux-ci mais encore les typographes qui y introduisent exprès des erreurs de toutes sortes... La « Présentation » constitue aussi un bel essai de génétique textuelle et de création littéraire dans lequel Quaranta explique à la fois l'intérêt de son édition (« donner à voir ce moment où le projet proustien trouve son point d'aboutissement

4 J.-M. Quaranta, « Éditer aujourd'hui À la recherche du temps perdu : à propos de l'édition d'*Albertine disparue* et de *La fugitive*, par Luc Fraisse », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2021, n° 2, p. 419.

et se relance vers un autre horizon », p. XXVIII) et la valeur que celle-ci peut avoir pour un lecteur (« Lire *Le temps perdu*, c'est partager le rêve d'écriture de Proust, car c'est entrer dans l'intimité de son travail, de son projet romanesque, à un moment qu'il a tenu à faire connaître au public », p. XXXII). Enfin, Quaranta n'hésite pas à suggérer quel peut être l'enjeu de son édition pour l'image qu'on a de Proust et de la *Recherche* : « Indifférent aux chercheurs, inutile aux éditeurs d'inédits, *Le temps perdu* est aussi plus déstabilisant encore que les brouillons pour les admirateurs de Proust que nous sommes, car c'est sans doute avec lui que Proust, son œuvre et son génie apparaissent plus que jamais dans toute leur fragilité » (p. XXXIII).

Dans les principes généraux qui ont présidé à l'édition du texte – effectivement, assez accessible même pour un lecteur qui n'a pas l'habitude de lire les publications de ce type –, malgré la complexité du travail effectué (non seulement la présentation du texte mais aussi la confrontation avec les versions « officielles » des deux premiers volumes de la *Recherche*), Quaranta réussit à éviter les imperfections qu'il a reprochées à Luc Fraisse, telles que, par exemple, la non-différenciation de la police de caractère entre le texte du roman et celui des notes. La partie qui clôt ce volume de plus de mille pages est constituée d'un « Dossier » qui contient des documents – dans la majeure partie des extraits de correspondance – éclairant à plus d'un titre cette petite épopée qu'est l'histoire de la non-publication du *Temps perdu*, y compris le rapport de lecture minutieux qu'en a fait Jacques Madeleine (Normand) pour Fasquelle. Comme l'observe, en connaissance de cause, Quaranta, les reproches que Madeleine adresse à Proust « sont ceux qu'on lui formule aujourd'hui encore et qui détournent de lui certains lecteurs » (p. XV).

Un tel va-et-vient habile entre le passé et le présent, l'histoire et l'actualité, la tradition et la

nouveauté, est un des traits caractéristiques des travaux de Jean-Marc Quaranta. En ajoutant son petit grain d'ingéniosité à une érudition impressionnante et à la connaissance irréprochable des études proustiennes – non seulement dans le domaine de la génétique textuelle –, l'auteur d'*Un amour de Proust* non seulement ouvre de nouveaux horizons mais encore propose une nouvelle tonalité dans celles-ci. Ce qui, pour un chercheur s'occupant d'un grand classique à l'époque des nouveaux médias, constitue une qualité non des moindres.

TOMASZ SWOBODA

