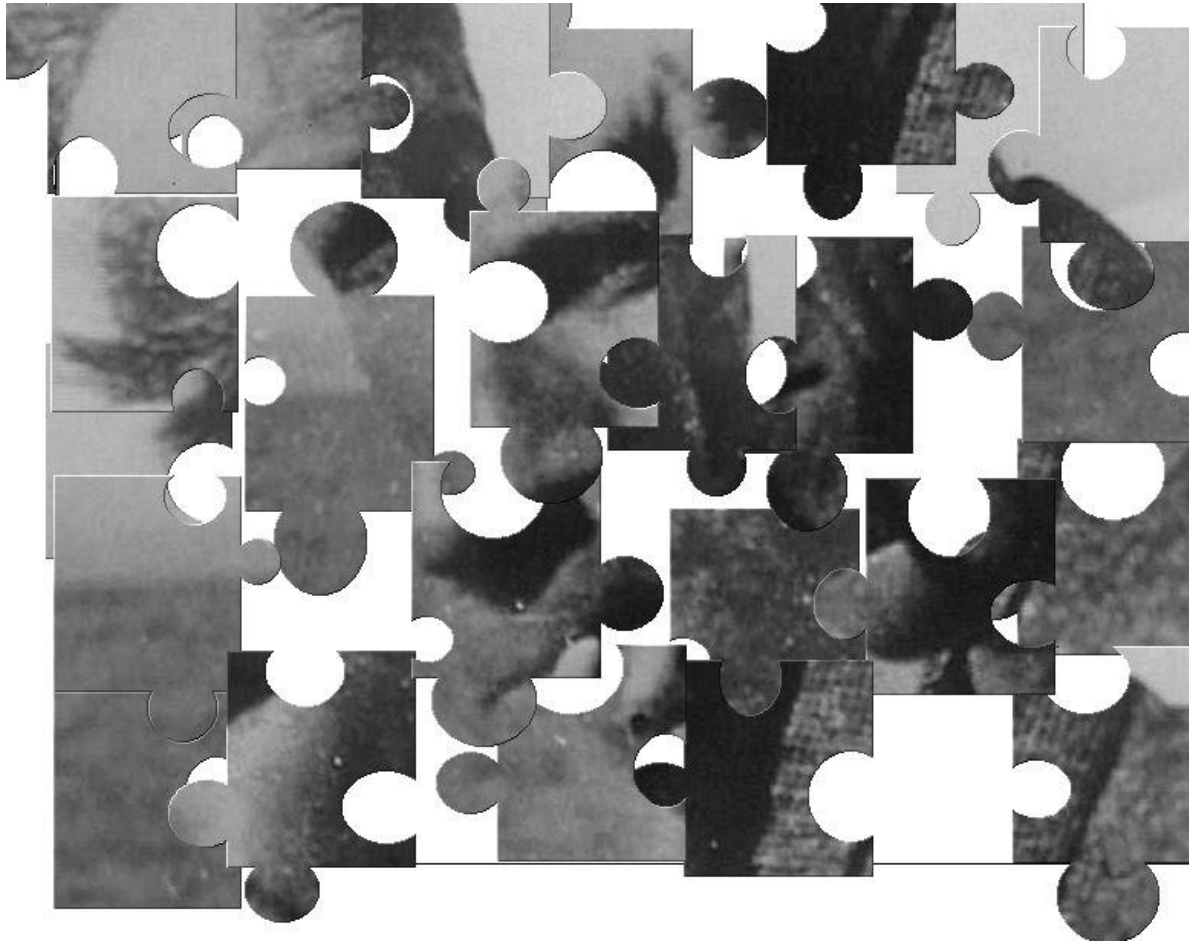


Henri-Pierre Roché

À la recherche de l'unité perdue



Catherine du Toit

Henri-Pierre Roché : À la recherche de l'unité perdue
Le devenir d'un écrivain

deur

Madeleine Catherine Kepler DU TOIT

'n Doktorale proefskrif voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes
van die graad

Doctor Litterarum et Philosophiae in Frans

in die Departement Moderne Europese Tale van die

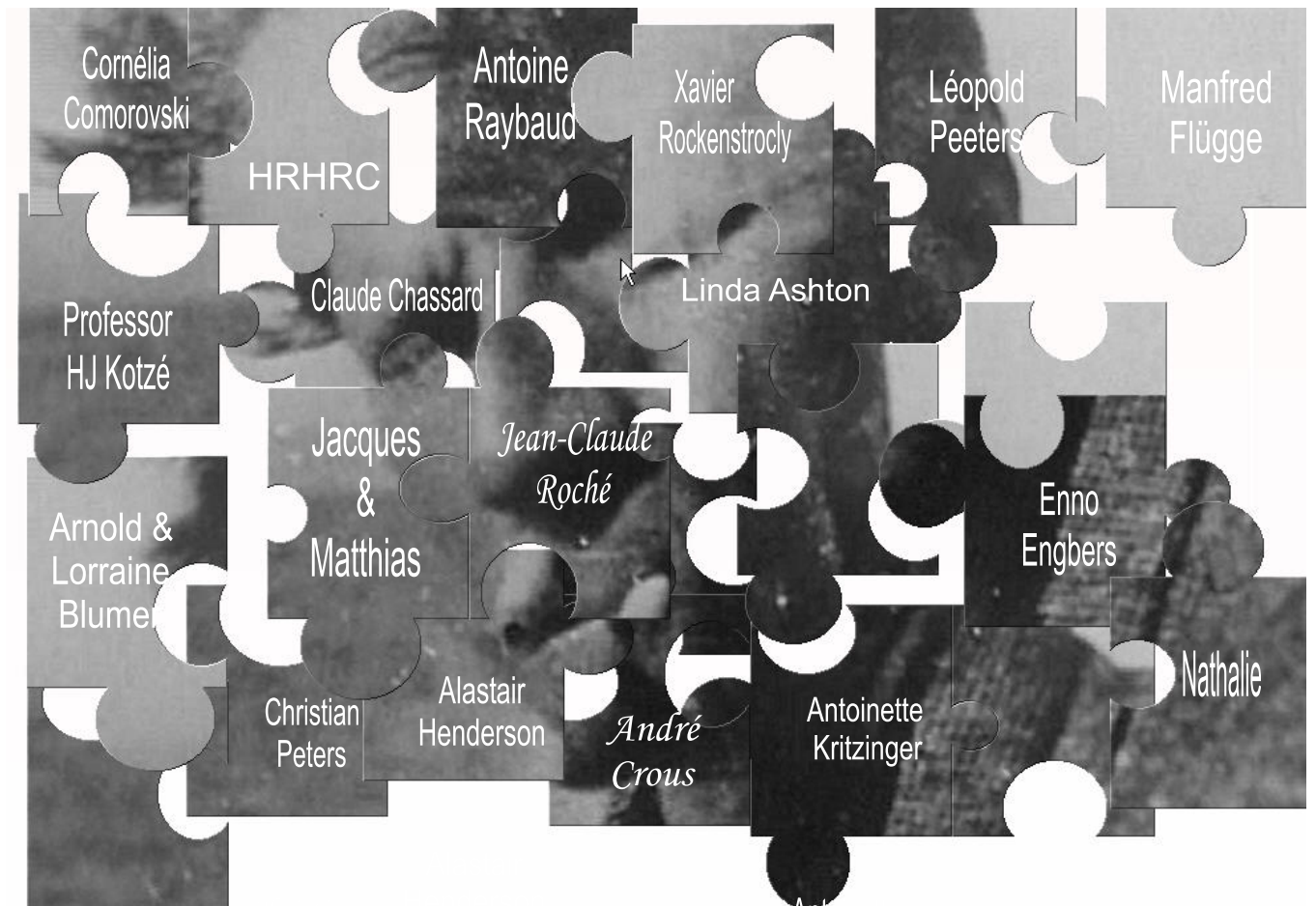
UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE

STUDIELEIER : Professor LFHMC PEETERS

Oktober 2005

*La vie est faite de morceaux
qui ne se joignent pas ...*



*Merci à tous ceux qui m'ont aidée à rassembler les
pièces.*

- ♦ *Die Universiteit van Stellenbosch vir die navorsingsverlof wat aan my toegestaan is.*
- ♦ *L'Ambassade de France et Georges Lory, d'une bourse d'études qui m'a permis de faire des recherches préliminaires en France.*
- ♦ *Jean-Claude Roché, de son aimable autorisation de consulter les archives d'Henri-Pierre Roché au Harry Ransom Humanities Research Center à Austin, de sa disponibilité de répondre à mes questions lors d'un entretien ainsi que par correspondance et des documents qu'il a mis à ma disposition.*
- ♦ *Professor Hennie Kotzé, Dekaan van die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte (Universiteit van Stellenbosch) vir sy begrip, onderskraging en daadwerklike ondersteuning.*
- ♦ *Die Internasionale Kantoor van die Universiteit van Stellenbosch, en Robert Kotze in die besonder, vir die gedeeltelike befondsing van 'n navorsingsbesoek aan die Universiteit van Texas in Austin.*
- ♦ *The Harry Ransom Humanities Research Center, particularly Linda Ashton, curator of the French Collection for her efficient assistance and encouragement and for sharing my enthusiasm.*
- ♦ *Léopold Peeters, de m'avoir détournée jadis du chemin tracé des études de droit, de m'avoir inspiré l'amour et le respect de la parole, de m'avoir forcée à défendre la pertinence de ce travail, de la rigueur de son raisonnement et de sa compréhension de la maternité.*
- ♦ *Antoine Raybaud, de m'avoir mise en présence du mystère profond et vivant des voix Pierre/Helen, d'avoir su me convaincre de la valeur de mes efforts, de m'avoir rappelé la légende du Roi Pêcheur.*
- ♦ *Mes professeurs à l'Université d'Angers, Georges Cesbron, Alain Néry et tout particulièrement, Cornélia Comorovski, qui ont guidé mes premiers pas dans ce projet de recherches.*
- ♦ *Xavier Rockenstrocly, mon frère en Roché, d'avoir frayé le chemin, d'avoir partagé, sans compter, ses documents, ses connaissances et sa passion.*
- ♦ *Manfred Flügge, d'avoir fait un bout de chemin avec moi avec générosité et sensibilité et d'un moment rare et inoubliable à côté du café du Dôme.*
- ♦ *Matthias, vir al sy liefde en geduld ten spyte van die maloosheid waarin my werk hom gedompel het.*
- ♦ *Jacques Dhont, de son soutien inconditionnel et généreux qui m'a permis de mener ce projet à terme (si terme il y a).*
- ♦ *Heinrich du Toit, vir sy liefdevolle pa-skap en grenslose vertrouwe in my vermoëns.*
- ♦ *André Crous, inestimable interlocuteur truffaldien, d'avoir été un lecteur vigilant et minutieux - quel bonheur de se sentir éclipsée...*
- ♦ *Nathalie Heynderickx, qui a sacrifié des heures précieuses pour me relire avec indulgence.*
- ♦ *Alastair Henderson, for his divine inspiration and earthborn advice without which I may never have taken the first step.*
- ♦ *Frank Königs, de son encouragement qui est tombé à point nommé.*
- ♦ *Claude, mon Continent, de son soutien moral et matériel indispensable durant mes séjours en France.*
- ♦ *Enno Engbers et Renate Engbers de tant de beaux voyages, de la récitation d'Anna Blume et de m'avoir révélé la vie et les œuvres de Franz Hessel.*
- ♦ *Christian Peters, de son appui pendant et après mon séjour à Munich.*
- ♦ *Lorraine en die onsterflike Arnold Blumer, vir aanspraak, liefde en 'n deur wat altyd oop is.*
- ♦ *Antoinette Kritzinger, wat my verskuil en verskans het.*
- ♦ *Madame Adéline Lesecq, de son aimable hospitalité et des documents originaux qu'elle a mis à ma disposition.*
- ♦ *Frans Viljoen, de ses conseils et d'avoir cherché sans relâche les Sieben Dialoge de Franz Hessel à Berlin.*
- ♦ *Les spécialistes qui ont répondu à mes questions avec tant de bienveillance : Éric Blondel, Pierre Brunel, Philippe Lejeune, Andreas Frye, Peter Wortsman.*

Merci, enfin, à tous mes amis et mes collègues qui m'ont accompagnée par leur intérêt et leur encouragement.



*À mes parents
À Jacques et à Matthias
... pour tout le temps perdu*

Abstract

Henri-Pierre Roché ~ In search of lost unity

The life of Henri-Pierre Roché (1879 – 1959), art collector, journalist, writer, finds its singular rhythm in a continual meandering between dispersion and the search for unifying harmony. This dispersion – moral and physical – appears to represent a necessary evil for him since he considers his vocation to be the gathering of human experiences from as wide a spectrum as possible in order to create a work that would be useful to society, that would lead to better understanding of issues such as political harmony, eroticism and polygamy.

The dissertation consists of a detailed biographical study which covers Roché's formative years until the publication of his first literary works (1879 – 1907). A biographical summary of the remainder of his life is followed by a chapter on his first major publication, *Don Juan et...*, which has not formed the subject of any literary analysis prior to this. The third chapter consists of an interpretation of Roché's novel *Deux Anglaises et le Continent* as both a work of initiation and an initiation to his work, illustrating how it introduces themes that recur in two further novels, *Jules et Jim* and *Victor*

Through his way of life, Roché's life becomes his most extensive and involved *œuvre*. This dissertation traces the roots of his propensity for dispersion and lack of unity, to his childhood and specifically to the form of education advocated by his mother Clara Roché. This attribute surfaces again in Roché's keeping of a personal diary, spanning almost sixty years, in which he compulsively observes and notes his own behaviour and that of those around him. The diary emphasises and prepares the fragmentary, compressed style and open-ended writing which would later become Roché's trademark.

Abandoning his studies in political science, Roché sets out on a career which has much in common with the lives dilettante intellectuals fashion for themselves towards the end of the 19th century. His first human project, formulated around 1902, is an attempt to understand the mystery of erotic love and the possibilities of sexual relationships. To this end, he transforms his own life into a kind of laboratory. At a time when France has hostile inclinations towards Britain and Germany, Roché undertakes extensive journeys to these countries, learning the languages and opening himself to literary, social and philosophical influences. The dissertation pays particular attention to the analysis of these influences, an area which has not yet been covered by any other research. Through a detailed interpretation of *Don Juan et...*, the nature of seduction and desire is examined in the context of the literary myth of Don Juan and the association between fragmentation and desire is emphasised.

In conclusion, the association between desire and its written expression is examined and found to be reflected in Roché's fragmentary writing, through which he appears to find a solution/compromise in the form of voluntary incompleteness compensating for his failure in the impossible quest for unity.

Henri-Pierre Roché, biography, autobiography, French Literature, Comparative literature, Don Juan, literary myth, eroticism, desire, seduction

Opsomming

Henri-Pierre Roché ~ Die soeke na eenheid.

Die lewe van Henri-Pierre Roché (1879 – 1959), kunsversamelaar, joernalis, skrywer, vind sy buitengewone ritme in die konstante huiwering tussen verstrooiing en die soeke na 'n verenigende harmonie. Hierdie verstrooiing – fisies en geestelik – blyk vir hom 'n nodige kwaad te wees aangesien hy sy roeping in die lewe beskou as die versameling van menslike ervarings oor so wyd 'n spektrum as moontlik ten einde 'n werk daaruit te skep wat tot die voordeel van die gemeenskap sou staan en tot 'n beter begrip sou lei van onderwerpe soos versoening onder die nasies van die wêreld, erotiek en poligamie.

Die proefskrif bestaan uit 'n gedetailleerde biografiese studie waarin Roché se vormingsjare ondersoek word tot en met die publikasie van sy eerste literêre werke (1879 – 1907). 'n Oorsigtelike biografiese skets van die res van sy lewe word gevolg deur 'n hoofstuk oor Roché se eerste belangrike publikasie, *Don Juan et ...* wat nog nooit vantevore die onderwerp van enige letterkundige ontleding gevorm het nie. Die derde hoofstuk bevat 'n interpretasie van Roché se roman *Deux Anglaises et Continent*, wat bespreek word beide as inwydingswerk en as werk wat as inwyding beskou kan word tot Roché se ander romans met 'n uiteensetting van hoe die roman dieselfde temas inlei wat voorkom in *Jules et Jim* en *Victor*.

Deur sy lewenswyse, het Roché se lewe self sy mees uitgebreide en gekompliseerde werk geword. In die proefskrif word die wortels van sy geneigdheid tot verstrooiing teruggetrek tot sy jeug en spesifiek tot die tipe opvoedingsmodel wat sy moeder, Clara Roché voorgestaan het. Sy het klaarblyklik 'n selfbeskouing in haar seun aangemoedig as gevolg waarvan hy nooit kon ontsnap van 'n pynlike bewustheid van sy aksies en interaksies na buite nie. Hierdie eienskap kom weer na vore in Roché se hou van 'n dagboek wat oor feitlik sestig jaar strek en waarin hy byna kompulsief sy eie en ander se optrede aanteken. Die dagboek beklemtoon die gefragmenteerde, saamgepersde styl met sy oop eindes, 'n latere kenmerk van Roché se styl.

Nadat hy sy studies in politieke wetenskap beëindig sonder om dit te voltooi, begin Roché met 'n lewe wat heelwat in gemeen het met dié van intellektuele “dilettantes” teen die einde van die 19de eeu. Sy eerste menslike projek, wat hy teen 1902 formuleer, behels 'n poging om die misterie van erotiese liefde en die moontlikhede van seksuele verhoudings te ondersoek. Hiervoor omskep hy sy lewe in 'n ware laboratorium. Op 'n tydstip toe Frankryk vyandige verhoudings met Engeland en Duitsland gehandhaaf het, reis Roché juis lank in hierdie lande, leer die onderskeie tale en maak himself ontvanklik vir literêre, sosiale en filosofiese invloede. Hierdie proefskrif skenk besondere aandag aan die ontleding van hierdie invloede, 'n area wat nog nie vantevore gedek is in enige ander navorsing oor Roché nie. Deur 'n in-diepte interpretasie van *Don Juan et...* word die aard van verleiding en begeerte ontleed in die konteks van die literêre mite van Don Juan en die inherente skakel tussen begeerte en fragmentering onderstreep.

Ten slotte, word die verband tussen begeerte en die skriftelike uitdrukking daarvan ondersoek en daar word gevind dat dit in Roché se gefragmenteerde skrywe neerslag vind. Hierdeur vind hy blykbaar 'n oplossing/kompromie in die vorm van vrywillige onvoltooidheid wat opweeg teen die onsuksesvolle soeke na eenheid.

Henri-Pierre Roché, biografie, autobiografie, Franse Letterkunde, Vergelykende letterkunde, Don Juan, literêre mite, erotiek, begeerte, verleiding

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION -----	1
CHAPITRE I-----	9
Henri dit Pierre Roché : Itinéraire d'un dispersé-----	9
Le fils de Jocaste-----	11
La vie continue ...-----	28
Eros s'éveille-----	30
Marcelle, Henriette, Maria -----	37
Deux Sœurs : Premier Épisode (1899 – 1902)-----	44
Roché et l'Angleterre : -----	57
Curiosité, observation et sexe : le projet Roché (1902) -----	74
Éros se leste-----	83
Voyages-découvertes et le sujet de l'écriture -----	94
Éthique et esthétique du désir (Deux sœurs : Deuxième épisode - 1904) -----	125
L'homme qui aime les femmes-----	134
Ombres de la Closerie : nouvelles amours, nouvelles amitiés -----	144
Les Dômiers -----	158
Deux sœurs : Troisième épisode (1906 – 1907) -----	162
La Ronde ou « C'était vers 1907... »-----	164
Primeurs -----	185
Biographie : résumé abrégé de la suite (Tome II)-----	197
Voyages, visages et le sourire archaïque (1908 – 1914) -----	197
All is fair in love and war (1914 – 1916) -----	198
Les désordres amoureux du Nouveau Monde (1916 – 1919)-----	199
Il coûte cher un jour de nier de loin » (1920 – 1922) -----	200
Compromis imparfaits (1923 – 1940)-----	203
Beauvallon (1941 – 1946) -----	205
Filtrer les souvenirs (1941 – 1943) -----	206
Voyage vers le centre (1946 – 1959)-----	210
CHAPITRE II-----	213
<i>Don Juan et ...</i> déboires et souffrances d'un séducteur -----	213
<i>Don Juan et ...</i> totalité ou dispersion ?-----	227

<i>Don Juan et ... son contexte historique et littéraire</i> -----	263
<i>Don Juan et ... le mythe littéraire</i> -----	282
CHAPITRE III -----	289
Deux Anglaises et le Continent -----	289
Œuvre initiatique et initiation à l'œuvre romanesque -----	289
Les deux Anglaises -----	294
Muriel -----	294
Anne -----	301
Le Continent -----	303
<i>Deux Anglaises et le Continent</i> comme roman initiatique -----	306
Les différents visages de l'amour -----	311
Les obstacles au nouvel ordre amoureux -----	318
La mère -----	318
Le couple monogame -----	322
La parole -----	324
La "race" -----	325
CONCLUSIONS -----	330
Écriture et séduction -----	331
De l'inachèvement -----	333
BIBLIOGRAPHIE -----	i
Note sur les références au fonds Roché -----	i
Œuvres d'Henri-Pierre Roché -----	iii
Ouvrages consacrés à Henri-Pierre Roché -----	iii
Œuvres citées -----	iv
Œuvres consultées -----	xiii
Abstract -----	xvi
Opsomming -----	xvii

INTRODUCTION

Henri-Pierre Roché ~ À la recherche de l'unité perdue

Je me sens flottant, sans unité d'action, trop spectateur de tout. De même que mon œil a un défaut qui ne permet pas de suivre avec aisance et certitude les lignes diagonales des fous aux échecs, de même j'ai une confusion dans les avenues de ma vie.

Journal, juin 1933

Qu'ai-je fait? Accumulé une vaste expérience dans des domaines nombreux comme les lignes de la main. En tresserai-je un jour un beau câble unique? Je n'en désespère pas si je vis, et si je me fais ermite assez tôt.

Journal, janvier 1922

C'est un homme qui aurait dû faire une grande carrière, mais il n'y tenait probablement pas.

Gaston Gallimard

La vie d'Henri-Pierre Roché trouve son rythme singulier dans le balancement continu entre la dispersion et la recherche d'une harmonie unificatrice. La dispersion – morale et physique – paraît être pour lui un mal nécessaire car il le considère comme sa vocation, sa tâche humaine, de créer à partir d'un large éventail d'expériences une œuvre utile, une œuvre qui doit mener à « une meilleure compréhension ». La forme précise que doit prendre cette œuvre et même son fond exact se modifient au cours de sa vie, mais sa finalité reste inchangée : satisfaire en parcourant la terre « sa vaste curiosité humaine, sociale et sexuelle » (Journal 1920 : mai 20) et accumuler une expérience étendue dans de nombreux domaines dans l'espoir de produire une œuvre unique, unificatrice et salutaire.

Ces visées expliquent pourquoi on constate dans la vie comme dans l'œuvre de Roché une dynamique qui semble à première vue contradictoire : un mouvement de dissipation qui se manifeste par une curiosité de tout, de tous et de toutes, des voyages de longue durée et des amours en parallèle – éphémères ou durables – s'accompagnent d'un fort désir de dégager de cette apparente désarticulation une seule sagesse essentielle.

Une lecture de son Journal intime ainsi que d'autres écrits inédits (notes, pensées, ébauches) nous montre combien Roché était conscient de ce manque de cohérence qu'il constate parfois avec une certaine désolation. Il y fait en fait preuve d'une propensité à l'auto-réflexivité, sans doute renforcée par l'activité quotidienne de tenir un Journal intime. Mais ce repli sur soi est ambigu. L'observation constante de soi – à première vue un comportement introverti, nombriliste, unificateur – mène à une division conscience/action comme l'indique la première citation liminaire. Le sentiment de manquer de l'unité peut également provenir d'une trop importante accumulation dispersante – d'où le besoin exprimé dans la deuxième citation liminaire d'unir les fils de sa vie. Cette dynamique de division ou d'éparpillement et de concentration se joue sur plusieurs terrains dans la vie de Roché.

« Est-ce qu'à force de penser à l'amour toute ma vie je finirai par trouver une nouvelle loi simple comme Newton avec la pomme ? », écrit Roché dans son Journal intime le 17 juillet 1922. Le désir de s'approcher d'une compréhension de tous les visages de l'amour devient pour Roché le projet de toute sa vie. Vu qu'il considère une vaste accumulation d'expériences érotiques et amoureuses comme la seule base nécessaire et vraie pour arriver à une synthèse intégrale du problème, cette quête devient un itinéraire de dispersion. Chaque femme, chaque expérience font appel à une autre partie de lui-même et l'image de l'amour qui en résulte est par conséquent fragmentaire – une mosaïque dont toutes les pièces ne s'emboîtent pas exactement. « Et je me suis donné de la peine avec celle-ci et avec celle-là, et avec d'autres encore. Et celle-ci dit: "Il me faut tes yeux", et celle-là dit : "Il me faut tes bras" », fait-il dire au personnage de Don Juan qu'il invente comme représentation littéraire de lui-même (Roché 1921 : poème liminaire).

La multiplication des expériences érotiques dans un contexte moral environnant qui ne conçoit l'amour qu'à travers l'appropriation et l'exclusivité, entraîne d'autres fragmentations – d'ordre pratique. Bien que Roché tâche au départ résolument de l'éviter, le mensonge, présenté comme inévitable pour protéger dans certains cas une semblance de constance, s'introduit insidieusement, devient une facilité, et mène finalement à la rupture et l'effritement de la parole.

Ce n'est pas uniquement la *connaissance* de l'amour qui est visée dans la recherche d'une compréhension synthétique. L'expérience de l'amour en soi est aussi pour Roché une recherche de complétude physique et morale. Nous verrons dans quelle mesure il considère l'attraction physique comme la manifestation du besoin de combler ses insuffisances ainsi que l'effet que cette conception produit sur ses relations. Le désir érotique se caractérise par une dualité essentielle. D'après l'image qu'en crée l'Antiquité, Éros n'est ni divin ni tout à fait humain mais c'est un élan intermédiaire entre douceur et démente, entre possession et manque, entre mortel et immortel. Aussi Roché conçoit-il la recherche de l'unité perdue comme une recherche de Dieu dans et par l'amour érotique. On aurait pourtant tort d'y voir une sublimation de l'amour humain en un mouvement ascendant vers Dieu, valorisant l'âme aux dépens du corps. C'est, au contraire, la Divinité, dans sa puissance universelle capable de réconcilier les contraires, qui remplit les amants d'une révélation mystique à travers leur union physique. « C'est vendredi Saint et d'abord nous ne voudrions pas spend aujourd'hui, par sacrifice. Mais peu à peu Dieu lui-même nous emplit et nous meut autrement, et c'est une grande messe d'amour que nous lui offrons, avec des calmes et des tantum ergo » (Journal 1923 : le 30 mars).

Dans le contexte de l'écriture, Roché considère l'unité comme un critère absolu. Un texte qui « tient » est un texte dont l'unité vibre de bout en bout. Écrivain prolifique, il publie très peu et met beaucoup de temps à retravailler et à peaufiner ses textes. Il abandonne les manuscrits, comme celui de *Victor*¹, dont il juge le manque d'unité trop important : « Il vaut mieux que je prenne des sujets moins étendus, en profondeur, de méditation plus pure, plus désincarnée, moins anecdotique » (Journal 1958 : le 7 septembre).

¹ Roman inachevé sur son amitié avec Marcel Duchamp, publié posthume en 1977.

L'écriture de son Journal intime pendant presque soixante ans entre 1901 et 1959 se rapporte au besoin de retrouver en se relisant l'unité de sa vie, de donner à sa vieillesse une image de sa jeunesse et, éventuellement, de se baser sur ces fragments pour reconstruire des épisodes de sa vie sous forme d'une œuvre qui aurait un point de vue unique. Mais le Journal est, comme nous l'avons vu, à la fois unité et dispersion. Le diariste peut bien arriver à reconstituer un panorama de sa vie en relisant son Journal. Aussi, pour Roché, son Journal intime est-il le seul dépôt où se retrouvent unis toutes les vies parallèles et tous les « moi » différents qu'il façonne à travers sa vie dispersée. Obligé d'être ceci pour une telle maîtresse et cela pour une autre, et encore autre chose pour les amis peintres, collectionneurs ou poètes, ce n'est que dans le Journal où tous ces morceaux se rejoignent, que l'on peut voir – en tant que biographe, par exemple – comment un aspect se relie à un autre. Cependant, le Journal a aussi un effet divisif et même réducteur. À travers l'écriture journalière, Roché aigüise l'esprit observateur que l'approche pédagogique de sa mère, Clara Roché, encourage chez lui pendant toute son enfance. Non seulement prend-il constamment du recul par rapport à sa vie vécue afin de la raconter, il est aussi conscient de sa propre conscience dans ce processus, sans cesse observant et jugeant sa propre observation. Le Journal peut de cette manière contribuer à la dispersion interne du diariste.

L'unité dont il est question n'est pas seulement individuelle ni même personnelle. À travers ses nombreux voyages et séjours dans des pays étrangers aussi bien que son apprentissage de langues étrangères, Roché développe une forte conviction qu'il existe entre les cultures et les nations bien plus de facteurs qui les unissent que de causes de séparation. Sa devise, dit-il dans un brouillon, *Conseils à moi-même* (probablement écrit vers 1943), serait « Terre d'abord ! »². Cette foi inébranlable qu'une harmonie internationale est possible, participe à la création de son œuvre littéraire. Il commence, par exemple, à rédiger *Jules et Jim* en 1942 pendant la Deuxième Guerre Mondiale et décrit ce roman autobiographique dès le départ comme un livre européen dont le sujet principal est une amitié franco-allemande. Dans ce même texte ébauché, mentionné ci-dessus (où il figure d'ailleurs plusieurs idées en allemand) il avance l'opinion que

² Texte inédit qui fait partie du fonds Roché, conservé au Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin. Nous avons pu effectuer des recherches au HRHRC en juillet 1997 et en mai 2004. Pour une note explicative sur le fonds Roché veuillez voir la Bibliographie de ce travail (p. i).

l'humanité est une unité qui s'ignore et que même les guerres sont des recherches tâtonnantes vers cette unité :

J'avais, et j'ai encore, foi dans la réconciliation des tribus humaines, non comme dans un événement prochain, mais comme dans un fruit naturel de la terre qui mûrit sûrement et sans hâte. Je pense que la terre n'atteindra l'âge de raison que lorsqu'elle sera un seul orchestre et que tout ce qui précède cet état n'aura été que les balbutiements d'une enfance.

Ce besoin de jeter un pont est souligné par le fait que chacun des trois romans de Roché (*Jules et Jim*, *Deux Anglaises et le Continent* et *Victor*) met en scène des relations entre des personnes de différentes cultures qui ne parlent pas la même langue. Dans ce même contexte, on pourrait se demander dans quelle mesure les diverses influences intellectuelles et littéraires que Roché subit, provenant d'un contact approfondi avec notamment les cultures anglophone et germanophone, se laissent ressentir comme divisives ou, du moins, déstabilisantes.

Dans ce travail, nous proposons d'étudier les racines et l'évolution de la perception d'un manque d'unité chez Henri-Pierre Roché et cela particulièrement dans le contexte de l'Œuvre-Vie et du devenir-écrivain.

Méthode et mode d'emploi

À la source de nos réflexions sur la question de l'unité perdue ...

une citation...

« Cela ne fait rien que vous ne me compreniez pas maintenant- il faudrait pour cela vivre avec moi - j'ai au moins 4 "moi" différents, que je travaille et que je change »
(Lettre à Margaret Hart du 22 novembre 1902).

et une image...



Apprenant que Roché conçoit dès l'âge de 23 ans une multiplication de la personnalité (dont il serait lui-même le maître) pour expliquer la désarticulation de sa vie, cette photo bien connue de Roché (prise à New York vers 1918 par Man Ray) nous est apparue non plus comme un trucage optique mais comme la seule image réellement ressemblante.

Impossible de parler de perte d'unité sans parler du Tout. Un travail qui se penche sur ce problème tiendrait nécessairement compte de toutes les œuvres de Roché dont celle de sa vie qui, d'après Jean Clair (préface de *Victor*) serait la plus belle.

Au cours de la rédaction, notre deuxième visite au Harry Ransom Humanities Research Center à Austin en mai 2004, nous a permis de cibler certains dossiers généralement moins visités, par exemple les écrits (lettres, journaux intimes, essais) de Clara Roché, les années non transcrites du Journal intime de Roché, une partie de sa correspondance et de nombreux brouillons (nouvelles, poèmes, articles). Nous sommes rentrés d'Austin avec un butin de notes qui valait bien plus que son pesant d'or. Étant donné ce volume de transcriptions de documents authentiques, il était clair qu'une révision du premier plan de travail s'imposait. Peu après, nous devions nous rendre à l'évidence qu'avec le travail important à effectuer sur les nouvelles découvertes du fonds Roché, nous ne pourrions pas mener à terme le projet original, déjà ambitieux, qui comprenait une étude biographique suivie d'une analyse de toutes les œuvres éditées de Roché et d'un chapitre entier sur son Journal intime dont seulement une période de 18 mois, *Les années Jules et Jim*, a été publiée. Il fallait abrégé ou restructurer la thèse. Il nous semblait pourtant qu'une version abrégée ne pourrait plus jeter un jour nouveau sur les recherches sur Henri-Pierre Roché. À notre connaissance, toutes les biographies et études biographiques sur Roché qui ont vu le jour jusqu'à présent sont des études abrégées puisque accessoires ou, de par la perspective choisie, partielles – même si on accepte que toute biographie ne peut jamais être que partielle... En conséquence, nous avons finalement décidé d'adopter la solution que nous suggérait un ami bien sage : achever le travail en deux parties et soumettre seulement le premier volume pour les besoins de la thèse doctorale.

Le premier volume consiste en trois chapitres : une biographie qui s'étend de 1879 à 1907, présentée dans une perspective holiste. Nous avons préféré ne pas adopter une approche de révision ou d'approfondissement par rapport aux biographies précédentes vu que nous n'avons pas la même approche ni le même programme que ces biographes. Nous nous sommes contentées d'indiquer dans un ou deux endroits d'éventuelles inexactitudes dans un souci d'éviter dans l'avenir la répétition des mêmes erreurs. Comme l'exactitude d'une biographie dépend de la mise à disposition de documents et souvent du hasard qui nous fait rencontrer une telle pièce corroborant une telle autre au moment voulu, il n'est que normal – surtout dans un domaine aussi vaste et inexploité que les recherches sur Henri-Pierre Roché – que les inadvertances ne s'effaceront que peu à peu. Que mes cochercheurs ne m'en veuillent pas ! Je compte sur eux pour corriger les méprises que j'aurais commises par inadvertance.

Nous savons que de nombreuses embûches guettent le biographe qui s'appuie principalement sur un texte autobiographique comme celui du Journal intime de Roché. Dans son article sur *La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats* (Boyer-Weinmann 2004 : 313) Martine Boyer-Weinmann met le biographe de l'autobiographe en garde contre l'envoûtement de la source primaire. Dans un effort d'éviter ce danger d'aveuglement nous avons utilisé une base documentaire élargie comprenant de nombreux renvois à l'intérieur du Journal de Roché, des lettres et des textes d'amis et de connaissances, des documents historiques et des textes littéraires. Comme cet aspect de sa biographie n'a pas encore fait l'objet d'une étude fouillée, nous avons accordé une importance particulière aux textes et aux auteurs, souvent anglais ou allemands, dont Roché avait manifestement subi l'influence. Malgré ces efforts de prise de distance, nous sommes bien conscientes de n'avoir pas réussi dans cette vie écrite à nous dépendre entièrement de notre sujet et que nous l'avons approprié rien que par le choix des faits et des événements que nous accentuons dans cette biographie. La première partie de la biographie est suivie, à titre d'information, d'un résumé abrégé de la seconde partie.

Le second chapitre du premier volume est consacré au recueil *Don Juan et ..* de Roché. Nous en avons fait une analyse approfondie étant donné que c'est, à notre connaissance, la première étude littéraire de cette œuvre. Le troisième chapitre contient en germe une partie de l'expansion à suivre dans le second volume. En plus d'une lecture de *Deux Anglaises et le Continent* comme roman initiatique, nous indiquons l'étude sur une nouvelle moralité en amour dans l'œuvre romanesque de Roché que nous poursuivrons dans le second volume. Le second volume contient également un chapitre sur le Journal intime de Roché.

Notre conclusion (ou plutôt nos conclusions) portent sur l'inachèvement, la tentation de l'infini.

*Celui qui veut être artiste doit se donner en entier et à jamais,
avec la certitude (la volonté) de ne jamais atteindre ce qu'il
veut.*

(Roché 1998 : 23)

CHAPITRE I

Henri dit Pierre Roché : Itinéraire d'un dispersé

Mes souvenirs se déchaînent vifs, précis, à travers tous mes âges, dans toutes les directions. Je ne suis qu'une vaste collection de souvenirs. Je ne puis m'approcher de mon centre réceptif, silencieux, de la parcelle divine en moi. J'en approche peut-être sans le savoir. Toujours sujet et objets. Filtrer mes souvenirs, les grouper lumineusement, en faire mon dernier livre, peut-être utile : telle peut être ma tâche (si tâche nous avons)

Journal 1943 : le 12 mars

Les itinéraires de toutes nos vies, vues de haut et de loin : si déterminées sur le moment, l'évolution de nos instincts et de nos pensées essentiels : quelle carte cela fait ! avec des "sens uniques", et des retours.

Journal 1942 : le 17 février

Was this one a complete one ? Certainly this one was one being living. This one was one certainly going to be quite beautifully doing something if this one really did this thing and certainly this one would be sometime doing this completely beautiful thing if this one is really a complete one.

Gertrude Stein, *Geography and Plays*, « Roché »

Nous constatons chez Henri-Pierre Roché durant toute sa vie le même thème, on pourrait même parler d'une obsession : accumuler des expériences, observer, témoigner et tout noter pour, un jour, en tisser une œuvre unique qui pourrait *servir* à l'humanité. C'est dans sa propre vie qu'il compte puiser son œuvre essentielle, une vie dont il atteste du jour au jour dans une collection d'agendas et de carnets. Vie et œuvre sont donc difficilement séparables chez Roché : c'est la vie même qui nourrit l'œuvre et l'espoir de l'œuvre qui conditionne et précède la vie, lui donne sa valeur – ce qui implique qu'une connaissance de la « vaste collection de souvenirs » qu'est la vie de Roché est essentielle à une compréhension *intégrale* de ses œuvres fictionnelles et autobiographiques. Nous ne voulons pas dire par là que les œuvres romanesques de Roché n'ont aucune valeur en dehors du cadre des écritures de soi. On tend aujourd'hui, semble-t-il, à lire ses romans comme des œuvres purement autobiographiques quitte à adopter un procédé à rebours où l'on se sert du roman comme référence pour sa biographie. C'est pourtant un procédé précaire qui donne lieu à une multitude d'inexactitudes. Une connaissance aussi exacte que possible de sa vie permet justement de distinguer le vécu de l'inventé et d'apprécier la genèse d'un roman comme *Jules et Jim*. En modérant quelque peu la fixation sur la part autobiographique on est mieux capable d'estimer ses écrits fictionnels qui valent par leur propre originalité, soit à travers leur thématique soit à travers leur style « où l'émotion naît [...] du vide, de tous les mots refusés [...] de l'ellipse même » (Truffaut 1987 : 162).

Malgré la passion que l'écriture du Moi lui inspire, Roché ne rédige jamais une autobiographie proprement dite. Dans son Journal et dans des brouillons divers, on trouve plusieurs tentatives d'esquisser une chronologie de sa vie (particulièrement en 1929, 1943, 1951 et 1958). Cela reste pourtant à l'état d'ébauche et ne peut servir que d'indice à compléter à l'aide d'une panoplie de documents pour la plupart inédits, notamment son Journal intime, sa correspondance et des écrits divers .

Dans cette étude biographique (dont la première partie traite du devenir-écrivain), il est notre intention de situer la vie de Roché dans le mouvement intellectuel, littéraire et artistique du 20^{ème} siècle, de souligner les événements et les influences marquants qui ont inspiré sa pensée et de suivre au fil du temps le rassemblement d'une image de soi qu'est pour lui la vocation de l'écriture.

Le fils de Jocaste

Dès qu'il comprend, qu'il discerne que c'est pour son bien, un enfant estime et aime toujours mieux celui de ses parents, père ou mère, qui fait preuve de plus d'énergie, de plus de sévérité.

Clara Louise Roché

Dans son Journal, Roché s'interroge à plusieurs reprises sur sa vie comme résultat de son enfance et éducation. L'esprit biographe, cultivé au cours des plus de soixante ans qu'il tient, avec de rares suspensions, un journal quotidien, le pousse à insérer dans son journal et dans d'autres écrits des anecdotes de sa jeunesse d'avant le journal, telles que sa naissance et des incidents de sa petite enfance, qui ne peuvent être traitées dans le quotidien de son journal intime. C'est une enfance marquée par la présence d'une Mère toute-puissante. Le regard usurpateur que posait sur lui cette première femme, cette Dame Veuve, allait influencer de façon fondamentale la vision du monde de Roché.

Clara-Louise Coquet est née à Montmartre le 11 décembre 1855³, fille de Clara Julie Berlande et d'Adolphe Nicolas Coquet, négociant. En janvier 1878 elle rencontre dans la librairie que tient sa mère près du théâtre de l'Odéon Pierre Roché qui termine ses études en pharmacie. Il lui fait la cour en venant tous les jours à la librairie où il choisit lentement un livre avant de l'acheter. Pierre Roché est né en Charente à Mareuil-de-Rouillac le 8 novembre 1846, fils de Pierre Roché et de Marie Madeleine Bolleau. Il vit avec sa mère dans une maison près du Jardin du Luxembourg et confie à Mme Coquet qu'il ne prendrait une décision dans sa vie que quand sa mère ne serait plus là. Clara n'est jamais présentée à la mère de Pierre qui s'éteint peu après leur rencontre. Ils se marient au plus tôt, le 30 avril 1878, et s'installent au numéro 1 de la rue de Médicis. Clara dirait plus tard à son fils qu'elle n'avait jamais connu et qu'elle déteste le plaisir sexuel (Journal 1922 : le 15 juin). Toujours est-il que le jeune couple attend bientôt leur premier enfant. Pierre commence à exercer son métier. Or, il est obligé de faire ses 28 jours vers la fin de l'année et Clara le rejoint pendant 13 jours à Chartres où ils visitent la cathédrale et échangent des lettres qui seraient plus tard pour leur fils un

³ L'extrait de naissance de Clara-Louise Roché est conservé dans les archives Roché au HRHRC, Austin, Texas.

des seuls témoignages de leur vie de couple (Journal 1931 : le 18 octobre et 1957 : le 23 janvier). À Paris ils vivent en couple bourgeois « dans les livres et dans les tableaux, à notre manière en découvrant nous-mêmes » (Roché 1956 : 115). Ils visitent des galeries « pour que [leur] fils aime la peinture » (Roché 1956 : 115). C'est dans cette maison, imprégnée de culture, et donnant sur le Jardin du Luxembourg que naît Henri Roché le 28 mai 1879 à onze heures du soir⁴.



Clara-Louise Roché (1876) et Pierre Roché (1878)

Photographies : Collection privée de Jean-Claude Roché

Les circonstances de sa venue au monde, telles que sa mère les lui avait racontées, semblent avoir touché Roché à un tel point qu'il les reprend dans ses manuscrits à au moins deux reprises ainsi que dans son roman *Deux Anglaises et le Continent* (1956). Et pour cause. Dans le récit suivant, extrait d'un texte sans titre de 51 pages, rédigé à l'École de Beauvallon (Dieulefit, Drôme) le 25 avril 1943, nous trouvons plusieurs éléments clefs de la vie d'Henri-Pierre Roché⁵ :

Quand elle [sa mère] fut sur le point de me mettre au monde, l'accoucheur lui dit : "Mais poussez donc, Madame, poussez donc!"

- « Je regrette, Docteur, dit-elle, mais puisque vous me parlez sur ce ton-là, je retiendrai tant que je pourrai. »

Quand, après quelques heures je fus néanmoins né, on me présente à ma mère, qui ferma les yeux et déclara : « Je ne veux pas le voir. Il m'a fait trop mal. Inutile d'insister. Emportez-le! » Il n'y avait rien à faire. Elle n'ouvrit pas les yeux.

« Par exemple! » dit ma Grand' Mère.

⁴ L'extrait ainsi que le bulletin de naissance d'Henri dit Pierre Roché sont conservés aux archives du HRHRC, Austin, Texas.

⁵ Toute référence ultérieure à cet important manuscrit inédit qui est conservé au HRHRC (Austin, Texas), ne comporte que la date de sa rédaction. (Voir aussi la liste des œuvres citées).

Mais mon père (qui devait mourir peu de temps après) mit son doigt sur ses lèvres, me posa dans un berceau, à portée de ma mère, et emmenant tout le monde, quitta la chambre.

Quand il revint, une heure plus tard, ma Mère me regardait. Et ce regard a duré cinquante ans, oui, malgré tous mes voyages et mes absences. Et je n'ai senti en moi la vocation de mes propres enfants que le jour même de la mort de ma mère.

La description et le fait même que sa mère se décide à lui conter sa naissance sous cet angle, en disent long sur les rapports entre Clara Roché et son fils. Quand ce dernier apprend ces détails le Père n'est plus là pour servir d'intermédiaire ou d'interprète – il devait mourir d'une méningite le 3 avril 1880⁶, avant le premier anniversaire de son fils.

Le jeu de manipulation qui allait régir les rapports entre Mère et Fils en l'absence du père ressort nettement de ce récit. En apparence, Clara Roché est une femme maîtresse – droite et inflexible. Elle sait se faire respecter ; elle ne se remarie pas après la mort de son mari et son fils ne lui connaît aucune intrigue, « malgré des prétendants de qualité » (Journal 1940 : le 31 janvier). Elle passe pour une femme courageuse, dévouée et désintéressée multipliant les bonnes œuvres et accueillant dans sa maison des jeunes gens de différents pays qu'elle initie à la capitale et qu'elle appelle « ses enfants ».

En 1926, vers la fin de sa vie, elle publie à compte d'auteur une collection d'aphorismes en deux parties qui portent le titre : *Profondeurs* et *Sur l'Éducation*. Cet ouvrage, considéré conjointement avec le Journal de Roché, est un guide précieux pour la compréhension des principes mais aussi du caractère de Clara Roché (le plus souvent appelée Klara dans le Journal). Ce qui semble à première vue être une collection d'idées toutes faites, uniforme dans son approche rigoureuse et austère, recèle en fait un nombre significatif de propos contradictoires. La souffrance physique et morale est un des thèmes de *Profondeurs*. Malgré la force apparente de sa personnalité, Mme Roché semble se considérer comme la victime d'une souffrance injuste : « Parfois, je crois fermement que souffrent davantage ceux qui l'ont le moins mérité » (Clara Roché 1926 : 26). Elle se veut indépendante et autosuffisante : « Quand je ne m'ennuie

⁶ L'acte de décès de Pierre Roché est conservé aux archives Roché au HRHRC, Austin, Texas.

jamais je ne m'ennuie de personne » (9) mais en même temps elle souffre terriblement d'une carence affective : « Il faut que l'on m'aime ou je mourrai. L'antipathie et la froideur me tueraient plus sûrement que la meilleure arme du monde » (17). Se peut-il que l'intransigeance et la froideur que son fils lui reprocherait un jour ne soient qu'une façade pour cacher un manque d'assurance ? Ses propres écrits (ses journaux de voyage et plusieurs textes plus courts sont conservés dans le fonds Roché au HRHRC), l'opinion de certains intimes et finalement l'image que son fils projette d'elle dans ses divers textes nous permettent d'ébaucher un portrait plus qu'approximatif ; même si celui-ci, comme tout portrait humain, n'est pas toujours dénué d'inconsistances et même de contradictions apparentes.

Comme remède à toute tristesse et souffrance, elle prône l'activité altruiste. Dès sa toute petite enfance, elle aurait inculqué à Roché l'importance voire la nécessité d'œuvrer de façon désintéressée pour le bien d'autrui, d'employer *utilement* son temps. « Dites-leur souvent qu'ils ne sont pas seuls sur terre, qu'ils ne sont pas le centre du monde, qu'il y a près et loin d'eux des êtres qui vivent et qui souffrent et que leur devoir et non seulement de ne pas les gêner, mais de les aider de tout leur pouvoir » (48). Or, son altruisme renferme une certaine équivoque troublante. « La vraie carrière pour les femmes, c'est le dévouement » (23). Et, sur le même plan, « J'aurais bien épousé un aveugle et je ne l'aurais jamais quitté. Cet esclavage absolu et dévoué m'aurait plu. Ce doit être si beau d'être tout, entièrement tout pour un homme, même la lumière ! » (6). Une carrière, un esclavage, être *tout* pour un autre ? Quelle part ce dévouement total laisserait-il à l'autre ? N'en est-il pas réduit en spectateur passif de son sort ? Il est important, semblerait-il, que l'autre soit affaibli, infirme, pour qu'elle puisse se montrer généreuse, dévouée et forte. Dans une autre pensée, elle avertit effectivement ses lecteurs du danger inhérent au sacrifice charitable : « Le dévouement est souvent une forme de la domination » (19). Cependant, cette pensée précède une réflexion sur la nature générale de la femme : « Je suis effrayée parfois de tout le mal que peut faire une femme [...] », et on peut se demander si Mme Roché, si critique de la femme en général, aurait su se reconnaître dans son propre avertissement.

Son image de la femme se caractérise essentiellement par le mépris de ces êtres « [...] à tête légère et à imagination exaltée » (21) « [...] si peu capables de pensées suivies qu'elles ne peuvent écrire que si elles supposent qu'elles causent » et à qui elle

recommande de « [...] savoir un peu de tout afin de ne pas être sotte et rien à fond afin de ne pas être pédante » (16). Ainsi, les femmes sont des créatures malléables, au fond desquelles sommeille un démon, et leur mari doit s'emparer de leur esprit afin qu'elles puissent mûrir convenablement pour causer le moins possible de dégâts.

La seule classe parmi les femmes qui semble être exemptée de la hargne de Mme Roché est celle des Mères, à qui elle se contente de donner quelques conseils bienveillants.



En voyant une Parisienne accoudée pour écrire sur une de ces minuscules tables qui tiennent à peine debout, un homme sérieux disait : “Comment peut-on avoir de grandes pensées sur de si petites tables?”

Clara Louise Roché
Profondeurs

(Photographie : Jeanne Moreau
dans *Jules et Jim*)

La représentation de l'homme dans *Profondeurs* n'est pas moins problématique. Il est probable que les opinions à la fois inflexibles et peu consistantes de Mme Roché au sujet des spécificités de l'homme et de la femme, de leurs rôles respectifs dans la société et du rapport entre les sexes ont informé la conception de son fils dans ce domaine. « Tous les hommes sont absurdes, dès qu'ils trouvent une femme à leur goût, ils s'imaginent qu'ils ont le droit de la prendre si elle n'est à personne ou de l'emprunter si elle est à un autre » (Clara Roché 1926 : 5). Et, plus loin, à la même page : « Je n'en veux pas à mon Fils de me vieillir en grandissant ; je lui en veux de se rapprocher des hommes et de leur ressembler. » Nous comprenons son dilemme : le fils qui grandit gagne peu à peu son indépendance de la Mère ; peu à peu, il se libère de la domination qu'est son dévouement maternel, un dévouement qui se veut absolu. Mais si ce sacrifice maternel est sa seule raison d'être en tant que femme, que lui reste-t-il à faire dans la vie ? La seule solution serait de faire tout dans son pouvoir pour empêcher

l'enfant d'entrer tout à fait dans le monde des hommes, de l'attacher à elle avec des liens incassables. La seconde partie de son opuscule, *Sur l'Éducation* nous permet de comprendre comment elle s'y prenait avec son propre enfant.

Ce petit traité de pédagogie, bien que publié en 1926, a beaucoup en commun avec les idées pédagogiques répandues en Europe vers la deuxième moitié du 19^e siècle, par exemple celles du Dr. D.G.M Schreber, le père du célèbre patient paranoïaque de Sigmund Freud. Ce qui caractérise en premier lieu ces principes pédagogiques est la séparation absolue entre le monde des adultes et le monde des enfants, accompagnée par la conviction, plus ou moins bien dissimulée, que les parents ont tous les droits sur les enfants et que leur amour s'exprime par leur volonté d'intégrer l'enfant dans les conventions acceptées par la société. Le régime éducatif que prône Clara Roché se fonde sur le contrôle, la modération et la discipline et prétend développer chez l'enfant la maîtrise de soi. Sa confiance absolue en le bien-fondé de ses idées pédagogiques se voit dans la dédicace du livret : « À mon fils. À tous mes enfants. » Non seulement se considère-t-elle comme une mère exemplaire pour son fils, mais également comme une mère de substitution pour les jeunes gens qu'elle accueille. Comment exprime-t-elle sa maternité ?

L'enfant doit tout d'abord apprendre et respecter la place qui lui est accordée : « Faites-leur une place parmi vous, jamais trop de place et qu'ils soient, qu'ils restent toujours à leur place » (Clara Roché 1926 : 40). Ensuite, il s'agit de définir les limites de sa personnalité par un conditionnement qui commence dès le berceau et qui vise à contrôler l'expression spontanée des sentiments : « Pas d'excitation, d'aucune sorte ; tout petits pas trop de provocations pour les faire rire ; souriez, cela suffit, ils vous souriront ; le sourire leur donne souvent un air angélique, et le rire parfois déforme et enlaidit leur petit visage » (34). La suppression des réactions et des besoins instinctuels suit : « Ne supportez pas qu'ils geignent, ni se plaignent, cela ne diminue en rien leur mal, et c'est plus noble de souffrir en silence » (46).

Jusqu'ici l'étouffement du développement libre de l'identité de l'enfant se fait du dehors. Inconsciemment, il a encore la possibilité de protéger l'intégrité de sa vraie personne contre un assaut qui vient de l'extérieur. Or, l'étape suivante consiste à impliquer l'enfant même dans ce processus de conditionnement social : « Habituez-les à

remporter chaque jour des victoires sur eux-mêmes ; développez leur volonté, tentez-les selon leur force et aidez-les à triompher de la tentation » (34). Ce type de système éducatif qui aspire à développer chez l'enfant des réflexes autocorrecteurs suppose la présence de deux sentiments chez l'enfant : la disposition à la culpabilité, le sens de la punition et la volonté de s'humilier. L'enfant doit pouvoir faire sa propre autocritique et avouer ses méfaits à l'éducateur. « Franchise, loyauté. À peine les gronder quand ils avouent, même leur en faire compliment et leur dire qu'ils sont plus heureux d'avoir allégé leur petite conscience » (35). Pour les fautes qui encourent tout de même une punition, Mme Roché a recours à son système de punition autogestionnaire : après discussion, son fils doit lui-même choisir la punition qu'il croit mériter (Rockenstrocly 1996 : 7). Ceci est en accord avec son idée que ce traitement, s'il est entrepris assez tôt, conduira l'enfant à reconnaître la nécessité de l'obéissance. Comme l'enfant s'identifie par l'autopunition qui lui est imposée à la figure autoritaire de l'éducateur, il apprendra à considérer la punition comme une mesure nécessaire voire bénéfique. Autrement dit, il finit par avoir une volonté identique à celle de l'éducateur, tout en étouffant la sienne. Supposant qu'il doit être lui-même la source du conflit, partagé en lui-même, il devient son propre geôlier. « Ne les humiliez pas en les grondant ; ils s'humilieront d'eux-mêmes. Si vous les blessez, vous ferez naître l'orgueil » (Clara Roché 1926 : 39). Jusqu'à ce que cette identification soit accomplie, il faut insister sur une obéissance aveugle : « Pas de heurts, de contradictions, de discussions. Tout petits, faites-les obéir sans leur fournir d'explication ; plus tard, vous pouvez leur donner les raisons qui vous obligent à leur commander » (37). Finalement, pour établir définitivement le lien entre « péché » et punition, Mme Roché préconise qu'on se serve des faiblesses mêmes des enfants pour les corriger. « Les punir par où ils pèchent : bavards, les obliger au silence ; gourmands, les priver de friandises ; paresseux, les forcer au travail ; méchants, être temporairement plus méchants qu'eux » (34) ou encore : « Servez-vous de la nourriture pour punir, jamais pour récompenser » (44).

Quelles sont les conséquences possibles d'un tel dressage de l'enfant ? La psychologie contemporaine a inventé l'expression « Schwarze Pädagogik »⁷, *pédagogie noire*, pour décrire le caractère néfaste et cruel de ce type d'éducation.

⁷ D'après le livre éponyme de Katharina Rutschky (1977).

En reprenant le récit de sa naissance, nous pouvons tracer l’empreinte que la pédagogie noire dont il a été sujet a pu laisser sur Henri-Pierre Roché. Ce qui frappe est tout d’abord la complaisance du ton. Sa mère a dû lui raconter l’anecdote comme une histoire amusante et l’enfant qui s’identifie avec la mère le voit donc de même sans se poser de questions. En réalité, le récit est doublement cruel : la mère, arrogante et égoïste, prolonge l’accouchement et, ce faisant, aggrave probablement sa propre douleur physique. La prolongation volontaire met la vie de l’enfant en danger et exacerbe le traumatisme de la naissance. S’apitoyant sur elle-même, elle refuse de tenir et même de voir le nouveau-né. Or, aujourd’hui il est accepté par la profession médicale que la période post-partum est essentielle pour la formation des liens affectifs mère-enfant.

Cet attachement donne à l’enfant davantage de sécurité plus tard dans sa vie parce que l’interaction stimule chez la mère le dégagement de certaines hormones qui sont présentes uniquement à ce moment précis et seulement en présence du nouveau-né et qui établit de façon solide l’amour maternel. [...] Cette première intimité mutuelle ne peut jamais être recréée et son absence peut constituer dès le départ un obstacle sérieux (Miller 1995 : 23, 56).

Quand elle révèle à son fils ce premier rejet en précisant que c’est lui qui en était la cause parce qu’il « lui avait fait trop mal », elle ne le rend donc pas uniquement responsable de sa souffrance à elle mais aussi du manque d’amour dans sa vie à lui. Ainsi, elle introduit en son âme d’enfant un sentiment de culpabilité, indélébile car lié à son existence même. Un sentiment qu’elle renforce en lui avouant qu’elle « ne tenait pas du tout d’avance à lui » (Journal 1922 : le 2 janvier).

L’austérité et la rigidité de ses méthodes pédagogiques laisseraient également des traces. L’enfant apprend, même avant que son moi ait pu se former, à étouffer en lui l’expression spontanée de sentiments et à censurer « pour son bien » sa propre volonté. Il le fait pour survivre, pour ne pas déplaire à l’adulte qui est sa référence principale dans la vie et dont l’amour dépend de son obéissance. Cette réaction est inévitablement plus forte, même impérative, pour l’enfant unique dans une famille monoparentale qui risque de perdre son seul appui affectif. « S’ils sont bien portants et sages et bons c’est normal ; s’ils sont malades et méchants, sévissez sans remords ; s’ils sont malades, doux, sages et bons, aimez-les, c’est magnifique » (Clara Roché 1926 : 40). En conséquence, l’enfant est forcé à se façonner un faux soi conforme aux attentes de sa mère. Comme la citation ci-dessus l’indique, l’investissement narcissique de l’enfant

par sa mère n'exclut pas l'attachement affectueux. En tant qu'objet narcissique l'enfant sera passionnément « aimé » d'elle, mais pas de la façon dont il aura besoin. Et toujours à condition qu'il n'abandonne pas son faux soi. D'après Alice Miller, psychanalyste dissidente qui a consacré son œuvre à la défense de l'enfant, subvenir aux besoins des parents mène souvent à la formation d'une personnalité approximative. La personne se développe d'une telle manière qu'elle ne révèle que ce qu'on attend d'elle et se confond à un tel point avec ce qu'elle apprend à montrer d'elle-même qu'on ne peut guère deviner combien il y a de vrai derrière le faux soi. Elle ne peut développer et différencier son vrai moi parce que ce moi ne s'était jamais formé. Aussi souffre-t-elle d'un sentiment de vide et d'un manque d'unité, difficile à résoudre car pour cela il faut pouvoir accéder aux et accepter les sentiments refoulés de la petite enfance.

Le réflexe de se plier aux exigences de sa mère pour ne pas être privé du seul « amour » maternel qu'il connaisse ne dissipe pourtant pas en Roché la soif d'un vrai amour de mère. Ce désir persistant jouera un rôle important dans ses rapports avec la gent féminine – un problème que nous aborderons plus loin. Ce n'est qu'en observant les rapports entre son propre fils et sa mère qu'il semble pouvoir constater consciemment la carence affective dont il avait souffert : « Il [Jean-Claude] ne pleure pas ce soir. Il a peur et écoute quand le tonnerre éclate et roule. Den observe et comprend ses gestes, ses apparents caprices, dont elle atteint la cause. Je me rappelle moi bébé, avoir eu besoin d'une nounou ou d'une mère comme cela » (Journal 1931 : le 3 juillet).

Il est indéniable que les méthodes punitives de Clara Roché auraient pu entraîner des conséquences fort nuisibles pour le développement de l'enfant. « Le recours délibéré à l'humiliation, qui satisfait les besoins de l'éducateur, détruit la conscience de soi de l'enfant et le rend incertain et complexé [...] » (Miller 1984 : 35). À cause des effets culpabilisateurs du système d'autopunition la peur, la méfiance et le doute de ses propres actions s'emparent de l'enfant, renforçant la volonté d'anticiper et de contrôler par avance la vie, les relations et les autres. Chez Roché, cela se voit dans son besoin quasi obsessionnel de contrôler sa propre vie en consignait méticuleusement à son journal les détails de son existence, dans le contrôle rigide de son régime alimentaire (il tient même un calepin « Régime » !), dans l'anxiété que lui cause sa santé et dans ses efforts de justifier sa conduite – surtout envers les femmes – dans son journal. Le regard

constant sur soi qu'il est amené à cultiver dès sa plus tendre enfance se manifeste plus tard par une tendance, pénible et divisive, à s'observer. La culpabilisation impliquée par cette méthode de « correction » ne peut pas non plus développer une disposition à la critique de soi, car l'enfant n'apprend pas à évaluer son comportement réel mais à le dissimuler pour qu'il soit conforme aux conventions imposées. Cet aveuglement, accompagné d'un mépris refoulé de soi, est une des caractéristiques des écrits de Roché que nous aborderons dans le chapitre sur le Journal (Deuxième partie).

D'après les écrits de sa mère et ses propres souvenirs, Roché est un enfant extrêmement sensible et timide. Accompagné d'une nounou pour ses sorties dans le parc du Luxembourg, il n'ose pas aborder les autres enfants qui y jouent, même quand il en a très envie. Ainsi reste-t-il toute sa vie hanté par l'image d'une jolie petite fille « tellement gentille » qui saute à la corde et qui a des « rayons sur la figure » mais à laquelle il refuse d'être présenté. (Poème à vers libre. Souvenirs de son enfance au Luxembourg, 3 janvier 1915 ; Journal, 5 octobre 1955 ; *La promenade embaumée - Brochette de souvenirs simples tels qu'ils reviennent*, 1956). À l'école il voit un petit garçon qui ressemble à sa mère et avec qui il voudrait être amis mais c'est à sa mère qu'il demande d'organiser une rencontre parce qu'il n'ose pas lui parler tout seul par peur d'être repoussé. (Écrits de Clara Roché – feuilles volantes, non numérotées, non datées – HRHRC). C'est du reste un enfant impressionnable et facilement ému :

Pierre me disait hier : « Vois-tu, Mère, je dirai à mon cœur de ne pas trop aimer mes enfants parce que s'ils mouraient, Mon Dieu, quel chagrin ! » Et il a ajouté : « Ce sera bien difficile, je les aime déjà. » et ses beaux yeux se sont voilés de larmes. Il aura aussi un malheureux cœur, je le plains. Dans un livre que nous lisons, il y a la mort d'une chère aïeule qui lui a arraché de tels sanglots que j'ai dû cesser cette histoire.

Clara semble bien savoir manipuler cette sensibilité à ses propres fins, le plus souvent pour bien souder le lien entre eux, pour s'assurer de l'amour de son fils et mettre à l'épreuve sa loyauté – même s'il s'agit de terroriser par l'idée de la mort un enfant déjà orphelin de père et donc entièrement dépendant d'elle.

À l'heure de la prière, je dis à Pierre : « Veux-tu bien tout ce que contiennent ces mots : « Que votre volonté soit faite sur la terre comme au ciel ! » Lui souriait doucement : « Oui, Mère » Cela veut dire que même si Dieu te prenait ta Mère, il ne faudrait pas murmurer » À la lettre, il a bondi sous cette menace – « Non, non, pas cela ; tout, pas cela ! » Puis des larmes, et les bras autour de mon cou ! « Ah ! Mère, que tu me fais mal ! Serre-moi bien fort pour me faire oublier ; pour que je te sente là ». Le pauvre ange

était dans un émoi terrible et bien touchant. Je l'ai rassuré de mon mieux – nous nous aimons peut-être trop ?

Plus tard Clara se servira de cette peur atroce qu'elle avait insufflée à son fils pour l'obliger à se plier à la volonté maternelle. Nous comprenons mieux chez un Roché adulte la hantise des menaces proférées par sa mère « que son comportement la tuera » en sachant qu'il s'agit d'un traumatisme enraciné dans sa petite enfance. Ces menaces le laissent par conséquent aussi désarmé et impuissant que le petit enfant de jadis sous la menace de perdre tout ce qu'il possède de sûr et de vrai. Il est évident que l'ampleur de ce choc manipulateur doit être augmentée par la juxtaposition ou même la mise en opposition de deux absolus : l'amour de la mère et l'obéissance à Dieu. L'obéissance abstraite à un Dieu invisible ne saura rivaliser avec la présence concrète d'une mère adorée. L'enfant doit accepter l'idée de « désobéir » ou celle de perdre ce qu'il a de plus cher au monde. Un choix cruel, surtout si on tient compte du fait que la religion jouait un rôle important dans l'enfance de Roché (texte libre sur une feuille volante, non daté – env. 1943 – conservé au HRHRC).

Je suis né, je crois, avec un sentiment religieux naturel, développé dans mes premières années par mon contact constant avec ma Mère. [...] Je me rappelle que, quand je sus écrire, dans une dictée que me fit ma Mère il y avait le nom de Jésus-Christ. Je me refusai à écrire son nom, disant : C'est trop beau. Je l'aime trop. Je n'ose pas l'écrire.

Comme c'est aussi la mère qui se charge de sa première instruction religieuse, sa conception de la religion est liée à ses rapports avec sa mère dans toute leur complexité. Ces bases peu sûres expliquent peut-être en partie la grande préoccupation de l'au-delà qui constitue le thème de nombreux écrits, surtout dans le dernier tiers de sa vie.

Que dire du regard que la mère pose sur le nouveau-né et dont Roché n'essaie pas de dissiper l'ambiguïté dans le récit de sa naissance? Est-ce une expression de tendresse, créatrice d'un lien affectif ou bien un regard accapareur, narcissique et possessif? Le quotidien de leurs rapports tel que Roché les note dans son Journal ainsi que les descriptions plus longues appuient la seconde interprétation. Il est certain que la mort de Pierre a dû influencer les rapports entre Clara et son fils. Dans *Deux Anglaises et le Continent*, Claire, la mère de Claude, l'alter ego romanesque de Roché raconte : « Plus tard quand il est mort, nous avons été de nouveau seuls. Je t'ai pris en charge. Je t'ai appelé *mon monument* et je t'ai élevé, pierre à pierre » (Roché 1956 : 137). Le fils doit

comblent le vide produit par la disparition du père. Il devient la raison d'être de Clara Roché, sa *chose* à former selon ses besoins et ambitions à elle.

Très significatif et même symbolique à cet égard, est la question des prénoms de Roché. Le seul prénom qui figure sur son bulletin et son extrait de naissance est celui d' *Henri*. Or, quand il est baptisé à Saint Sulpice le 28 mai 1881, deux prénoms *Henri Pierre* (sans trait d'union) figurent sur l'acte de baptême. Un an après sa mort, le nom du père lui est donné et remplace même le sien. Il ne se fera pas appeler par le double prénom d'Henri-Pierre, seul Pierre subsistera. Certains documents officiels (livret de famille, permis de conduire, carte d'identité⁸) ne portent que le seul prénom d' *Henri* tandis que d'autres (passeports et carte d'électeur) indiquent comme prénom *Henri dit Pierre*. Le double prénom *Henri-Pierre* (avec ou sans trait d'union) semble être réservé à ses activités de journaliste et d'écrivain et aux documents qui s'y rapportent (par exemple la carte officielle de l'association de presse des correspondants étrangers aux États-Unis). Son prénom officiel, Henri, lui devient tellement étranger qu'on peut lire dans son Journal de 1940 (le 28 novembre) la remarque suivante sur les prénoms que porte son fils : « J'eus peine moi-même à ne pas être jaloux du passé de Den, des trois hommes, qui par hasard avaient les prénoms de Jean, Claude, Henri. C'est pour cela que j'ai été heureux lorsque Jean-Claude s'est annexé en plus mon prénom, Pierre. »

Pierre est mort, vive Pierre ! Et ne parlons plus du petit Henri. Dans son journal Roché affirme que Clara « a été longtemps même après qu'il [son père] fut mort, plus épouse que mère » (Journal 1907 : le 4 mai). D'après ce que nous savons de leurs rapports, nous pouvons constater la mesure dans laquelle elle confondait ces deux rôles. *Profondeurs* contient en effet une pensée révélatrice de Mme Roché à ce sujet : « J'ai connu des pères qui aimaient leur fille comme on aime une maîtresse ; et des mères qui aimaient leur fils comme on aime un amant » (Clara Roché 1926 : 25). Les lettres qu'elle écrit à son fils témoignent d'une intensité et d'une possessivité quasi amoureuse qui atteignent par moments des proportions troublantes.

⁸ Tous ces documents officiels sont conservés au HRHRC à Austin, Texas.

1880 (le 22 mars)

Dis-lui à Zizi dans sa petite oreille dis lui que sa mère rêve de lui, dis lui qu'elle en est folle, dis-lui que quand elle l'a vu elle ne voudrait plus le quitter, dis-lui que les jours lui paraissent des siècles quand elle est loin de lui.

1886

T'ennuies-tu de ta Mère, dis, mon petit ange ? Moi, je cherche mon fils dans tous les coins, il me semble toujours que je vais voir son cher petit visage apparaître tout à coup [...]

1899

– J'ai toujours cherché, moi, une alter ego [sic], mio compare, comme dit Georges Sauv.[Sauval] Je l'avais trouvée mais j'ai porté ombrage à quelqu'un et l'on ns a séparées, tu sais – j'en ai bien souffert. Mais j'ai toi, cher enfant, toi qui me devines, toi qui m'aimes, toi pour qui je vis et le reste vient en supplément. [...] Ah! je te voudrais parfait. J'ai, jusqu'à la souffrance inquiétude de ton âme. Je la désire grande, comme ton grand corps, noble ardente, dévouée et joyeuse. [...] Tu as de ces moments de tendresse pendant lesquels je crains ne pas encore t'aimer assez. [...]

1899

Il y a plus d'une heure que tu m'as quittée pour aller voir notre meilleur ami et j'ai besoin de t'écrire. Tu n'es plus là et je m'ennuie de ta chère personne et j'ai une envie folle de causer avec toi. [...] My son, my son ; I love you tout plein very much – You are my life, my love, my best friend, my felicitousness.

1901

Mon Fils, où es-tu donc ? Les jours sont longs sans toi, ingrat, tu n'as pas l'air de te douter, tu ne donnes aucune nouvelle à ta pauvre Mère. [...] Tu deviens comme je te désire, tu seras comme je t'avais rêvé. [...] Aime ta Mère toi, je crois qu'elle le mérite un peu et ... elle t'aime tant. [...] Je souffre que tu voies toutes ces belles choses sans moi ; jusqu'ici nous avons eu les mêmes émotions, les mêmes souvenirs et voilà que tu auras admiré sans avoir près de toi ce « Toutou » qui ne te quitte pas plus que ton ombre [...]

1904

*Il y a 24 ans qu'il est parti [...]
Nous avons des natures différentes, des apparences très différentes, opposées, lui du Sud, moi du Nord et des tas de goûts communs, presque tous les goûts pareils ... Enfin, je t'ai Fils, et je suis très heureuse car nous aussi nous avons des goûts pareils, parfois identiques et le lien qui nous lie est aussi résistant et fort.*

1908

*Personne ne t'aime comme je t'aime.
Ni fière, ni jalouse de tes conquêtes, comme tant de Mères ; je te désire seulement parfait ; au-dessus des faiblesses ordinaires, les dominant.*

1909

Ne te trompe pas, mon Fils !

*J'ai tout deviné. Je ne t'aime pas comme les autres mères aiment leur fils ;
je te comprends mieux qu'elles toutes [...]*

L'amour radieux et joueur d'une jeune mère pour son enfant (la première lettre) se transforme, après la mort de son mari, en une passion déséquilibrée et implacable où se côtoient obsession, manipulation et insécurité. Comme une femme amoureuse en proie au doute, elle cherche à s'assurer qu'elle est bien aimée autant qu'elle le souhaite. Elle jure et donne des 'preuves' de son amour à elle, se comporte tantôt en victime délaissée, tantôt en âme sœur complice et fidèle. Elle s'abaisse même jusqu'à se complaire dans le rôle de 'Toutou' auprès de son 'maître'. Malgré ces protestations d'amour, on est bien loin d'un amour maternel indulgent sinon inconditionnel. Le dévouement que déclare Clara ne saurait cacher l'idée sous-jacente que l'amour doit se mériter. Elle le rappelle à son fils (« Aime ta Mère toi, je crois qu'elle le *mérite* un peu [...] ») et suggère que c'est en répondant à ses espérances qu'il aura droit à tout son amour à elle. C'est quand il 'devient comme elle le désire' qu'elle l'aime le plus. Après tout, elle n'attend pas grand-chose, elle le désire « seulement parfait ». En soulignant leurs 'goûts pareils', leur vie partagée, elle l'associe à elle et semble vouloir par ce fait exclure le reste du monde : il serait *le seul* à la deviner et elle l'aimerait comme *personne d'autre*. Comme elle insiste sur l'exclusivité de leurs rapports tout en évoquant les conquêtes amoureuses de son trentenaire de fils – son amour de mère et la vie amoureuse de son fils sont mis sur le même plan. Confondant ces amours bien différents, elle conclut à la supériorité du sien : elle le comprend mieux qu'« elles toutes ».

Ce sentiment d'un amour sans égal, qui dépasse l'affection naturelle entre mère et fils, n'est réciproque qu'au départ : Roché considère effectivement sa mère comme la « fiancée de sa petite enfance ». Elle est restée jeune et belle si longtemps, écrit-il dans son Journal de 1907 (le 4 mai), et il n'y avait entre mère et fils pas la honte de la nudité. Voir le fils adolescent de sa maîtresse, Helen Hessel, sortir du lit de sa mère avec un sexe gonflé après s'être pelotonné contre elle le matin, suscite des souvenirs de sa propre adolescence (Journal 1932 : novembre).

Se former une idée nette de la sexualité est doublement difficile pour un jeune garçon qui sans référent paternel ne peut s’extirper d’une relation trop étroite avec une Mère qui a tout à perdre en le laissant grandir. Vraisemblablement, Clara n’a pas jugé nécessaire d’informer son fils des faits les plus élémentaires de la sexualité. Il n’est pas difficile de voir dans cette « inadvertance » le refus – conscient ou inconscient – d’accepter que le fils soit prêt à entrer dans le monde des hommes. Roché verra plus tard dans sa découverte tardive de la sexualité une raison pour la curiosité sexuelle obsessive qui dominait la première partie de sa vie. Vers 16 ans, en mars 1895, Pierre fait sa première expérience de masturbation. La première éjaculation nocturne qui suit s’accompagne d’un rêve de sa mère, érotique mais douloureux. Ce rêve, auquel il fait souvent référence dans son journal (par exemple en 1944 lors d’un entretien avec la psychanalyste, Marthe Bernson) et qu’il décrit dans une lettre à Sigmund Freud (le 18 avril 1927), est repris en détail dans *Deux Anglaises et le Continent* (1956 : 136). Dans une atmosphère qui rappelle la représentation de Salomé par Gustave Moreau ou par Franz von Stuck (ci-dessous), Clara entre dans la chambre de son fils, à demi nue, ornée de « bijoux archaïques ».

Avec des gestes de prêtresse elle s’étend sur moi. Grâce à je ne sais quel aiguillon, elle pénètre mon sexe, élargit l’étroit passage comme on élargit un doigt de gant. Cela me fait très mal. [...] Elle revient peu après, avec des ornements rituels plus colorés. Elle me reprend avec son aiguillon, qui force moins, elle va encore plus avant, ce qui est pénible à l’extrême, et elle perce quelque chose au fond de moi, car une crampe déchirante et un jet me réveillent.



Ce qui frappe dans ce rêve est l’immobilité, la passivité du fils ; son *impuissance* devant la figure menaçante de la Mère-Prêtresse qui s’étend sur lui. L’aspect rituel renforce l’image d’un sacrifice de l’Antiquité : le fils immolé. Même l’initiation au monde des hommes, à la sexualité masculine, ne peut se faire qu’à travers la Mère toute-puissante. La violence du viol représenterait, du moins pour le fils, un

déchirement car, d'après Roché, Clara n'avait plus de valeur physique pour lui après cette initiation onirique. « Le lien était coupé » et il ressentait en lui « une indépendance farouche ». En réalité, il ne parviendra jamais à se libérer de l'emprise de sa mère malgré ses efforts hésitants. « Je me rappelle Klara et moi, mon amour d'enfant, puis ma froideur relative “parallèle” – pourtant, en fait, je suis resté avec elle jusqu'à 50 ans [...] » (Journal 1942 : octobre). Nous comprenons pourquoi Roché se montre plus tard sensible aux théories sur la sexualité infantile de Freud. Cependant, en mettant tout l'accent sur « les tendances libidinales » du petit garçon Freud néglige dans son interprétation d'Œdipe le rôle joué par la Mère qui, comme Clara Roché, ne peut renoncer à sa relation privilégiée avec ce fils, le seul mâle qu'elle ait pu garder avec elle, son père l'ayant déçu et la mort lui ayant pris son mari. Christiane Olivier, psychanalyste critique, replace la dynamique double dans son contexte :

Le petit garçon doit surmonter là une difficulté supplémentaire [...] car il doit s'échapper de l'Œdipe *contre* sa mère qui ne veut ni qu'il s'éloigne ni qu'il la quitte. C'est là que commence la plus longue et la plus subtile des guerres contre le désir féminin [...] L'enfant mâle traverse là un moment difficile dont il gardera toujours la trace sous forme de terreur de la domination féminine [...] (Olivier 1980 : 61,62)

Souvent la victime d'un chantage affectif, Roché ne se déchaîne que difficilement du piège de l'amour maternel qui veut l'empêcher de grandir. Un des arguments dont Mme Roché se sert pour ne pas perdre son fils au monde des hommes est sa « santé fragile ». Il serait dangereux pour lui de se lier à une femme, de fonder une famille – d'où, sans aucun doute, la hantise chez Roché de trouver une femme qui pourrait compenser pour ses prétendues faiblesses physiques. On constate chez lui de fortes tendances à l'hypocondrie, ou, du moins, l'exagération de symptômes réels. Ses migraines, fièvres, rhumes des foies et maux de tête sont décrits en détail dans le Journal – et, chose curieuse, ces maladies se déclarent souvent à des moments où il est appelé à prendre des décisions critiques, à assumer une responsabilité d'adulte.

le 6 décembre, 1921 *Mon rhume s'aggrave. J'en ai pour une semaine, au lit ou à la chambre. J'en suis humilié.*

le 8 janvier, 1922 *Mes douleurs ambulatoires, hier un moment dans mon estomac, se réinstallent dans ma cervelle et si efficacement qu'elles m'abattent sur mon lit, faible, désemparé, sans deux idées de suite, incapable de bouger.*

le 22 juillet, 1923 *La migraine me rappelle toutes mes migraines, jusqu'à la première, dans ma petite enfance – le clou s'enfonce.*

le 28 mai, 1924 *La fièvre des foins qui me secoue, les migraines qui m'abattent, ont haché ma vitalité, ont déterminé mon goût pour la méditation solitaire, alternant avec de la vie intense.*

Heureusement, la mère n'est jamais loin pendant ces moments de faiblesse pour prodiguer ses soins à son fils-demeuré-enfant. « Klara retarde son départ d'un jour. Elle me soigne, comme une partie d'elle-même, comme Franz soigne ses petits, comme sans doute je soignerai les miens [...] » (Journal 1922 : juillet 30). Roché a 43 ans.

Elle n'hésite pas à menacer de retirer son soutien matériel s'il pense à fonder une famille sans son assentiment. C'est en devenant père, en interposant entre lui et elle un autre lien de sang, qu'un fils s'affranchit définitivement de sa mère. Pendant presque un demi-siècle qu'ils partagent en couple leur grand appartement au troisième étage du numéro 99, boulevard Arago, elle veille en épouse jalouse sur ses allées et venues, comme en témoignent les quelques extraits de son journal intime :

le 16 avril, 1915 *10h. je rentre chez CLARA qui me boude, qui a "je ne raconte rien de ce que je fais" – légère crise atténuée par mon départ pour demain matin.*

le 31 juillet, 1915 *11.30 CLARA énervée de ma rentrée tard et absences, mais secouée, se fait gentille – profond sommeil.*

le 5 août, 1915 *KLARA sèche.*

le 3 janvier, 1916 *Soir, lamentations Kl. – exagérées : "je lui cache tout".*

le 1^{er} août, 1916 *Home, forte discussion Kl. avec ses plaintes d'abandon, et son manque de confiance.*

le 7 avril, 1919 *- Kl. souffre de mes absences, veut pas rester "seule" – c'était le contraire, presque, jadis – difficile à arranger.*

le 14 janvier, 1923 *Il reste à Klara une crainte de me perdre. Et elle se plaint elle-même : "juste au moment où j'aurai le plus besoin de toi etc ..."*

La dernière inscription laisse voir que cette « reine douairière aussi terrible que bien intentionnée » (Journal 1923 : le 19 mai) n'hésite pas à recourir au chantage affectif, surtout quand il s'agit d'écarter l'ennemie mortelle, la femme désirée du Fils.

La vie continue ...

Peu après la mort de son mari, Clara et Pierre s'installent au 70, boulevard St. Michel chez les parents de Clara. Pierre s'entend bien avec ses grands-parents. Jusqu'à sa mort en 1896 son grand-père lui tient lieu de père, au moins en ce qui concerne l'initiation au jeu. « Mon Grand-père a été un bon camarade de pêche, de billard. Il m'a appris la manille. "Mon pauvre cher homme! l'appelait ma Grand-Mère – qui fut tant pour moi." » (Journal 1943 : février). Le Journal laisse aussi entendre que le grand-père se rendait de temps en temps coupable d'infidélités qui provoquaient la hargne de sa femme et de sa fille et que Pierre, dans ces situations, se sentait solidaire du seul autre membre mâle de sa famille. D'après les souvenirs qu'il évoque de sa grand-mère, elle était calme, douce, bonne et généreuse et compensait tant soit peu pour le manque d'affection maternelle. Elle arrive à apaiser ses colères d'enfant après les nombreux heurts entre mère et fils et plus tard elle lui prépare de délicieux « petits pots » qu'il emporte avec lui à la garçonnière qu'il loue.

Pierre passe ses étés dans la maison de campagne des grands-parents à Pontaubert, près d'Avallon dans l'Yonne, où il apprend à aimer la chasse et la nature, et au bord de la mer à St Georges-de-Didonne. À Paris, sa « vie de bébé » se déroule dans le Jardin du Luxembourg avec sa nurse – et ce jardin demeure pour lui, même des années plus tard un paysage évocateur de souvenirs : le banc où sa nurse s'asseyait, le grillage où il s'est blessé au front. Plus de cinquante ans plus tard quand il consigne en quelques mots clefs ses souvenirs d'enfance au papier (le 27 juin, 1944), il se rappelle encore certains incidents, comme le coup de pied d'un André Baillard qu'il avait par la suite poussé dans « l'eau d'un trou d'arbre ». Très jeune, il « tombe amoureux » d'une petite voisine, Alice Dupuy. Ce « premier amour » ne sera jamais oublié. Le 3 avril 1959, cinq jours avant sa mort, Roché décrit sa première rencontre avec les deux petites sœurs, Alice et Zabeth, en juillet 1883. Il n'a même pas 4 ans.

Al. 2 ans 1/2. Moi 3 1/2 Zab. 4 ans. Al. bébé poupée bonbon rose et blanc
Le coup de foudre. [...] Enfin 2 petites soeurs La vision d'Alice, en moi pour

la vie. Révélation, miracle. Des années, mes visions, rêves et demi-rêves d'elles chaque soir. Se forme, se construit le rêve volontaire, le ballet érotique du grand tuyau souterrain. Je l'ai creusé patiemment dans le sol de la moitié de Paris, comme une taupe. Nous nous voyons chez elle tous les Samedis après-midi. [...] Le jardin du Luxembourg. Les reines de pierre. Les terrasses. Les 1^{res} communions. Le 1^{er} bal au Continental. Valses. La Princesse charmante et la parfois mauvaise fée.

Le long récit saugrenu et mi-rêveur qui suit, probablement le dernier texte que Roché écrit, boucle en quelque sorte la boucle d'une vie consacrée aux mystères de l'amour. Nous y revenons plus loin.



Henri Roché à l'âge de 8 ans
Photographie : HRHRC, Austin

Clara apprend elle-même à son fils à lire et à écrire. Ce n'est qu'en 1887, à l'âge de 8 ans, que Pierre traverse le Jardin du Luxembourg pour commencer sa scolarité à l'École Bossuet. Plus tard, en pensant à son propre fils, il regrettera sa scolarisation tardive : « Je ne voudrais pas qu'il devienne gâté. Je me rappelle le retard que j'ai eu à n'être frotté qu'à 8 ans aux autres égoïsmes des garçons de l'école » (Journal 1933 : le 13 août). Il n'aime guère les années d'école. Assez réservé, il a au moins un camarade de classe à Bossuet auquel il fait souvent référence dans son Journal, un certain Bézy. « Je vois passer Bézy – je me rappelle que j'étais amoureux de lui sans savoir, en 7^e – et de sa sœur – c'est à dire, quand j'avais 10 ans – Je voulais être à côté de lui en classe, en rang – j'admirais son nez, son profil, son œil impassible et sa sagesse » (Journal 1909 : le 7 juillet). Cette admiration quasi amoureuse du jeune Roché, fils unique, un peu écarté et timide et en manque d'affection, n'indique pas nécessairement une tendance homosexuelle. C'est tout simplement une époque où il se pose beaucoup de questions sur la sexualité en général. D'ailleurs, la sœur « cérébrale » de Bézy l'intéresse tout autant et il mentionne un incident illicite avec elle dans la chapelle de Bossuet. Poussé par la solitude et la curiosité il s'invente une sœur à lui qu'il finit par aimer. (Texte libre du 6 novembre 1929). Quand il découvre l'éducation mixte à l'École de Beauvallon en 1943, il s'exclame : « What freedom is in this "co-education". What

experience would have been saved to me, if I had done it. Souvenirs ridicules de la sœur de Bézy. Quels tâtonnements et informations plus tardives, et peut-être quel culte du spend⁹, eussent été clarifiés et simplifiés – et je me serais marié plus jeune. Que de “si” » (Journal 1943 : le 12 mars).

Or, ce n'est pas seulement sur le plan des découvertes de l'autre sexe qu'il trouve sa vie scolaire manquée. Dans l'ensemble, il ne garde pas un souvenir heureux de son enfance. « Je pense à mon enfance solitaire passée avec les fleurs du tapis du salon, à l'école où je me vouïtai 9 ans, d'abord 9 heures puis 13 heures ½ par jour, et dont je hais le souvenir, bien que j'y aie rencontré quelques éducateurs sensibles et attentifs » (Journal 1920 : le 17 juillet). Un de ces éducateurs qu'il finit par considérer comme ami et occasionnellement même comme directeur de conscience est Georges-Marie-Eugène Audollent, que Roché appelle le Père Héla. Son aîné de 12 ans, Georges Audollent est tuteur à Bossuet quand Roché y entre. Ils se lient vite d'amitié malgré Clara qui trouve presque aussitôt une raison pour se fâcher avec le prêtre. Pour Roché, son tuteur, qui est nommé supérieur de Bossuet en 1909 et Évêque de Blois en 1925, est « une image modèle et inatteignable » (Journal 1920 : le 1^{er} février). Même s'il passe par des moments où il trouve ce modèle « bête et limité par certains côtés », il ne reste pas moins susceptible à l'influence de Monseigneur Audollent. En 1933 en date du 13 août, on trouve par exemple cette inscription : « Je voudrais voir longuement mon vieil ami l'Évêque de Blois, et lui raconter ma vie, et voir ce qu'il dirait et conseillerait. »

Eros s'éveille

Après Bossuet, Roché poursuit sa scolarisation au Lycée Louis le Grand. Il y passe son premier baccalauréat en 1895 et le deuxième en 1896. Pendant les grandes vacances de 1894, du 29 juillet au 30 septembre, il fait son premier voyage à l'étranger accompagné de Clara. Dans une France où la plaie de 1870 reste encore ouverte, leur projet de passer deux mois à Heidelberg est accueilli avec « l'étonnement et [...] l'indignation des Mères de mes compagnons de classe » (Roché 1943). À Heidelberg ils vivent dans une pension de famille, Pierre suit des cours d'allemand, ils sont initiés aux vins de la Moselle et sont avant tout impressionnés par l'ordre et par l'autorité tout

⁹ Orgasme (masculin ou féminin).

autour d'eux. Leur impression est tellement favorable qu'ils décident en 1895 d'entreprendre un grand voyage en Allemagne et en Europe Orientale.

Nous fîmes environs trente villes en 60 jours, parfois deux par jour, avec des arrêts allant jusqu'à quatre et cinq jours dans les plus séduisantes. Pour gagner du temps, nous voyagions souvent la nuit, en deuxième classe. [...] Nous étions vraiment des pèlerins passionnés, et nous faisons des crochets (compliqués) pour voir dans une ville une toile marquée d'une étoile dans notre Baedeker.

À seize ans, Roché est passionné de Wagner (une passion que sa mère partage) et transporté par la peinture de Rubens. En conséquence, leur itinéraire tient compte de l'opéra aussi bien que des musées d'art à Francfort, Munich, Vienne, Dresde, Berlin, Amsterdam, la Haye, Anvers et Bruxelles. C'est néanmoins l'Allemagne qu'ils préfèrent, où tout est si bien organisé et réglé qu'ils ont l'impression de jouir d'une sécurité matérielle qui leur permet de se consacrer entièrement à leur but de théâtres et de musées.

Ce voyage initie le jeune Roché à l'Europe, ouvre son esprit à la richesse d'une diversité culturelle (Roché 1943):

[...] nous rentrâmes chez nous avec des cerveaux remplis de belles peintures et d'une curiosité humaine envers ce bloc allemand qu'avant notre voyage nous considérions comme ennemi tout court. Mille petits faits nous avaient montré un mélange de vertus et de défauts, différents des nôtres et peut-être équivalents.

La curiosité éveillée par ce contact d'une autre culture tout comme la confrontation avec des idées préconçues sèment sans doute en lui les germes de ce qui allait devenir un projet préféré, à savoir écrire un livre « qui diminuerait le fossé qu'il y a entre la France et l'Allemagne » (Journal 1920 : le 17 juin). Son grand rêve initiatique du « viol » de Clara ayant eu lieu quelques mois avant leur départ, le voyage en Allemagne encadre aussi la continuation des découvertes et nouvelles expériences dans le domaine de la sexualité. Il s'agit essentiellement de masturbation solitaire : « jusqu'à trois éjac.[ulations] par nuit ». Pourtant le jeune Pierre lutte contre ses désirs à l'aide d'un calendrier peint et constate une « réduction forte » (Texte libre du 6 novembre 1929). Malgré ces efforts vaillants de chasser le naturel, le voyage d'exploration dans l'empire des sens ne cessera désormais plus pour Roché.

Son grand-père maternel meurt en 1896 et Clara, le Vieux Pape et Pierre s'installent dans un grand appartement au troisième étage du 99, boulevard Arago. Arago sera pendant toute sa vie pour Roché un refuge, entre toutes ses résidences, son vrai



« home » – même si, de temps en temps, il lui arrive de le considérer comme une cage d'or. Il aime toujours regagner Arago après ses voyages, être, comme il dit, *en Arago*. Et en Arago ses « rangements » continuels l'occupent une bonne partie du temps. C'est un lieu qu'il connaît intimement, où il se sent en sécurité et qu'il défend contre toute *invasion* de l'extérieur.

Arago est toujours Arago – toujours la mystérieuse mauvaise odeur dans le coin de mon bureau, qui semble venir du mur même, ou du papier, mais qui me signifie “home”. Pendant 2 jours affairé à ramener mes malles, le verre de Marcel abîmé pendant le trajet, et le ballot de livrets Sautériot.

le 25 septembre, 1919



En 1896, il y a un incident en Arago autour d'une jeune servante quand Clara rentre à l'improviste. C'est le premier différend de ce genre qui oppose mère et fils (Texte libre du 4 mai 1954).

La petite grisaille. Lutte tapis. – Comment tu essayes de prendre des privautés avec une jeune fille qui dépend de nous financièrement? C'est lâche, sais-tu? Les écailles tombent de mes yeux. – C'est vrai, Mère.

– Quant à vous, Joséphine, je ne pourrai plus vous garder. Joséphine pleure.

- Plutôt moi à la porte! Jos. n'a pas levé les yeux. – Je suis seul responsable.
- Soit, je fais confiance.

Malgré cet engagement Joséphine ne sera pas la dernière servante en Arago (et ailleurs) à qui Roché témoignerait de son appréciation.

L'année d'après Roché s'inscrit à la Faculté de Droit de l'École des Sciences Politiques. Nous savons peu de sa vie d'étudiant. Encouragé par Clara, il se prépare à la Carrière et s'attache rapidement à son professeur d'histoire diplomatique, Albert Sorel. Auteur de *L'Europe et la Révolution française*, qui lui vaut en 1887 et en 1888 le grand prix Gobert à l'Académie française, Albert Sorel est un homme cultivé avec des goûts littéraires et musicaux avisés. Dans sa grande œuvre en huit volumes sur l'échiquier de l'Europe avant et après la Révolution, il s'avère un fin portraitiste de personnages historiques, les décrivant dans leur cadre d'un point de vue psychologique en indiquant combien les grands hommes sont soumis à la fatalité de l'histoire. Plusieurs cours qu'il donne à l'École des Sciences Politiques seront publiés, entre autres son cours sur *L'Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande*. En dehors de ses publications sur l'histoire et la politique, il publie aussi des œuvres sur Montesquieu (1887) et Mme de Staël (1891). À Roché il conseille la lecture de *La Guerre et la Paix* de Tolstoï. En ce « maître » Roché trouve « une impartialité [qu'il n'avait] jamais connue » (Roché 1943). Un entretien avec Sorel qui a lieu vers le milieu de sa 3^{ème} année s'avère décisif pour la vie et la carrière de Roché :



Albert Sorel (1842 – 1906)

Que préparez-vous? – Diplomatie – Avez-vous une fortune? – Médiocre – Vous n'avez pas de nom, vous avez une santé un peu irrégulière, vous n'êtes pas un ambitieux, ni un travailleur acharné. Vous êtes indépendant, pas très sociable : vous n'êtes pas fait pour la diplomatie! Vous avez une curiosité, une sympathie naturelles : expatriez-vous, voyagez, écrivez, gagnez votre vie sur place. Nous manquons de Français qui voyagent par goût. Je suivis son conseil.

Sorel lui-même choisit sa vocation de diplomate contre le gré de son père, un riche fabricant normand qui aurait voulu que son fils lui succède dans les affaires. Ses opinions sont informées par ses voyages – c'est après un long séjour en Allemagne qu'il entre dans le service diplomatique. L'exemple et les conseils de ce bon maître

laisseront leur empreinte dans la vie de Roché. Il ne terminera pas son diplôme. Approuvé par une autorité incontestable, il est libre de poursuivre sa vocation naturelle de curieux professionnel. On aurait tort d'accuser Roché de dilettantisme. Quand il reprend cet entretien avec Sorel dans *Deux Anglaises et le Continent*, il fait dire à Sorel : « Apprenez à vivre partout. La France manque des informateurs qui sont une des forces de l'Angleterre. Commencez tout de suite » (Roché 1956 : 28). Truffaut, dans son scénario de *Jules et Jim*, ajoute : « L'avenir est aux curieux de profession. Les Français sont restés trop longtemps enfermés derrière leur frontière. Vous trouverez toujours quelques journaux pour payer vos escapades. » Il s'agit pour Roché d'une tâche sociale urgente et il prend au sérieux le rôle qu'il pense devoir remplir – comme intermédiaire qui s'instruit et s'informe pour pouvoir transmettre ses connaissances et pour être utile à la société. Il choisit pour ses voyages des pays qui entretiennent des relations tendues ou labiles avec la France : l'Angleterre, l'Allemagne, les États-Unis. Ses nombreux voyages et séjours à l'étranger donnent lieu à des projets d'écriture : « Conception et rédaction du plan d'un roman [...] que je songe à écrire – conflit d'idées de liberté et de puritanisme. Angleterre et France » (Journal 1953 : le 10 mai) ; « Projet livre : 'Erreurs françaises sur l'Amérique' se précise » (Journal 1918 : le 31 mars). Or, c'est surtout le projet d'un livre sur « Notre sœur l'Allemagne » (Journal 1922 : le 15 octobre) ou bien d'un roman franco-allemand (Journal 1941 : le 9 décembre) qui lui tient à cœur. Il se peut qu'Albert Sorel, spécialiste de la question franco-allemande, ait éveillé l'intérêt de



École Julian, 1898. Roché est debout à droite.

Photographie : HRHRC, Austin

Roché pour cette question tellement importante dans l'histoire européenne du 20^e siècle. Sans diplôme et sans désignation officielle, Roché mettra donc pendant toute sa vie en œuvre les connaissances acquises pendant sa brève période d'études structurées.

Ses études lui laissent assez de temps libre pour poursuivre d'autres intérêts. En 1898, Roché s'inscrit à la célèbre Académie Julian de la rue du Dragon pour étudier la peinture. Fondée en 1868 par Rodolphe

Julian, l'Académie Julian était vers 1888 le lieu de réunion des disciples de Gauguin, Paul Sérusier et Maurice Denis, et plus tard, vers 1891, des Nabis (Paul Ranson, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, K.-X. Roussel). Très appréciée des étudiants français et étrangers (surtout américains), l'Académie Julian accepte non seulement des peintres professionnels mais aussi des amateurs sérieux tels que Roché. Il y règne une atmosphère moins sévère qu'à l'École des Beaux Arts, qui favorise les rencontres entre étudiants, étudiantes (l'Académie admet les femmes) et modèles. Cultiver chez leur fils l'amour de l'art était une priorité pour les parents de Roché. Clara lui explique à sa façon pourquoi il aime les tableaux : « Ton Père était épris de peinture et songeait à s'y consacrer entièrement. Il me menait souvent au Louvre et quand, peu avant ta naissance, je me sentais lourde et fatiguée et voulais rester assise dans le jardin du Luxembourg, il me disait : 'Allons, du courage. Encore cette fois-ci, et notre fils sera un peintre !' » (Roché 1943). Roché père était peintre pendant son temps libre. En 1931 seulement, Roché se sépare du chevalet en bois qui a servi à son père « [...] pour peindre dans la forêt de Fontainebleau il y a 52 ans » (le 15 octobre). Clara encourage évidemment son fils à poursuivre cet intérêt, de courte durée quant à l'aspect pratique, car Roché trouve qu'il n'a pas le talent nécessaire. « À dix-huit ans j'en ai peint [des tableaux]. Je n'ai conservé qu'un portrait de ma grand-mère » (Roché 1998 [1957] : 429). À dix-huit ans il commence aussi sa collection d'œuvres d'art : un tableau du dimanche d'un cordonnier de la place du Tertre. Des débuts modestes, mais son amour pour l'art ainsi que sa perspicacité et ses réactions instinctives en ce qui concerne les nouvelles tendances artistiques allaient faire de Roché un collectionneur et conseiller non négligeable pendant la période très riche qu'était la première moitié du 20^e siècle.

Au milieu de ses diverses études Roché trouve le temps de faire des progrès remarquables dans ses recherches sur la sexualité. La veuve poignet ne trompant plus sa faim d'une connaissance entière, il a ses premiers rapports sexuels avant son 18^e anniversaire avec une certaine Ida de la Porte St Martin. Toutefois, il trouve peu satisfaisante cette expérience en la qualifiant de « très peu de chose » et « mécanique ». Une seconde tentative la même année avec Madeleine, une grande jeune fille élégante qui promène ses chiens et qui ment sur le sang de sa virginité, n'est pas plus révélatrice.

Ces « caresses frottement sans compréhension ni vrai choix sexuel du partenaire » (Journal 1922 : le 12 mars) ne sont que le prélude de la révélation d'Éros qui a lieu en

1897 alors qu'il a 19 ans. La description la plus complète de cet événement se trouve dans *Deux Anglaises et le Continent* (Roché 1956 : 44-49). C'est pendant qu'il visite la cathédrale de Burgos en Castille que Roché remarque une jeune Espagnole (appelée Pilar dans plusieurs textes) qui semble l'inviter à la suivre. Il ne passe qu'une heure avec elle, et pourtant il considérera cette rencontre soudaine et imprévue comme sa vraie initiation à l'union sexuelle. Elle le laisse « pour toujours un sens spécial et une espèce de sûreté dans le choix, obéissance à une cause profonde » (Journal 1922 : le 12 mars). Une simple passade exotique, mais qui fait naître chez Roché l'idée d'une vocation unique.

Fasciné devant le pouvoir transformateur de la sexualité, il commence à partir de 1898 à noter ses pensées et ses expériences dans le domaine de la sexualité, manifestement dans le but de rassembler une « documentation ». Cette collecte de données ne lui sert initialement que comme référence pour comparer et mieux comprendre la réalité vécue de la sexualité. À partir de 1901, nous trouvons chez Roché pour la première fois la volonté explicite de se servir de ces expériences vécues comme matière brute pour une création littéraire. Un des premiers textes (inédit) qui témoigne de cette approche consiste en 96 pages manuscrites sur des feuilles volantes unies (format A5) et porte en guise de titre la mention crayonnée, *de Marcelle à Folies Bergères* [sic] (*18 à 20 ans*). Le document n'est donc pas un véritable journal érotique : c'est une élaboration, certes très proche de la réalité mais rédigée avec un certain recul environ deux ans après les événements, en juillet-août 1902¹⁰. Certainement pas destiné à la publication dans son état actuel, comme l'indiquent les nombreuses ratures et corrections ainsi que l'avertissement répété deux fois à la première page : *À brûler sans lire*, Roché s'est néanmoins décidé à ne pas détruire ce document et y fait référence dans d'autres textes comme dans son Journal. Sur un feuillet qui accompagne le manuscrit, la phrase *À brûler sans lire* se trouve barrée suivie des remarques (de la main de Roché) : « bons fragments – documents – ensemble nul ». Lors d'une relecture en 1949, Roché décrit effectivement le texte comme un « sec témoignage de jeune mâle entre réalisme et romantisme – se cherchant – document peu plaisant ». Cependant, ce manuscrit n'est pas uniquement, comme la glose de Roché l'indique, « utile pour la

¹⁰ L'inscription suivante dans son carnet "Pensées" du 29 septembre 1902 fait sans doute référence à ce texte : «Aujourd'hui [...] j'ai relu les 100 pages écrites il y a un mois sur mon "Passé" [...].»

chronologie ». En dehors du fait qu'il s'agit d'une de ses premières tentatives d'une certaine importance d'une production littéraire, le texte est révélateur du caractère de son auteur et surtout de sa conception initiale de la sexualité et de ce fait important pour étudier l'évolution de ladite conception. Ainsi assistons-nous, par exemple, à la transformation progressive du jeune adolescent timide en séducteur-dragueur. Au départ, il lui est pénible d'aborder les femmes et il élabore une « méthode » selon laquelle il présélectionne le cadre et la cible. L'idée que c'est lui qui dirige le cours que prend l'affaire lui donne le courage nécessaire pour se lancer dans l'aventure. Avec les jeunes filles qui lui sont présentées, il n'ose pas se comporter de la même manière : « Comme je suis solide et chaste envers les jeunes filles et comme il est explicable que les Mères me confient volontiers leurs filles » (Journal 1903 : le 16 janvier). La première partie de *Marcelle à Folies Bergères* [sic] nous fait découvrir un étudiant plutôt timide qui sonde pendant des jours le flot des boulevards à 7 heures avant de se risquer pour une passante. Dans un passage très raturé et partiellement barré, on lit :

- Mademoiselle, puis-je vous parler? (~~cela devint mon début classique~~)
 - Que voulez-vous me dire, Monsieur?
 - Je ne sais pas trop. Rien de spécial – mais j'ai besoin de causer avec vous.
 Elle rit – nous marchons – nous causons. Elle me plaît. – Je parie, dit-elle, que vous cherchez une petite amie. Moi, je suis trop vieille pour vous, j'ai 23 ans, mais je puis vous aider à en trouver une.
 Malgré la différence d'âges, au milieu des travaux du Champ de Mars, elle me donne sa bouche – et nous restâmes debout, immobiles à ~~nous embrasser en silence~~ Après quoi nous déclarâmes chacun que nous avions trouvé ce que nous cherchions.
~~(Cette avance rapide m'étonne moins quand je considère le soin que je mettais à la sélection des visages et la méthode~~ ^{le soin} ~~que j'avais pour~~ ^{le principe} ~~de m'aborder, seulement après un regard favorable. Sur 10 femmes que j'ai abordées 5 sont devenues mes maîtresses.~~

Ce qui ressort de ce fragment (et du texte entier) est en premier lieu la volonté d'observer et d'analyser ses propres actions et deuxièmement l'idée d'établir une certaine procédure dans ses rapports avec les femmes et de se placer d'une telle manière qu'il puisse contrôler le cours des événements.

Marcelle, Henriette, Maria

La première aventure qu'il décrit dans ce texte est celle avec une jeune ouvrière, Marcelle. « C'était ~~un amour plein de brume et de choses~~, un amour un peu médiocre

d'une saveur inoubliable, fraternel, un amour de petite ouvrière avec un étudiant ~~naïf et~~ inquiet, un amour qui devait mal finir. » Ils se voient régulièrement pendant plusieurs mois et c'est la première femme qu'il sorte au restaurant et au théâtre. C'est aussi pour lui la première « répétition de coïts, [la] première étude pour mettre au point nos deux sexualités différentes ». On voit bien le jeune étudiant qu'est Roché hésiter entre sa curiosité « mécanique » de la sexualité et une tendance à la sensiblerie romantique. « [...] je la reconduisais chez elle, sa petite humanité chancelante à mon bras et nous nous apitoyions sur nous-mêmes, serrant bien nos ~~tristes~~ vies l'une contre l'autre ~~pour qu'elles aient chaud, heureux de pleurer et de rire ensemble.~~ » Tout indique que Roché vit avec une certaine difficulté la transition entre sa vie solitaire de lycéen et celle de l'étudiant qui arpente les rues « en faim de coït ». Sa sensibilité et sa quête d'un amour de chair cachent un malheur plus profond, un réel besoin d'affection – ce que semble confirmer l'insistance qu'il met sur l'intimité douce et fraternelle de cette première liaison durable. Il se décrit comme « un jeune étudiant qui a souvent la tristesse de vivre ». En opposition avec ce romantisme juvénile, le récit de Marcelle contient une autre facette de l'érotisme naissant chez Roché : une approche froidement analytique et la volonté de créer volontairement des situations dans les relations amoureuses qui peuvent servir de cadre pour des expériences à vivre et à enregistrer. Cela se présente comme un problème de logique déductive :

Or, j'avais un ami, C.¹¹ et Marcelle avait une sœur.
C. avait besoin d'une femme.
La sœur de Marcelle avait besoin d'un ami.

Clunet s'éprend de Marcelle « à en être malade » et se déclare à Roché qui avoue être intrigué par l'idée que Marcelle hésite entre les deux amis. Convaincu que son ami aime davantage Marcelle que lui-même, il fait un tableau récapitulatif de la situation. Il conclut qu'il n'est pas spécialement attiré par Lucie, la sœur de Marcelle et qu'il ne désire surtout pas compliquer les choses. Il va donc voir Clunet et lui dit qu'il renonce « à son droit relatif de premier occupant » que ce n'est d'ailleurs pas un droit et qu'il n'appartient qu'à Marcelle de choisir entre les deux sans que son choix ne nuise à leur amitié. Ensuite il présente les faits à Marcelle qui est surprise et blessée d'entendre son amant plaider la cause de Clunet. Roché analyse ainsi ses « motifs possibles » :

- Je pensais que C. aimait Marcelle.

¹¹ Jean Clunet, d'après le Journal du 12 mars 1922.

- J'étais ennemi né du 'primus in tempore potior'
- ~~Je n'ai jamais beaucoup aimé être victorieux facilement~~ et éliminer C. de suite ~~sans combat~~ a priori, n'eût pas satisfait mon amour propre.
- J'avais la curiosité psychologique de vivre ce qu'allait arriver ~~de ces 4~~ ~~sensibilités ferventes/surissantes.~~

Marcelle ne se laisse pas convaincre aussitôt. Alors Roché réfléchit, révisé les possibilités et conclut au « partage » si les deux autres y consentent. Il n'est pas impossible qu'il redoute tant soit peu les réactions de Clunet qui parle déjà de duel à mort pour résoudre la question ... Prévenant, il trouve comme argument supplémentaire que Marcelle aura plus de chances d'avoir une relation durable avec Clunet : « Je sentais que je me lasserais de Marcelle par définition de mon caractère qui a soif de changements, de voyages, de comparaisons. [...] Mon souhait devenait donc de me l'assurer pour le présent, et de préparer une douce séparation pour l'avenir ». Il formule sa proposition à Clunet en termes juridiques : « donner la propriété de Marcelle à C. à condition qu'il me laisse la moitié de ~~la jouissance~~ l'usufruit ». Comme pour s'excuser de cette rudesse qui transforme sa maîtresse en bien anonyme et transmissible, il ajoute entre parenthèses : « je faisais ma première année de droit » et en haut de la page : « 18 ans ». Finalement, les deux autres consentent au partage et Roché est impatient de constater l'effet que ce cocuage consenti aura sur lui. De l'absence de réaction qu'il signale, il déduit que ce doit être par tradition et pour l'opinion d'autrui que les cocus sont furieux. Ce qui l'agacerait, ce serait une longue dissimulation, dit-il.

Le ménage à trois ne dure que six semaines et la conclusion du récit (environ cinq pages) a été supprimée (les feuilles ont été arrachées). On comprend pourtant que Roché et Marcelle se séparent à l'amiable. « Quand je pense à Marcelle c'est avec attendrissement et regret. Elle fut ~~ma première illusion d'amour vécu~~ mon premier amour de chair. Elle m'ouvrit tout un champ ~~d'humanité et contribua à mon socialisme~~ ~~par~~ me donna le sentiment que je m'étais comporté comme un fils de bourgeois avec elle. »

Marcelle n'est pas une grande histoire d'amour. Il n'en reste pas moins qu'elle contient en germe plusieurs éléments qui allaient caractériser la plupart des relations importantes dans la vie de Roché : la volonté de transformer sa vie en laboratoire pour y conduire des expériences en amour ; le fait de noter et d'analyser ses propres perceptions et sensations et la prise de distance qui découle de cette observation

constante de soi ; le partage d'une femme aimée avec un ami ; l'amour de deux sœurs ; l'importance de la franchise et de l'accord général en ce qui concerne l'amour libre ; la tendance à se convaincre que les personnes concernées agissent de leur plein gré alors que c'est lui qui les oblige à agir selon ses convictions personnelles ; le besoin de se justifier ; le refus d'une morale sexuelle traditionnelle qui est qualifiée de bourgeoise ; la certitude d'une part que « l'habitude » dans une relation conduit à la lassitude et d'autre part la difficulté de rompre une fois que l'habitude s'installe.

« Encore une fois seule dans Paris avec le désir et la volonté d'une femme nouvelle, d'une expérience nouvelle, d'un nouveau miroir féminin à mon âme sexuée. » Cette introduction de l'histoire d'Henriette qui a lieu en 1898 indique le ton du récit. Moins brusque et plus coulant que l'histoire de Marcelle, Roché fait ici une longue description de leur première rencontre et de la progression plutôt lente et douce de leurs rapports. En même temps il apporte plus de précision à ses descriptions érotiques qui ne sont plus voilées, comme dans l'histoire de Marcelle, d'euphémismes et de paraphrases. Quand Henriette s'avère imprenable à cause d'un vaginisme tenace, Roché se montre étonnamment compréhensif et patient. Cette expérience le fait découvrir « l'étrange volupté » des contraires qui peuvent habiter la sexualité : « Je pense nettement que nous faisons du bonheur, elle de sa douleur et de ma jouissance, moi de ma privation et de sa douleur. Attendri sur elle comme j'étais, j'ai pu concevoir la volupté de certains Barbares qui crevaient le cœur ou étranglaient la gorge de la femme qu'ils couvraient. » C'est donc une expérience nouvelle qui l'ouvre à la « corvée de chair » que peut être la sexualité mais qui lui donne également l'avant-goût de l'acte sexuel comme force transcendante, capable de défaire la lourdeur du présent et dont l'énergie vitale peut transformer l'homme en tueur.

En 1899, Roché a pour la première fois recours à un nouveau procédé pour satisfaire sa curiosité toujours aussi vive de la sexualité. Avec un ami, probablement Joseph (Jo) Jouanin¹² qui est mentionné pour la première fois dans l'histoire d'Henriette, il publie

¹² Dans la thèse de Xavier Rockenstrocy (1996 : 13, 21) à laquelle font référence Scarlett et Philippe Reliquet dans leur biographie, *Henri-Pierre Roché. L'enchanteur collectionneur* (1999 : 34), cet important ami d'adolescence est appelé « Jo Samarin » pour des raisons que nous ignorons. Plusieurs références dans le Journal de Roché, l'inscription au dos d'une photo de cet ami, le Journal de Margaret Hart ainsi qu'une lettre conservée au HRHRC semblent confirmer que « Jouanin » est bien son vrai nom de famille.

une annonce matrimoniale au Journal. Un exploit réussi : ils reçoivent plus de cent lettres et s'installent dans un restaurant de cochers où ils déjeunent en dépouillant leur trésor. « Des aventures nombreuses s'esquissèrent pour chacun de nous. » Ils partagent les correspondantes selon leurs préférences et Roché décrit les « siennes » : des Polonaises, une Russe, une étudiante de la Sorbonne, une femme extraordinaire qui écrit douze lettres dignes de Laforgue... Dans le cahier il note les deux résultats « complets » de la première annonce. D'abord il y a Maria¹³, intellectuelle et femme indépendante mais mal habillée, cynique et « malgracieusement spontanée », il n'est pas fier d'être vu à ses côtés en public. Elle représente néanmoins un « type » nouveau pour lui et il se demande illico « Comment cette socialiste serait-elle au lit ? » Il trouve, sans trop tarder, la réponse : « du couchage nu, sans broderie de cœur » et découvre du reste dans cette relation le sexe comme sport plaisant et naturel : « Nous n'avons pas de tennis, ni de rivière pour nager. Alors coïtons ». Il quitte Paris pour les vacances d'été, qu'il passe dans ce même esprit de vigueur physique dans la campagne anglaise « en travaillant dans les champs des 8 heures par jour, en mangeant consciencieusement et en engraisant jusqu'au poids de 80 kilos ». Or, avant de partir il prépare tout pour une nouvelle expérience d'ordre sexuel. À Maria il dit que son ami Jo lui apportera des livres. À Jo il laisse les livres en lui recommandant de sortir Maria et de la prendre, si elle veut bien, à condition d'envoyer à Roché un compte rendu détaillé de leurs faits et gestes. Il énumère ses intentions :

1. Causer du plaisir intellectuel et physique à Maria et à J.
2. ~~Lancer J. dans une aventure. Il en a grand besoin pour le développement de son génie littéraire et il ne sait pas "commencer". — se rappeler sa négligence de l'amie de Henriette.~~
3. Être cocu.
4. Avoir des lettres admirables de J.
5. Connaissant J. et Maria, tâcher de prévoir, ~~puis savoir et étudier~~ se qu'ils penseraient ~~et feraient~~.
6. L'attitude de Maria envers moi après.
7. Noter avec J. et approcher nos idées et sensations sur Maria. ~~Ce serait comme avoir deux points de vue au lieu d'un et obtenir un relief énorme.~~

Impatient de vérifier les résultats de son coup monté, Roché note l'essentiel de la correspondance qu'il reçoit de Paris. La première rencontre, les opinions respectives,

¹³ Suzanne Fouqué de son vrai nom.

les rapports – surtout de Jo – sur l’avancement du projet. Enfin il lui parvient une lourde lettre avec deux timbres. « ‘Ça y est, pensais-je, je suis cocu.’, et je me donne la volupté comme souvent de laisser la lettre non lue plusieurs heures, dans ma poche. » Il se délecte du long récit détaillé de Jo et semble surtout savourer le fait que cela s’est passé comme avec lui, que ce qu’il fait avec Maria n’est pas unique et qu’il n’a donc pas de monopole. Comme avec Marcelle, il se « sonde curieusement » :

- α) Joie pour J. et pour Maria de leurs 4 bons coïts.
- β) ~~Certitude~~ que pas une fibre de moi n'est blessée. J'aurais voulu les voir. Je tréssaille de les voir en imagination.
- γ) Un sentiment de satisfaction orgueilleuse à cause de ~~l'étrangeté~~ de la situation voulue, de son exceptionnalité? "Je suis différent de la masse des hommes?"
- δ) Le cocuage est une association d'idées, quelque chose de très indirect. Pourtant je ne puis pas m'affirmer qu'il me serait indifférent d'être fait cocu par n'importe quelle femme dans n'importe quelles circonstances – ~~Non, loin de là.~~
- ε) Parallèle avec l'aventure Marcelle et C. J'ai été un peu jaloux de Marcelle et de C. Je ne le suis pas du tout de Maria et de J. Je suis plus vieux. Maria fait cela en positiviste. Quant à J., pas de comparaison possible avec C. ~~Mon amitié pour J. est telle que vraiment c'est de l'égoïsme que d'être altruiste envers lui.~~
- ζ) Ce qui me révolterait dans le cocuage, dans des cas graves, ce serait la dissimulation et non le fait. Et encore, déterministe, serais-je révolté?
- η) Avec J. aucune idée de lutte, ni désir de l'emporter. Simple curiosité bienveillante pour l'avenir.

Maria avoue son « infidélité » dans une lettre ultérieure et bien qu’elle ne s’exprime pas de façon aussi détaillée que Jo, Roché prend un grand plaisir à comparer les lettres de ses deux correspondants pour reconstituer les faits. Il encourage Maria à établir une comparaison intellectuelle, morale et physique entre Jo et lui-même et quand elle les déclare « très différents de nature et de caractère avec des côtés intellectuels identiques, complémentaires, en somme » il est plutôt content d’elle. Quand il rentre à Paris, le partage se précise, Jo prenant pour lui le dimanche, et Roché le mercredi soir. Cependant, le trio se sépare bientôt sans beaucoup de cérémonie. Roché prétexte de nouveau sa soif d’expériences nouvelles et dans les mois qui suivent Jo et lui éprouvent le besoin de parler assez mal de Maria, de son manque de grâce et de féminité. « L’intellectualité d’une femme ne suffit pas à faire une maîtresse durable – elle doit être femme. »

Ce qui distingue l'histoire de Maria de celle de Marcelle est avant tout le degré de complicité masculine. Avec Marcelle le partage se présente comme solution, avec Maria il s'agit d'une organisation volontaire et c'est lui le marionnettiste qui, de loin, tire les ficelles. Pouvoir contrôler l'évolution d'une histoire d'amour est d'une importance capitale pour Roché – un besoin qui a probablement, comme nous avons vu, sa source dans la manipulation de l'affection maternelle. Dans ce projet, il semble avant tout intéressé par l'expérience de Jo dont l'aventure le rapproche considérablement. Avec Maria comme intermédiaire, les deux amis atteignent une intimité physique partagée et une connaissance mutuelle autrement impensables.¹⁴ Le plaisir que lui donne la reconstitution des événements de deux points de vue différents fait naître en lui la curiosité du récit polyphonique qui restera pendant toute sa vie un idéal de l'écriture. C'est une curiosité qui semble provenir d'une part du désir d'avoir un regard de voyeur sur la vie des autres, de filer comme une souris dans l'alcôve, et d'autre part, du besoin de se voir à travers le regard d'un/e autre. Ce n'est qu'en juxtaposant les récits considérés comme fragmentaires des différentes personnes concernées, qu'il a l'impression de pouvoir rétablir l'unité d'une expérience vécue. C'est pourquoi il tient tant à la franchise dont il réaffirme l'importance dans l'histoire de Maria. La liste qu'il dresse de ses « intentions » à l'égard du projet de cocuage contient la première manifestation de sa volonté d'écrire, et surtout d'écrire à partir d'expériences vécues. Un vécu qu'il faut, le cas échéant, fabriquer de toutes pièces. Roché ne semble pas s'apercevoir de la contradiction inhérente à l'action de forcer le destin de cette manière – ce qui est vécu est forcément vrai. À partir de ce moment, vie et œuvre se confondent, ou plutôt, la vie se fait œuvre ou au moins un brouillon, le premier jet de l'œuvre à venir.

La première annonce entraîne une deuxième liaison avec Jane, la Lyonnaise. Leur seule brève rencontre à l'hôtel engendre un récit érotique fort détaillé dont l'intérêt principal est l'évidence d'un autoérotisme provoqué par l'intense contemplation de l'acte sexuel. « Chose curieuse, il semble que ces quatre yeux qui fixent augmentent et accélèrent la jouissance. »

¹⁴ Nous reviendrons plus loin sur la possibilité d'une attirance homosexuelle implicite ou refoulée.

Deux Sœurs : Premier Épisode (1899 – 1902)

« C'était Juillet. Trois mois passés avec eux ouvrirent dans ma vie une période anglaise. La mère et le frère, très insulaires, assez peu cultivés, représentaient un élément solide et conservateur. Les deux sœurs [...] représentaient un élément libéral et curieux du monde en général. Les différences de race qui me séparaient d'elles m'attiraient en même temps. Et tour à tour chacune était l'objet de ma pensée. »¹⁵

En mai 1899, Clara Roché présente son fils à une jeune femme anglaise qui a, comme lui, dix-neuf ans. Violet Hart, originaire de Kent, est venue à Paris pour étudier la sculpture. Pierre et Violet se lient d'amitié et il lui fait découvrir Paris, « sans flirt ». Il fait des progrès dans l'apprentissage de l'anglais qu'il parle déjà assez bien depuis l'été précédent, passé à Woodford dans le Northamptonshire.

L'intérêt que Roché porte à l'Angleterre a quelque chose de provocant vu que les relations entre la France et la *perfidie Albion* sont particulièrement tendues depuis la reculade de Fachoda à la fin de 1898. Cet incident qui mène les deux pays au bord de la guerre est provoqué par leurs aspirations coloniales. Le 18 septembre 1898, une armée anglo-égyptienne d'environ 3 000 hommes commandée par le lord Kitchener rencontre sur les bords du Nil blanc, au centre du Soudan, une expédition française d'environ 210 hommes dont la plupart sont des tirailleurs sénégalais. L'Angleterre rêve d'un axe nord-sud entre le Caire et le Cap et craint la présence d'une puissance rivale aux portes de l'Égypte et du canal de Suez. La France a l'idée de relier Dakar, sur l'Atlantique, à Djibouti sur la Mer Rouge et l'expédition est partie deux ans plus tôt du Congo sous les ordres du Capitaine Jean-Baptiste Marchand en exploration préliminaire. Bien que les Français atteignent Fachoda deux mois avant les Anglais, la petite colonne Marchand ne fait pas le poids contre les Anglais et les négociations diplomatiques n'arrivent pas à sortir de l'impasse. Finalement, après un ultimatum de Londres, Paris donne l'ordre au Capitaine Marchand de se retirer de Fachoda le 10 novembre. La France, qui se trouve au milieu de l'affaire Dreyfus, a du mal à intégrer cette humiliation et la haine de

¹⁵ Texte libre, *Ma Mère et l'Allemagne*, du 25 avril 1943

l'ennemi héréditaire bat son plein. Est-ce pour remplir sa fonction autoproclamée de diplomate-informateur que Roché s'intéresse tant au « problème anglais » à ce moment précis ?

Quoi qu'il en soit, Violet lui parle d'Angleterre, des Anglais et surtout, de sa famille et de sa sœur aînée qu'elle aimerait présenter à Pierre. Intrigué, Roché se rend en Angleterre, au pays de Galles, où il passe l'été avec la famille Hart à Conway. À l'époque il ne tient pas encore de journal quotidien et ce n'est qu'en comparant un certain nombre de textes libres, les agendas de poches pour cette période, des inscriptions de journal ultérieures et la correspondance qu'on peut tenter une véritable reconstruction des événements.¹⁶ De ces vacances, il retient les grandes escapades en plein air, autour du château de Conway et les excursions en barque dans l'estuaire mais ce sont surtout les impressions des deux sœurs, Margaret et Violet, « [...] l'une rousse-dorée, très blanche de peau et l'autre châtaine foncée au crâne allongé » qui lui restent. L'amitié à deux devient rapidement une amitié à trois. Roché est enchanté par les nouveaux jeux sportifs que lui font découvrir les sœurs et leur frère, Stephen, ainsi que par la liberté relative dont semblent jouir ces jeunes Anglais : « Nous jouissions d'une entière liberté, chose neuve pour moi – je fis seul, avec chacune d'elles, de petits voyages à pied et à bicyclette. J'avais vingt ans » (Roché 1943). Après son retour en France cette amitié franco-anglaise se poursuit par correspondance.

Pendant ce temps Roché se met à écrire. En dehors des projets d'écriture avec Jo Jouanin (dont il ne semble pas rester de trace) sa première création littéraire conservée date de 1899 : une nouvelle, *La Harpiste*, dont le manuscrit porte le jugement suivant : « gentil, nul, on peut en tirer un article-nouvelle ».

La présence dans sa vie des deux sœurs puritaines n'empêche pas Roché et Jo Jouanin de continuer leurs recherches physiques sur l'amour. Dans une chronologie cursive de 1929, on lit : « Début Mauve et Nuk¹⁷. Q q bordels Paris. Feuille de rose. Music Hall Une aux Folies bergères [sic] ». Brûlant la chandelle par les deux bouts, il

¹⁶ On est souvent tenté de traiter les textes romanesques de Roché comme référence exacte pour l'établissement d'une chronologie. Or, l'auteur ne respecte pas nécessairement la chronologie réelle des événements dans ses romans. Dans le cas des *Deux Anglaises et le Continent* cela mène dans bien des cas à des incohérences et des contradictions apparentes.

¹⁷ Les noms codés que donne Roché dans son Journal aux deux sœurs Violet et Margaret Hart.

n'est pas étonnant qu'on diagnostique en mars 1900 une « neurasthénie surmenage » chez Roché qui le laisse dispersé, surexcité de ses activités avec des pensées qui galopent la nuit en torrent mêlé (Journal 1915 : le 25 mars ; 1941 : décembre).

Très inquiète de la santé de son fils (et désireuse de le soustraire pendant quelque temps à l'influence des sœurs anglaises dont elle commence à se méfier), Clara Roché se résout aussitôt à le faire suivre une cure à l'Institut Sonnenberg près de Carspach en Alsace. Fondé en 1894 par le prêtre Jean-Baptiste Ellerbach, cet établissement hydrothérapique jouit rapidement d'une grande réputation. Dans le luxueux château de Sonnenberg, on met en pratique la méthode curative par l'eau inventée par le prêtre médecin allemand, Sébastien Kneipp. Loin de Paris, dans la belle campagne alsacienne Roché se remet rapidement et Clara consent à ce qu'ils passent de nouveau les mois d'été avec les Hart, cette fois-ci en Suisse. Après un court voyage en Italie, Pierre et Clara Roché rejoignent les Hart à Hergiswil-am-See, au bord du Lac de Lucerne. Il passe du temps avec les deux sœurs en trio mais aussi séparément. Violet le surprend avec son adresse au stand de tir. Avec Margaret, c'est une tempête qui les surprend lors d'une sortie sur le lac et qui les rapproche physiquement quand ils doivent attendre, trempés, dans une grotte, que l'orage cesse. Leur conversation prend aussi de l'ampleur :

Je voyais à travers mes amies anglaises l'histoire diplomatique de leur pays. Elles étaient mes amies, mais aussi le problème anglais. Et j'étais pour elles le problème français, et tout en jouant ensemble nous nous décourageions parfois de jamais pouvoir nous déchiffrer. L'atmosphère suisse, calme et confiante, était une bonne ambiance autour de nous.

Quand Clara rentre à Paris, Pierre reste « d'autorité ». Or, l'idylle ne peut se prolonger éternellement. En octobre, Roché part en Mayenne pour faire son année de service militaire.

Son effort diplomatique porte ses fruits car Mme Hart et ses deux filles décident de venir vivre à Paris pendant quelques mois. Elles débarquent en octobre 1900.¹⁸ Violet

¹⁸ Dans *Deux Anglaises et le Continent* Roché recule le séjour de la famille Brown à Paris d'un an (octobre 1899 à mars 1900). Comme l'initiation réciproque à la culture de l'autre joue un rôle important dans ce roman, il le pensait probablement nécessaire de prolonger la période de contact entre les trois personnages pour qu'il y ait un certain équilibre entre le séjour des sœurs à Paris et celui de Claude à Londres. Les biographies existantes (Reliquet et McKillop) suivent la chronologie du roman. Le Journal (conservé au HRHRC) que tient Margaret Hart pendant son séjour à Paris ne laisse cependant aucun

continue à travailler sa sculpture et Margaret s'inscrit pour deux cours à la Sorbonne dont un sous la direction du philosophe et anthropologue, Lucien Lévy-Bruhl. Leur découverte de la capitale se fait au moins en partie en l'absence de leur jeune guide continental car Roché n'y est plus. D'après la fiche des vaccinations de son livret militaire, il arrive au corps le 14 octobre 1900 et est intégré au 130^e Régiment d'Infanterie le 14 novembre 1900. Le rôle que peut jouer Pierre Roché comme guide et mentor pour les « pèlerinages dans Paris » des deux sœurs est donc forcément limité et moins idyllique que l'évocation de cette période dans *Deux Anglaises et le Continent* ne l'indique. Il est pourtant vrai que Roché leur fait découvrir par ses conseils la littérature contemporaine et « moderne » : Georges Rodenbach et Albert Samain. Profitant d'un congé maladie qui lui est accordé vers avril 1901, il partage avec les sœurs un certain nombre de ses passions artistiques : le Louvre, le génie de Rodin et de Wagner. Il ne s'agit pourtant pas uniquement d'une initiation culturelle. Le journal que Margaret Hart tient pendant son séjour à Paris (du 22 octobre 1900 au 27 avril 1901) est révélateur des préoccupations sociales et morales que le jeune Roché fait connaître à ses « sœurs » anglaises :

March 30

Ce matin bonne et longue promenade avec mon frère français. [...] Pont des Arts. Long arrêt avant de causer différence de morales en de différents pays. Cruauté et mœurs de mariage. Angleterre, France, Espagne. Nord au Sud. Diff. : que fait le climat – tant faire chacun son moral à lui [...]

samedi 20 avril

Il m'a parlé de lire *Germinal* tout de suite. De ces deux soldats camarades qui vivaient de l'argent gagné par une femme par prostitution. Il m'a parlé de cela en l'expliquant. En France il y a des lois pour cela. Pas chez nous ? Pour la santé publique, pourquoi pas chez nous ? Les gardiennes individuelles ? On manque de sincérité en reconnaissant le fait ?

Tout ce temps Pierre m'a parlé doucement, tendrement comme si cela lui faisait mal de le faire mais qu'il fallait le faire. Les lois pour cela – est-ce que cela l'aide ou le décourage ? C'est une sorte d'acceptance [sic]. Plus tard une maison de soin pour femmes enceintes. Pierre parlait d'union libre. Comment est-il possible qu'un homme aimant laisse sa femme aimante ? Et les enfants ?

Margaret, qui passe pour une jeune fille intellectuelle et progressiste mais tout à fait respectable dans sa petite communauté du Kent, est manifestement bousculée par les

doute quant à la période exacte, octobre 1900 à avril 1901, ce qui coïncide en partie avec le service militaire de Roché.

idées sur l'amour et la sexualité que Pierre Roché sème dans son esprit. Quant à Roché, nous constatons un changement d'éclairage dans sa fascination pour la sexualité qui semble être de plus en plus liée à ses idées et ses idéals politico-sociaux. Nous rencontrons aussi pour la première fois l'image de Roché comme prédicateur d'un nouvel ordre, presque malgré lui, dans la façon pleine de sollicitude dont il révèle à la jeune puritaine la réalité de la prostitution et la possibilité de l'amour libre.

Bien que Roché songe à élargir l'étendue de son entente très cordiale avec les sœurs britanniques il limite son travail d'initiation à la culture française et aux théories sur l'amour. Cependant, il aime contempler sous sa chevelure rousse la belle nuque blanche de Margaret et la baptise Nuk.

Le trio continue à s'écrire régulièrement via Clara Roché « [...] mais, ô désespoir – et voilà où nos principes une fois de plus différents – ma Mère les pria, sans me le dire, de ne plus m'écrire. Ceci eut par la suite des conséquences imprévues » (Roché 1943).

C'est effectivement à cette époque que Clara Roché commence à se mêler d'une façon pernicieuse des affaires de son fils. On ne peut que tâcher de deviner ses motivations, Roché ayant détruit une grande partie de la correspondance de sa Mère : elle aurait vu combien les vacances en Suisse ont rapproché les trois jeunes gens et elle craint que cette amitié ne devienne trop importante ; la peur de perdre son fils se voit accrue par le service militaire, étape marquant l'émancipation du jeune homme ; ou bien, la raison qu'elle donne à son fils : elle ne veut pas que les lettres qu'il reçoit accroissent sa mélancolie pendant qu'il se trouve à l'hôpital militaire. Peut-être Mme Roché est-elle amenée par sa fonction de censeur à ouvrir et à lire une lettre que Margaret Hart envoie à Pierre à la caserne en juin 1901. Une lettre où Margaret parle de ses idées sur le mariage et qui a dû secouer le cœur de Mère de Clara Roché :

I believe that for each woman there is created a man, who is her husband – that though there may be several men with whom she could have a peaceful, even happy, useful life as wife, but there is only one who is really her soul-husband. He may be dead, she may never see him here, or he may be tied in marriage to another woman [...] in that case it is a pity if the woman marries. And for each man there is, somewhere one woman who can be his only perfect wife. This idea has so grown up with us since we were little children that the other theories people have about marriage seem terrible and pitiable to me (le 9 juin 1901).

Le thème de cette lettre (que Roché citera presque mot pour mot comme épigraphe aux *Deux Anglaises et le Continent*) semble indiquer que les conversations printanières sur l'amour, le mariage et la sexualité ont fait leur chemin en Margaret et que ses rapports avec Pierre dépassent déjà l'amitié pure et simple. Pendant que son « frère français » se trouve à la caserne, Margaret s'enveloppe dans des rêves d'une passion qui se trouve dans sa « vie irréelle » et dont elle ne parle à personne : « Dimanche de Pâques, 7 – la nuit. Je viens en m'endormant de sauter tout à coup sur mon séant en disant à haute voix, comme cela est déjà arrivé plusieurs fois 'Pierre, je t'aime.' »

Pendant ce temps, Pierre fait ses premiers pas seul dans le monde des hommes. Cette initiation civique n'est pas sans importance pour le développement de son caractère. Dans plusieurs textes¹⁹ il s'exprime sur cette « [p]ériode dure, mais mûrissante et salutaire pour le fils unique et le bourgeois que j'étais » (Roché 1943). Dans une atmosphère « rustique », il apprend à apprécier la compagnie de ses camarades venant d'horizons différents, des paysans, des artisans et des étudiants comme lui. C'est surtout le sentiment d'un destin partagé, d'une camaraderie simple et naturelle qui touche et impressionne le jeune solitaire et qui le fait prendre goût à l'idée d'un travail collectif.

Des scènes de chambre faisaient penser à Rabelais, à Molière. C'était une bonne troupe de jeunes mâles français avec leur meilleur et leur pire. De façon bien différente, j'eus par la suite une impression analogue essentielle dans tous les pays où j'ai vécu un temps dans des groupes d'hommes travaillant durement ensemble. C'est cela qui m'a formé, qui m'a rendu incapable de préférer ceci à cela, de juger et de comparer à la légère.

Certaines scènes de la vie militaire seront reprises bien plus tard dans ses œuvres. Une nuit mémorable passée chez des paysans pendant les grandes manœuvres est évoquée dans un tableau de *Don Juan et la route du ciel*. Dans *Don Juan et la cathédrale* le souvenir intime des grands bourdons de la cathédrale rappelle la période de son service national au Mans où Roché s'inscrit comme sonneur volontaire : « [...] nous mettions les cloches en branle, de plus en plus fort, jusqu'à la grande volée qui nous pénétrait les entrailles dans un bain de vibrations purifiantes. [...] Ceci remplaça pour moi la messe » (*ibid*). Le chapitre *Claude Soldat* dans *Deux Anglaises et le Continent* retient de son service surtout les soirées « montmartroises » de l'infirmerie.

¹⁹ Notamment dans le texte libre de 1943, *Ma Mère et l'Allemagne* et un brouillon de cinq pages de notes pour un article qui porte le titre *Ce que j'ai pu retirer de mon séjour au Régiment, Mayenne, 25 août 1901*.

Sur le plan psychologique, la vie militaire renforce en Roché le goût de l'ordre que sa mère lui a inculqué : « [...] cette précision sévère, cette difficulté vaincue, devint en effet un plaisir [...] » (*ibid*). Il regrette seulement que cet ordre militaire manque parfois dans sa propre compagnie et critique l'absence de morale chez certains de ses compagnons qui n'hésitent pas à mentir pour obtenir un congé maladie. Il avoue se sentir plus proche de la notion de discipline des jeunes militaires allemands qu'il rencontre lors de ses voyages en Allemagne. Il est mis en disponibilité le 22 septembre 1901 et part aussitôt en voyage dans le Midi avec sa mère.

C'est pendant ce voyage que Roché commence à tenir un journal quotidien sous forme d'agenda de poche, dans un petit carnet souple aux feuilles quadrillées acheté à Nevers. Le but de ce voyage est, dit-il, de décider de ses plans d'avenir. À Nice, une lettre de Margaret Hart l'attend.

Cette lettre qui laisse entendre que leur amitié fraternelle fait déjà son chemin vers une relation amoureuse jette un doute sur les écrits ultérieurs (reflétés dans le roman) selon lesquels ce n'est qu'un mot de Madame Brown qui éveillerait en Roché sa passion pour Margaret et seulement en janvier 1902 :

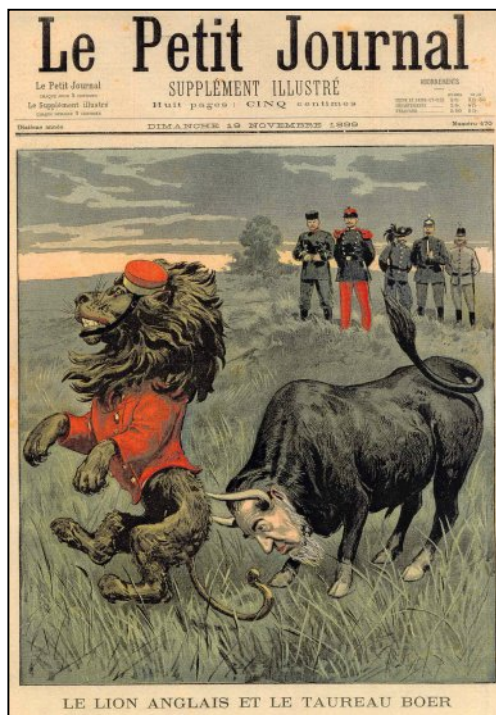
N'aimez pas tant. Non – car l'amour, c'est Dieu et plus qu'on aime plus qu'on a de Dieu en soi : et l'augmentation, l'agrandissement de l'amour est aussi l'augmentation de force, de tendresse, de pureté. Non, aimez tant que votre âme le peut et toujours et toujours de plus en plus mais pas moi – déjà c'est trop. [...] Celle que vos sens connaissent ce n'est pas cette moi [sic] qui est à Kingsworth, et qui vous écrit non, non et toujours non. La faute est à nous deux. J'ai une imagination terrible et parfois je vis d'une vie pas réelle. Dans de tels moments je vous ai écrit. C'est probable que vous avez bien des lettres que je n'aurais pas envoyées si je les eusse gardées [sic] jusqu'au matin pour les relire. [...] Je m'impatiente de vous voir, vous que je n'ai pas vu depuis avril. Je me sens tellement forte et heureuse, capable de tout, même de redevenir ce que nous étions à Paris.

Cette lettre dont la fin est arrachée, contient déjà tout le drame qui va se jouer entre Pierre et Margaret. Doutant d'elle, de sa propre valeur, Margaret préfère s'évader dans du bovarysme et s'inventer une passion qu'elle ne peut nourrir qu'en l'absence de Pierre. Pour justifier son amour, elle le masque sous une émotion religieuse ou bien par de l'affection sororale. Ce sont des sentiments bien trop subtils et déroutants pour le jeune positiviste porté sur la sexualité qu'est à l'époque Pierre Roché. C'est le

commencement d'un va-et-vient passionné mais douloureux qui allait avoir un impact amer et durable sur plusieurs vies.

Pendant leur périple aventureux qui les mène en voiture à chevaux dans la grande corniche et en barque dans les gorges du Tarn, Clara Roché et son fils discutent de ses plans d'avenir. « Nous décidâmes que je passerais un an en Angleterre » (Roché 1943).

Vers la fin de 1901, Roché se rend donc de nouveau en Angleterre. Cette fois-ci, ce n'est pas que pour des vacances – il a des projets plus sérieux en tête. Il retrouve Violet et Margaret avec émotion et ils s'expliquent sur la correspondance « interrompue » pendant son service militaire. Tout ce qu'il avait démoli en lui par rapport à elles repousse de plus belle, écrit-il. C'est maintenant le tour des deux sœurs d'initier leur Pierre à la capitale britannique – la National Gallery, le British Museum où il vient travailler presque tous les jours... « [...] un lent développement qui me pénétra de confiance et m'ouvrit largement à tout ce qui était anglais » (Roché 1943). Une ouverture qui n'est pas du tout conforme à l'opinion qui règne en France car l'Albion est plus perfide que jamais dans la presse d'outre-Manche. Après Fachoda, c'est l'invasion britannique des deux jeunes Républiques boers d'Afrique du Sud qui enflamme la colère de l'opinion publique en France contre l'Angleterre. La « rapacité anglo-saxonne », et « l'œuvre criminelle » de Chamberlain sont fortement condamnées par, par exemple, le *Petit Journal* (19 novembre 1899 ; 9 décembre 1900). Tout incident gallophobe est enregistré :



Il y a environ un mois, un Français, avec sa femme et un bébé tout mignon, se trouvait en Angleterre dans un hôtel de la région des lacs. L'hôtelier mit à la porte le Français, sa femme et son enfant, simplement parce qu'ils étaient de nationalité française.

Le Petit Journal (Supplément illustré) du 12 novembre 1899

Tel est l'air du temps quand Roché vient déchiffrer le « problème anglais » à l'aide des deux sœurs du Kent. Or, Roché aborde aussi le problème anglais sous une autre face. Ses études, ses lectures et ses amis l'ont rendu sensible aux problèmes sociaux, en particulier les souffrances de la classe ouvrière. Dès 1898 nous trouvons dans sa correspondance des preuves d'une attirance pour les idées socialistes. Une longue lettre du 3 octobre 1898 de Jacques Maritain²⁰ (ami d'adolescence et son cadet de trois ans), commente un manifeste du mouvement socialiste belge que Roché lui a envoyé auparavant. Plus tard, ce sont les romans de Zola qui lui donne l'affirmation de ses propres idées. Il recommande à Margaret la lecture de *Germinal* et pendant son voyage dans le Midi, *Travail* est son livre de chevet : « J'aime Zola. Quelle largeur dans l'exposition des diverses doctrines. Eh qu'il y a du moi : la vieille société craque ! Je voudrais être Luc ! » (Agenda 1901 : le 19 octobre)

À Londres, Roché renoue donc avec Violet et Margaret Hart, mais il découvre aussi la fourmilière qu'est la capitale anglaise. Son Agenda pour 1902 reflète dès la première page ses intentions de contrôler sa vie et ses actions jusque dans les menus détails – vestige, peut-être, de la vie militaire dont il a appris à apprécier la rigueur. Nous y trouvons aussi ce qui allait devenir des caractéristiques tout au long de sa vie : un certain ascétisme auto-imposé, le refus de toute démesure, l'effacement et le désir d'atteindre une simplicité structurée :

- Get up early
- Go to bed early
- Have at least 9 hours sleep
- No coffee, no tea
- No tobacco, a little
- No unuseful expenses
- Avoid carefully any kind of exaggeration, working or speaking, remain rather under the truth
- Increase order and method leading to simplicity
- Undereat when brains work
- Constamment diminuer orgueil et égoïsme – symptômes fréquents et évidents
- Améliorer ma parole en français et en anglais avec des spécialistes phonétiques

Cette volonté d'une vie parfaitement organisée d'avance est perturbée par « the Event ». Le samedi 4 janvier Mme Hart l'invite pour une conversation seul à seul dans

²⁰ Conservée au HRHRC, Austin, Texas.

le salon de leur maison à Kingsnorth au sud-est de Londres dans le comté de Kent. Mme Hart, veuve comme la mère de Pierre, s'inquiète de la façon libre dont ses filles, Margaret en particulier, se comportent avec Pierre. Des promenades sans chaperon, leurs idées « avancées » et surtout le fait qu'on commence à parler d'elles et de poser des questions à propos de leur amitié avec le jeune Français. Elle se demande si cette amitié n'est pas le début d'une liaison amoureuse. D'après le roman, cette conversation serait l'étincelle qui met le feu aux poudres. Ou ne fait-elle en réalité que soulever le couvercle d'un feu couvert ? Mme Hart dit ne rien avoir contre la personne de Pierre mais voudrait bien que la situation se précise. « Amour. Amour – pense Claude dans le roman – Les chiens sont lâchés et galopent dans mon cœur » (Roché 1956 : 69). En réalité, les choses sont moins claires pour le jeune Roché. Les inscriptions de son Agenda indiquent son trouble : « Sunday 5 January. Walks – at home. Incertitude – attirance. Doute – envie de me débarrasser – de fuir qui diminue. » Cette « révélation » semble créer un certain embarras entre Pierre et Margaret car ce n'est pas avec elle, mais avec sa sœur, Violet, qu'il discute de ses doutes et ses craintes – sans que cela l'aide à prendre une décision : « 8 January, Wednesday. Talks Vio. What is to be done ? Am I worth of her ? I can settle nothing but I do love her – cristallisation ». Finalement, il recourt à l'écriture et rédige une lettre à l'intention de Margaret, qu'il n'ose toutefois pas lui remettre. Il se limite à une « déclaration voilée » (Agenda 1902 : dimanche 12 janvier). Au milieu de cette agitation sentimentale, il s'installe dans une chambre à Hampstead Heath, se met en contact avec le Révérend Burnett qui dirige l'établissement de Toynbee Hall et commence ses cours d'anglais. Le dimanche 26 janvier, un soir de neige, il se résout enfin à poster la lettre dans laquelle il demande Margaret en mariage. Il reçoit sa réponse trois jours plus tard : une très longue lettre pleine d'émotion et peu cohérente : elle l'aime mais pas dans la « vie réelle » ; elle veut le « guérir » de son amour mais elle ne veut pas le perdre ; elle veut être pour lui l'épouse adorée dont parle Robert Browning dans son poème *By the fireside* mais elle hait ce qu'elle est et veut qu'il cesse de l'aimer.

Je vous aime, mais pas d'amour. Je vous aime beaucoup, tendrement
profondément, mais pas d'amour. [...]
Mon pauvre frère, [...] que vous ai-je fait?
Maintenant que je le sais comme fait [l'amour de Pierre], je sais que je l'ai
craigné [sic] plus tôt. [...] Et vous avez fait sonner les cloches de l'église
mais seulement dans ma vie irréaliste. Et dans cette même vie irréaliste je vous
ai aimé d'amour, si tôt que Paris – le printemps passé. Mais je fus sûr [sic]

que vous ne pouviez jamais m'aimer – et ce ne fut pas, j'ai pensé, un crime de me laisser vous aimer puisque, même si cela pouvait me miner le bonheur – cela ne pouvait vous toucher ni blesser aucunement. [...]

Il y a eu les moments où j'ai dit à Dieu que je vous aimais – mais maintenant, de ma vie réelle, je m'assure, j'assure Dieu et j'assure Mère que je ne vous aime point ... [...]

Et c'est tout ma faute, mon pauvre frère – dis-moi tout ce que je peux te faire pour te guérir, car il faut te guérir – Il faut lutter, lutter et vaincre. Tu es fait de beaucoup faire pour les hommes, je te gênerais – je le sens [...] Je vous écrirai tous les jours – ou jamais (avant d'être guéri – ou rarement – j'écrirai tout ce qui est dans mon cœur – ou sur les livres ou sur les choses banales – et si cela peut servir – mais je ne crois pas, j'essaierai de ne pas penser à vous – pour que je ne vous viens pas en penser [sic].

Je vous aime [...] plus absent que présent – voilà une preuve que je ne vous aime pas.

Comme réaction à ce 'non' compliqué, Roché ne note dans son Agenda qu'un seul mot : « Étouffements ».

Deux jours plus tard, Margaret est épouvantée quand elle apprend l'ingérence de sa propre mère : « Si vous n'avez pas aimé avant que Mère vous ait parlé et que c'est ainsi elle, en une sorte [sic], qui a créé cette amour en vous ... n'est-ce pas qu'il s'en ira comme il est venu, vite ». Les non, les oui et les peut-être se succèdent sans rime ni raison dans le grand nombre de lettres volumineuses que Margaret écrit pour « se faire oublier ». Sa sœur, Violet, contribue aussi à la confusion puisque dans ses lettres à Pierre elle relaie ce que Margaret lui confie – or, Margaret ne dévoile pas ses vrais sentiments à sa sœur. Pierre semble pressentir que Violet ne dit pas tout ce qu'elle pense et ressent : sur le mot que Violet lui envoie le 15 février et dans lequel elle dit être très, très heureuse des presque fiançailles de Pierre et de Margaret, il ajoute : « écriture à analyser ». C'est d'ailleurs Violet qui, dans une lettre du 5 février, introduit le thème biblique de Jacob et les deux sœurs. Jacob, dans la Genèse (chapitre 29), s'éprend de la belle Rachel mais doit d'abord épouser sa sœur aînée, Léa aux yeux éteints, et travailler pendant sept ans pour son beau-père avant de pouvoir épouser aussi Rachel. Or, Violet est la plus jeune des deux sœurs et c'est Margaret qui a les yeux délicats.

Les lettres que Margaret écrit en février 1902 laissent deviner les raisons pour ses tergiversations. Ce qu'elle ressent pour Pierre est bien de l'amour : « I do love you, not 'like you', not 'am fond of you' but I love you – and I hardly love anyone in the world.

But it is not the love you want »²¹ (Lettre du premier février 1902). Pourquoi son amour n'est-il pas le bon ? Deux raisons se présentent : Pierre avoue sa vie sexuelle à Margaret qui, morale et victorienne, trouve son attitude inconcevable. Cette différence d'opinion soulève le problème de l'identité culturelle : « Vraiment je ne vois pas comment cela vous a été possible [...] mais peut-être c'est ma faute d'être Anglaise – et d'être étroite » (Lettre du 21 février 1902). Mais ne se peut-il pas que Roché soit justement attiré par le fait que Margaret est Anglaise ... et rousse ? Le 7 mars, il note dans son carnet qu'il est en train de lire les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue – ces récits longtemps méconnus où se mêlent parodie, références littéraires et bouffonneries impies, écrits alors que, amoureux, le poète faisait des 8 8 8 8 sur la glace avec sa rousse et anglaise Leah Lee²² (Laforgue 1995 : 821). La 'moralité' de *Persée et Andromède*, un hymne drolatique à l'amour, « loi organisatrice, universelle, inconsciente, infaillible » (Laforgue 1995 : 475), abonde en descriptions de l'étonnante toison rousse d'Andromède. La passion pour Margaret est-elle attisée par un exotisme recherché ou bien par la ressemblance avec la muse laforguienne ? Quoi qu'il en soit, la femme rousse et anglo-saxonne à l'image de Margaret Hart acquiert pour Roché des dimensions quasi mythiques et devient une référence constante dans son journal. C'est le type physique qui représente pour lui la sélection sexuelle « absolue et native » (Journal 1915 : le 10 novembre). Plus tard, Roché évoquera en plus une ressemblance entre la Première Rousse et la « fiancée de sa petite enfance », Clara.

Reste le problème de la moralité tout court. Malgré la réticence de Margaret, il semble que Pierre arrive à la convaincre de la nécessité d'un travail commun sur l'amour car dans une lettre du 18 avril 1902 on lit : « Oui, je veux travailler avec vous, seule, ou avec un autre à cela – à ce que tous puissent comprendre le vrai Amour [...] ». Deuxièmement, et plus invincible encore que moralité ou culture, est la présence imposante de Jocaste. Lorsqu'elle interrompt la correspondance entre son fils et les deux Anglaises, Mme Roché écrit à Margaret et lui fait comprendre qu'elle est « une mauvaise fille qui [fait] du mal au fils de Madame Roché » (Lettre de Margaret du premier février 1902). Quand Pierre informe sa Mère de sa déclaration officielle d'amour (où il est même question de mariage) elle mobilise toutes les ressources dont

²¹ *Mais si, je vous aime, pas 'je vous aime bien' ni 'je me suis attachée à vous' mais je vous aime – et je n'aime guère personne dans ce monde. Mais ce n'est pas l'amour que vous cherchez.*

²² Lettre de Laforgue à Gustave Kahn du 1er du 2 mars 1886.

elle dispose pour briser la liaison. Elle écrit à Margaret et l'accuse de séduire et de ruiner son fils ; elle lui parle de la santé fragile de Pierre et affirme que Margaret y contribue depuis qu'ils se connaissent. Elle finit par avertir Pierre qu'il la tuera en épousant l'Anglaise.

Moi aussi j'ai mon « Monument » auquel je travaille depuis 20 années. Vingt années que j'édifie. Ne détruis pas toi, mon Fils. [...] Bien que je pense, tout marche à souhait – encore cinq ou dix ans de travail, de courage, et mon « Monument » sera parfait. Et toi, Vandale, tu ébranles mon œuvre, tu la troubles, tu la désharmonises, tu la compromets. Mais songe donc à tout ce labour, réfléchis donc à ce qu'il m'a fallu de patience, de veilles, de bonté, d'énergie et d'amour pour en arriver à élever un Monument qui sera un Homme de 1m85 avec des forces, un cœur, une âme, une intelligence. [...] My son, my son [...] – You are my life, my love, my best friend, my felicitousness. [...]

Mon Fils, je t'en supplie, soigne-toi pour ta Mère [...] Je t'aime trop, vois-tu [...] Et pourtant, je préférerais te voir mort plutôt que de te voir démerité [sic], de te voir amoindri moralement ; cela je le jure.

(Lettre non datée de Clara Roché²³)

Pourtant son Monument s'obstine et elle finit par le rappeler à Paris à deux reprises, le 25 février pendant trois jours et de nouveau le 30 mars. L'Agenda de Roché ne révèle pas grand-chose sur les discussions qui ont lieu entre sa mère et lui. Une première explication avec sa mère et sa grand-mère est suivie d'une scène après quoi sa mère se trouve défaillante. La maladie et la menace de sa mort seraient jusqu'à sa fin une arme redoutable entre les mains de Mme Roché. Son deuxième passage à Paris se passe dans un calme relatif. Il rencontre souvent Violet qui s'y trouve de nouveau. Il commence aussi à voir une nouvelle amie, Marguerite (dite Daisy) Lecarpont. Le 13 mai, Mère et fils traversent la Manche : « Départ Londres avec Mé ». L'utilisation du petit nom semble indiquer un retour à la relation mère-fils de la petite enfance. On comprend que Clara puisse trouver judicieux de mener sa campagne sur place. Il n'est pourtant pas improbable qu'elle ait réussi à amadouer son fils pendant son séjour à Paris et que tous les deux cherchent maintenant à limiter les dégâts que la demande hâtive risque de causer. Quoi qu'il en soit, elle exige que l'avenir des jeunes fiancés soit soumis à l'arbitrage. La personne choisie comme médiateur est Monsieur Beeton, un banquier connu des Hart, chez qui Pierre a logé pendant un moment à Londres. Avant la séance d'arbitrage, Pierre a plusieurs conversations avec Monsieur Beeton seul à seul ainsi qu'accompagné de sa Mère. Après avoir écouté formellement les parties

²³ Conservée au HRHRC, Austin, Texas.

concernées le 22 mai 1902, il conclut à une séparation d'un an pendant laquelle tout contact entre Pierre et Margaret sera suspendu. Ils seront libres, s'ils le souhaitent, de reprendre leurs relations après cette période. Opération d'arbitrage qui convient parfaitement aux desseins de Mme Roché – le temps est cher en amour comme en guerre. Margaret résume : « I shall probably come to the conclusion that we ought to do as your Mother wishes. There is no question at all of altering your Mother's ideas. Everyone believes them to be fixed » (Lettre du 22 mai 1902). La réaction que Pierre note dans son agenda le 27 mai est succincte et froidement résignée : « Séparation ? 1 an ? sera-t-elle rien ou tout ? ce qui adviendra ? »

Roché et l'Angleterre : la conscience sociale, l'harmonie universelle et l'amour libre

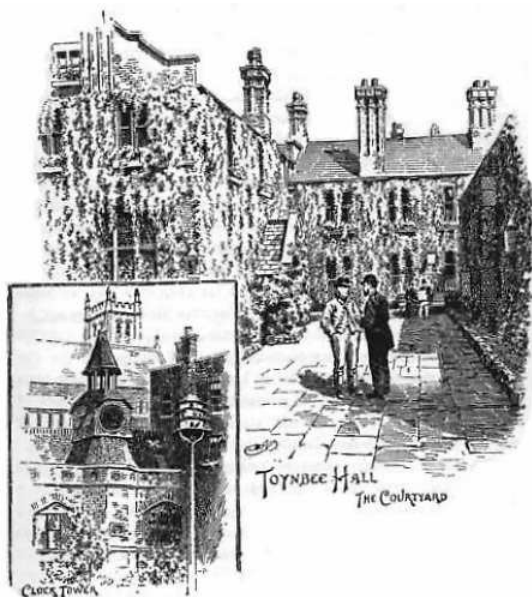
Ce premier long séjour de Roché en Angleterre n'est pourtant pas consacré uniquement à son éducation sentimentale. Pendant que se déroulent les événements autour de cette liaison qui représente pour lui le premier grand amour, il traverse une période riche en découvertes intellectuelles, sociales et politiques. Déjà sensibilisé, comme nous avons vu, aux problèmes sociaux, les contacts, les expériences et surtout les auteurs et penseurs qu'il découvre à Londres allaient avoir sur lui une influence durable.

Suite à un malentendu entre lui et son propriétaire, sa chambre à Hampstead Heath ne lui convient plus. Il raconte cette anecdote dans un texte inédit de 1943 :

Mon logeur n'était pas francophile. Je portais, pour les sports, une sorte de slip. J'en mis un, comme d'habitude, dans mon linge à laver. Il me le retourna, enveloppé dans plusieurs papiers, en me disant : « Quand on se sert de telles choses, on va les laver soi-même au petit jour dans le lac du parc. » Je regrettais d'avoir fait un faux-pas et d'avoir blessé sa pudeur.

Le 14 mai 1902, après son retour de Paris, il s'installe à Balliol House, une des résidences de Toynbee Hall dans l'East End. Situé dans le quartier de Whitechapel, tristement célèbre pour les meurtres commis par Jacques l'Éventreur dix ans auparavant, Toynbee Hall est un projet social et universitaire qui vise à offrir une éducation et des possibilités de divertissement à la population défavorisée des quartiers est.

Une description de Whitechapel en 1896 donne une idée de la communauté dans laquelle Roché s'aventure. « We are among the poorest and densest population of the British Isles, packed together in a state of inhuman, solid and sodden poverty [...] overwhelmingly a colony of aliens.» (Walker 1896). L'impression de Roché, quand il y arrive quelques années plus tard, confirme cette image de cloaque humain : « Il y a là des masses denses, venues d'un peu partout, en état d'évolution. Toute une chimie raciale et sociale anglaise, comme un pourrissoir de feuilles au coin d'un parc qui fournit bientôt un humus, si on y laisse jouer les lois naturelles avec un minimum d'intervention » (Roché 1943). L'idée d'un projet social à Whitechapel commence dès 1867 avec un étudiant oxfordien, Edward Denisen qui, touché par le fossé qui se creuse entre riches et pauvres, s'installe près de l'Hôpital de Londres pour partager sa vie et ses connaissances avec les plus démunis. Son exemple se fait connaître et vers 1874 plusieurs étudiants d'Oxford viennent passer leurs vacances dans le quartier pour aider dans la paroisse. Parmi ces étudiants se trouve Arnold Toynbee qui, très conscient des conséquences d'un matérialisme sans bornes essaie de développer un système économique pour améliorer les conditions de vie de la classe ouvrière. Il meurt en 1883



à l'âge de trente ans avant la publication de son livre sur la Révolution Industrielle en Angleterre. En 1884, le pasteur de la paroisse, Samuel Barnett et sa femme Henrietta, ont l'idée d'organiser et de regrouper les efforts existants en établissant, en l'honneur de leur ami réformateur, Toynbee Hall. Centre laïque d'œuvres sociales, Toynbee Hall s'associe avec l'Université d'Oxford, en particulier avec Balliol College et Wadham College. Les

étudiants privilégiés, les futures élites, s'installent dans la résidence de Toynbee Hall, dans le quartier le plus pauvre de Londres, non seulement pour partager leurs connaissances et pour se rendre utiles mais aussi pour mieux connaître *l'autre* Londres.

Les colocataires de Roché à Toynbee Hall sont surtout des instituteurs, des petits fonctionnaires, des étudiants et des employés sympathisants. Il aime cette atmosphère où tout le monde met la main à la pâte, où la vie est simplement et pratiquement

organisée et où la règle générale est de ne gêner en rien son voisin. Une fois par semaine, il y a des « Smoking Debates » où chacun fume sa pipe et où tous peuvent dire ce qu'ils veulent. Roché admire cette étiquette oratoire libre qu'il compare avec les pratiques de la Chambre des Communes et les pelouses de Hyde Park. Ce contact sur place avec les mouvements populaires aiguise davantage sa conscience sociale.

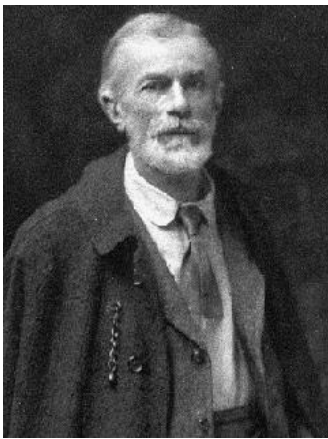
Son activité dans la maison consiste à faire un cours de français et des cours de conversation à tous ceux qui sont intéressés. Il avoue que fort peu y assistent. Il participe aussi aux « Night Patrols » qui parcourent les rues mal famées et les endroits les plus lugubres du quartier et qui font des rapports à la police. Les crimes affreux de Jacques l'Éventreur et le fait qu'il ne fut jamais pris ont semé la panique et rendu des surveillances préventives nécessaires. Pendant ces patrouilles ce sont surtout les images de la prostitution, méprisée et persécutée, qui dégoûtent et révoltent Roché et contribuent à l'évolution de sa pensée sur la sexualité et la moralité et sur la place de la femme dans une société « libre ».

Sur une feuille volante, datée du 9 avril 1902 et qui porte en haut de la page le titre *Union Libre*, nous trouvons une liste d'ouvrages qui est révélatrice des préoccupations et influences qui marquent Roché à cette époque initiatique et dont certaines seront durables. Les premiers ouvrages dont il est question sont *Sex-love and its Place in a Free Society* et *Woman and her place in a Free Society* par Edward Carpenter. Né en 1844, Carpenter est poète et penseur, attiré par Walt Whitman et fortement intéressé au tournant du siècle par le mysticisme et le socialisme. Sa réputation se repose principalement sur trois œuvres radicales sur la sexualité et les relations entre hommes et femmes dans la société : *Love's Coming of Age* (1896 ; 1906), *The Intermediate Sex* (1906), *Intermediate Types among Primitive Folks* (1914). Les deux textes auxquels Roché fait référence sont la première et la deuxième des trois parties d'une collection d'articles réunis sous le titre de *Love's Coming of Age* (édition de 1896). La troisième partie s'intitule *Marriage in a Free Society*. Dans la première partie qui traite de l'amour sexuel, Carpenter soutient que la sexualité dans la société industrielle s'est séparée du besoin naturel et biologique et qu'il en résulte une aliénation de l'homme ou la femme vis-à-vis de leur corps. L'amour sexuel comme l'amour spirituel vise l'union et la non-différenciation : « absolute union of being [which] can only be found at the centre of existence » (Carpenter 1906 : 20). Ce n'est

qu'en refusant l'opinion publique, les coutumes et les lois qui conçoivent le sexe et le corps comme impures, qu'une régénération du pouvoir unificateur de la passion sexuelle peut mettre fin à ce manque douloureux d'unité personnelle :

May we not say that there is probably some sort of Transmutation of essences continually effected and effectible in the human frame? Lust and Love – the *Aphrodite Pandemos* and the *Aphrodite Ouranios* – are subtly interchangeable. Perhaps the corporeal amatory instinct and the ethereal human yearning for personal union are really and in essence one thing with diverse forms of manifestation (Carpenter 1906 : 6,7).

Il affirme qu'un nouveau type d'individualisme qui mènera à l'affranchissement et à la démocratie peut se créer en purifiant la passion sexuelle. « Till this dirty and dismal sentiment with regard to the human body is removed there can be little hope of anything like a free and gracious public life » (Carpenter 1906 : 19).



The [sexual] instinct lies so deep and is so universal, that for the understanding of life – of one's own life, of that of others, and of human nature in general – as well as for the proper development of one's own capacities, such experience is as a rule needed.

Love's Coming of Age, p.2

Edward Carpenter
1844 – 1929

Dans la deuxième partie, il démontre que la déresponsabilisation de la femme dans la société résulte d'une reconstruction compliquée des relations féodales qui visent à maintenir la femme en position d'esclave vis-à-vis de l'homme. Il faut rétablir l'égalité sociale et accepter l'individualité de la femme qui, elle, dispose d'une certaine harmonie intérieure. La femme est plus intuitive, primitive et émotive et le sexe est pour elle un instinct profond et sacré, simple et pur. Pourvu que son individualité soit respectée, c'est par la femme que la sexualité peut être purifiée. Elle n'est pas touchée autant que l'homme par la possession matérielle et comme elle suit les grandes lignes de l'évolution (par sa participation physique au cycle de vie) elle n'est pas subjuguée par les courants passagers du jour.

[Nor] does she often experience that divorce between the sentiment of Love and the physical passion which is so common with men, and which causes them to be aware of a grossness and a conflict in their own natures; she is, or should be, the interpreter of Love to man, and in some degree his guide in sexual matters (40).

La troisième partie consiste en un examen rétrospectif du mariage suivi des propositions de Carpenter pour mettre fin à ce qu'il appelle un « égoïsme à deux » (87). Bien qu'il reconnaisse la possibilité et la valeur d'une union amoureuse exclusive et durable et ne réclame pas l'abolition de l'institution même, il soulève les faiblesses d'un mariage monogame qui a pour fondement la possession, la tradition, des « lois artificielles » ou une piété hypocrite. Il plaide pour l'éducation des jeunes, insistant sur la nécessité d'une éducation mixte pour éliminer tout décalage entre hommes et femmes et suggérant que l'importance « fiévreuse » accordée à l'étouffement de la sexualité mène non seulement à l'ignorance mais exacerbe le « mal » qu'on cherche à éviter (102). Pour le mariage, il préconise une certaine liberté d'union où la confiance absolue et le désintéressement spontané mettront fin à la possessivité et la jalousie :

But, after all, Love is fed not by what it takes, but by what it gives; and the love of man and wife too must be fed by the love they give to others. If they cannot come out of their secluded haven to reach a hand to others, or even to give some boon of affection to those who need it more than themselves, or if they mistrust each other in doing so, then assuredly they are not very well fitted to live together (103)

Cette générosité utopique se fonde sur « l'immense variété dans l'amour dont la nature humaine est capable » (104). Comme nous n'éprouvons pas exactement la même émotion vis-à-vis des personnes différentes auxquelles l'amour nous lie, il est possible de rester fidèle à toutes – à condition de ne pas laisser se chevaucher les passions.

En conclusion, Carpenter expose ses idées pour la fondation d'une Société Libre. L'émancipation de la société est inextricablement liée à la purification de la passion sexuelle et la réorganisation des relations humaines. Les lois « extérieures » stériles, imposées par la tradition et les autorités constituées doivent disparaître pour faire place aux lois « intérieures » de la sexualité et de l'amour.

Real love is only possible in the freedom of society; and freedom is only possible when love is a reality. The subjection of sex-relations to legal conventions is an intolerable bondage, but of course it is a bondage inescapable as long as people are slaves to a merely physical desire. The two slaveries in fact form a sort of natural counterpoise, the one to the other. When love becomes sufficient of a reality to hold the sex-passion as its powerful yet willing servant, the absurdity of Law will be at an end (148).

Cette vision utopiste d'une société libérée par l'amour et la passion sexuelle se retrouve chez Roché pour qui une association entre la fascination de l'amour dans tous ses états et le désir de se rendre « utile » dans la société et pour les générations futures s'établit à partir de ses premiers écrits conservés.

Dans sa brochure sur le mariage, Carpenter fait référence à l'ouvrage de Charles Letourneau, *L'Évolution du mariage*, qui se trouve également sur la liste bibliographique de Roché. Charles Letourneau (1831 – 1902), ethnologue et anthropologue, tient de 1894 jusqu'à sa mort la première Chaire d'Histoire des civilisations (la première Chaire de Sociologie en Europe) à l'École d'anthropologie de Paris, établissement qui représente à la fin du 19^e siècle le haut lieu de la raciologie évolutionniste (Muccielli 1997 : 79). Intellectuellement, l'anthropologie française se construit autour de la notion de race à partir du premier tiers du 19^e siècle. Dans ce contexte, l'étude des races s'inscrit principalement dans un cadre polygéniste et définit une échelle hiérarchisée et fixe de la civilisation. Au cours des années 1870, la publication de *l'Origine des Espèces*²⁴ de Charles Darwin introduit le problème de l'évolution au sein de cette anthropologie et bien que certains anthropologues tels que Paul Broca se raccrochent à l'atemporalité, d'autres (notamment l'École anthropologique de Paris) adoptent l'idée du transformisme. Ce qui en résulte est le concept de l'évolutionnisme racial. Dans son œuvre, Letourneau essaie essentiellement, d'après Mucchielli (79), d'étendre à la sociologie (discipline encore mal définie à l'époque) son paradigme évolutionniste racial. Or, l'évolutionnisme progressif de Letourneau se heurte à sa conception d'un polygénisme rigide (qui manque de méthode scientifique dans sa mise en application) ce qui donne lieu à une contradiction fondamentale dans son œuvre et l'expose à des critiques féroces, surtout

²⁴ Traduit en français en 1862.

de la part d'Émile Durkheim et ses disciples. Malgré cette critique méthodologique, Durkheim reconnaît le « travail considérable » et l'abondance d'information (Durkheim 1947 : 75) que représente la série de douze volumes que Letourneau consacre à l'évolution historique d'un grand nombre d'institutions (dont le mariage, le droit, le commerce et la religion) dans de diverses sociétés humaines. Comme Edward Carpenter, Charles Letourneau est un socialiste convaincu qui tente d'établir à travers ses théories raciologiques les conditions d'accès à une société socialiste, seule garantie pour lui d'une issue heureuse pour l'humanité.

Ce n'est pas que sa démarche socialiste qui rapproche Roché de Letourneau. Roché s'intéresse au moins dès 1900 à l'anthropologie et à l'ethnologie. Il recommande par exemple à Margaret Hart de suivre à la Sorbonne les cours de l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl. Dans *Deux Anglaises et le Continent* il attribue les problèmes de vue dont souffre Muriel à un travail sur Darwin qu'elle prépare tard la nuit pour son professeur. Il est important de tenir compte du fait que l'anthropologie, au moment où Roché découvre cette science, attache beaucoup d'importance à la raciologie, cette partie de l'anthropologie physique qui étudie les phénomènes raciaux. Il est fort possible que ses premières lectures anthropologiques, ethnologiques et sociologiques contribuent à éveiller chez Roché un intérêt durable au groupement de l'humanité selon certains critères qui ne sont pourtant pas pour lui uniquement d'ordre physiologique ni même géographique.

L'emploi fréquent du mot *race* dans les écrits rochéliens est cause d'une certaine gêne sans qu'on essaie pour autant d'expliquer quel sens l'auteur lui donne. Bien que ce terme soit quasiment proscrit en France depuis le lendemain de la seconde guerre mondiale puisque associé à l'anti-sémitisme, au racisme en général et plus tard au colonialisme, Roché continue à l'utiliser sans peur ni reproche – par exemple dans *Jules et Jim*, publié en 1953. Dans *Deux Anglaises et le Continent*, publié trois ans plus tard, le mot *race* se voit remplacé par *tribu* – un choix peut-être poétiquement correct mais qui risque d'inviter des interprétations ironiques. En dépit de cette jonglerie judicieuse, on ne peut nier l'importance dans les écrits et les pensées de Roché de la notion de *race* même si on aurait tort d'y chercher une preuve de préjugés raciaux.

Omniprésente dans son œuvre, la notion de *race* n'a pas dans tous les contextes la même signification pour lui. Il accorde à ce mot à nombreuses acceptions tout l'éventail des significations possibles. Souvent, il utilise « race » comme synonyme de nationalité. Cette idée est en général liée à la question qu'il se pose sur la possibilité d'une union amoureuse entre deux personnes de nationalités différentes. Pensant aux deux sœurs anglaises, il pose comme principe qu'il y a « [...] une curiosité, un attrait qui poussent à la fusion des races » (Roché 1943). Il rattache à cette idée sa passion de voyager et de découvrir des cultures différentes : « Qu'est-ce qui me pousse? Ma curiosité pour les nations et les races, mon désir de comprendre à loisir et doucement – mon amour, de moins en moins sexuel, pour des femmes qui incarnent pour moi la beauté et l'esprit de ces races » (Journal 1920 : le 24 juin). Malgré ce désir de comprendre et d'unir ce qui ne se ressemble pas, c'est justement sur la différence convoitée que ces rapports internationaux se brisent plus d'une fois (à moins que ce ne soit qu'un prétexte invoqué pour tirer le rideau sur les vraies causes de rupture). « Pourrais-je aimer une Espagnole ? Ne sera-ce pas pire malentendu de race qu'avec Luk²⁵ ? » (Journal 1922 : le 13 janvier). « Luk, nous avons fait des gestes traditionnels différents, à contre-temps, de nos races différentes lorsqu'elle s'est déclarée enceinte. Nos ancêtres avaient pour cela des croyances et des cérémonies différentes. Pour nous le malentendu est devenu dru, inextricable » (Journal 1922 : le 19 juin). Les références ci-dessus ne laissent pas de doute qu'avec le mot *race*, Roché désigne l'appartenance à une nation et à un passé commun et non à une des « trois divisions maîtresses » qu'entend le groupement anatomique des premiers anthropologues. Il n'attache aucune valeur hiérarchique à cette appartenance même s'il se plaît à identifier, parfois de façon bien généraliste, les traits « typiques » de telle ou telle nationalité. Il est, par exemple, amateur de craniologie (un des outils principaux des anthropologues-raciologues) et les portraits qu'il dresse dans son journal comprennent souvent une description de la forme, la structure ou le développement du crâne. L'apparence physique donne d'ailleurs lieu à une autre signification de race chez Roché, celle d'un « type » physique : « [...] une rousse à peau blanche, de la même race que Nuk [...] » (Journal 1909). Comme il s'agit dans cette citation d'une Française, il ne peut y avoir question d'une coïncidence de nationalités.

²⁵ Petit nom donné à Helen Hessel.

Il lui arrive en outre de prendre le mot *race* en son sens vieilli d'ascendance ou bien de lignée : « Je la sens de ma race, de Charente, c'est comme si j'allais coucher avec une cousine » (Journal 1916 : le 9 juin). On constate dans le Journal de Roché une conscience et une préoccupation de plus en plus vive de sa ligne paternelle et son appartenance terrienne héréditaire. N'ayant connu son père que très peu, il semble vouloir trouver dans les traits physiques saintongeais des traces d'une parenté perdue. La conscience de son ascendance paternelle se développe de concert avec sa préoccupation de sa propre descendance. « Comme ma vie ici serait autre et peut-être impossible sans les irrégulières apparitions de J.C²⁶. Continuer la race, quel instinct central » (Journal 1944 : le 7 mars). Avoir un enfant pour « servir la race » – tout en essayant d'équilibrer les aptitudes et les tares héréditaires. Le rôle que joue l'idée (et très souvent la peur) de l'hérédité dans la pensée et les écrits de Roché peut bien avoir sa source dans ses lectures anthropologiques. Ce sont précisément les études de Charles Letourneau sur l'hérédité et la psychologie des passions qui influence Émile Zola, un des auteurs préférés de Roché étudiant, dans ce domaine.

Une autre signification du mot *race* dans les écrits de Roché, moins répandue et liée à ses idéaux politiques, est celle d'une fonction sociale. Toujours par référence à l'hérédité, Roché envisage dans le contexte d'une éducation adaptée aux besoins de chaque individu la potentialité de créer le meilleur des mondes (11 ans avant la publication du roman d'Aldous Huxley²⁷ !).

D'où vient ma modestie pour la reproduction, quand je vois tous les monstres que les gens n'hésitent pas à mettre au jour ? N'est-ce pas simplement ma vocation d'être stérile et de rêver aux moyens par quoi les petits enfants seront mieux faits, plus heureux, les parents mieux assortis, la race humaine moins au hasard – moins méchante et moins hideuse ? O Maria Montessori comme je t'admire ! Et comme j'admire aussi les éleveurs d'animaux qui créent et maintiennent des types purs et appropriés. Quand ferons-nous cela pour l'homme ? Une race de mineurs, une de cultivateurs, une de penseurs, une d'aviateurs ? C'est de l'utopie ? J'oublie combien largement la Création fonctionne, et j'ignore le but. On doit gaspiller peut-être. Les animaux s'entre-mangent. Les hommes s'entre-tuent. Je rêve d'un Paradis. J'aime l'ordre, j'aime la souffrance utile – pas la souffrance inutile. Mais quel droit ai-je de juger une souffrance inutile ? Le monde va cahin-

²⁶ Son fils, Jean-Claude.

²⁷ L'eugénisme utopique et la manipulation des structures sociales sont des thèmes dans *Brave New World* (“*Le meilleur des mondes*”), 1932.

caha. Je ne suis pas au gouvernail. Il a le temps, le monde. Peut-être moi aussi, mais je ne le sais pas (Journal 1920 : le 12 juillet).

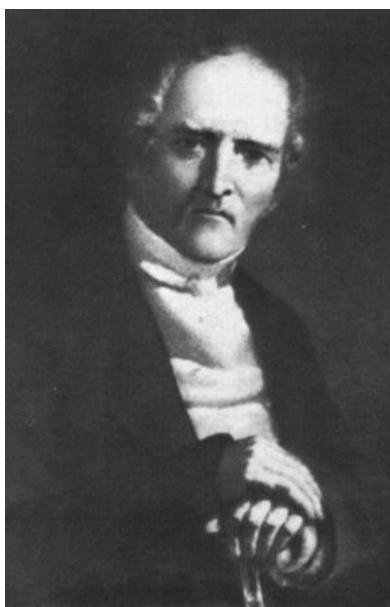
Ce fragment montre dans quelle mesure la notion de *race* touche chez Roché à toutes les tranches de l'humanité et explique son besoin de « ranger » tout l'univers en catégories précises. Écrit à Marbourg lors de son premier voyage d'après-guerre en Allemagne, nous voyons en jeu dans ce passage (qui contient des conceptions que l'histoire a par la suite rendues précaires et pernicieuses) plusieurs notions et mécanismes de la pensée de Roché. Le désir d'avoir un enfant est confronté à la peur devant la responsabilité de la paternité et se voit écrasé par une rationalisation consciente, basée en l'occurrence sur l'eugénisme scientifique. Cette justification prétend avoir pour but la création d'une société « meilleure » et plus heureuse. Il est pourtant clair que la force motrice sous-jacente est le besoin d'éliminer tous les aléas afin de pouvoir contrôler le cours de la vie. Ce besoin d'un parfait ordre sans surprise est selon toute probabilité, comme nous l'avons démontré plus haut, la conséquence de l'éducation étouffante de Clara Roché. Dans ce contexte, il peut paraître ironique que Roché se réclame de la pédagogie de Maria Montessori qui vise justement l'activité spontanée de l'enfant et réduit au minimum l'intervention adulte. Nous voyons là toute la tragédie de la « pédagogie noire ». Bien que sa nature et sa philosophie le poussent à embrasser spontanément l'approche de Montessori, Roché ne peut se défaire des réflexes que son éducation lui a inculqués : répression de ses sentiments, domination de soi, contrôle de son environnement, devoir de se rendre utile, justification obligée de ses actions. Cette division intérieure le paralyse souvent quand il faut passer à l'action ou prendre position – ce qui explique la confusion idéologique de l'extrait ci-dessus et le fait qu'à la fin l'argument tourne court. Nous comprenons cependant que le thème racial chez Roché est essentiellement lié à l'idéal d'un univers harmonieux puisque parfaitement ordonné plutôt qu'au désir de prouver une supériorité raciale quelconque.

L'Harmonie cosmique est la thèse principale d'un autre auteur qui figure sur la liste bibliographique de 1902. Il s'agit de Charles Fourier (1772 – 1837), un choix intéressant qui témoigne de l'éventail des intérêts de Roché car au début du siècle Fourier est tombé dans les oubliettes de l'histoire pour y sortir seulement progressivement à partir des années 1950, l'*Ode à Charles Fourier* d'André Breton (1947) ayant contribué à cette redécouverte. Le fondement de l'harmonie utopique de Fourier est la classification de l'humanité selon un système élaboré basé sur l'attraction

passionnelle. Il s'inspire pour cela des principes de Newton relatifs aux lois universelles d'attraction.

Newton, en démontrant que l'attraction matérielle a la propriété de régir l'univers en harmonie, donnait à présumer que l'attraction passionnelle, dont on n'a jamais fait aucune étude, couvrirait aussi quelque grand mystère. C'est de quoi l'on va prendre connaissance dans la théorie de l'Association, qui n'est autre chose que le calcul analytique et synthétique de l'Attraction passionnelle (Fourier 1822 III : 64).

Dans son premier traité, *Théorie des Quatre Mouvements* (1808), Fourier classe les douze passions dans l'ordre suivant : cinq passions sensuelles qui correspondent aux cinq sens ; quatre affectives (amitié, amour, paternité, ambition) ; trois distributives (cabaliste ou goût de l'intrigue, composite ou plaisir des sens et de l'âme, papillonne ou



Charles Fourier
1772 - 1837

goût du changement). Pour atteindre l'Harmonie (le nom que Fourier donne le plus souvent à la communauté future idéalisée), la société est rassemblée en fonction de ces passions (qui sont également liées aux vocations) pour former une collectivité inégalitaire mais harmonieuse et heureuse. Il imagine pour encadrer ces communautés le *phalanstère*, une association d'environ 1600 personnes fondée sur la copropriété et la cogestion dont les $\frac{7}{8}$ sont des cultivateurs ou des artisans et le restant des artistes ou des savants. Séduit par l'atmosphère communautariste de Toynbee Hall, il est possible que Roché découvre les idées de Fourier par le biais de William Morris – dont

les visions et les théories sont au tournant du siècle encore bien populaires parmi les jeunes socialistes anglais. Roché restera d'ailleurs toute sa vie sensible à l'idéal d'une vie communautaire joyeuse où règnent l'ordre et la tolérance.

L'intérêt que peut présenter Fourier pour Roché ne se limite pourtant pas à l'idéal d'un nouveau régime social. L'amour et la sexualité occupent une position centrale dans la philosophie fouriériste, fondée sur le classement des passions : « [...] je vais [...] démontrer qu'une erreur commise en théorie d'amour suffit seule à renverser tout l'échafaudage de la politique [...] » (Fourier 1966b IV : 51). L'amour est considéré comme une force unificatrice et la société rêvée « [...] n'arriverait pas à l'unité

industrielle si elle n'arrivait pas auparavant à l'unité passionnelle » (Fourier 1968 : 466). Il est probable que Roché trouve chez Fourier une inspiration ou au moins une confirmation de la conception qu'il se fait d'une nouvelle moralité de l'amour. Bien que l'ouvrage du philosophe utopiste qui traite plus particulièrement de sa vision utopique de l'amour, *Le nouvel ordre amoureux*, ne soit publié pour la première fois qu'en 1967, le manuscrit date d'environ 1816 et des conceptions analogues sont omniprésentes dans toute son œuvre. D'après Daniel Guérin, dans sa préface au recueil *Vers la liberté en amour* (une collection de textes de Fourier centrée sur l'amour) le but des passions est d'unir la société, de « rapprocher les conditions » et d'assurer une entente commune. « Point de camaraderie véritable sans échanges érotiques » (19). C'est pourquoi Fourier favorise les unions sexuelles collectives et tonne contre l'égoïsme des rapports exclusifs. Pour lui la « [...] fidélité perpétuelle en amour est contraire à la nature humaine [...] » (Fourier 1966a : 145) et toute législation dans la société actuelle qui vise à réprimer l'érotisme libre ne contribue qu'à renforcer l'hypocrisie et la fausseté engendrées par une situation anormale. Pour les besoins de sa cause contre l'union exclusive du mariage qui lui semble « inventé pour récompenser les pervers » (99), il n'hésite même pas de s'associer aux puissances célestes : « Les monotonies civilisées [...] n'admettent en amour que le doux ménage, le tendre ménage du chaste époux et de la chaste épouse. Dieu aurait-il créé tant de variétés dans nos passions s'il n'avait pour but que cette monotone réunion des ménages [...] ? » (Fourier 1967 : 308). En Harmonie, tout est fait pour éviter les systèmes exclusifs. Chaque homme ou femme est absolument libre d'agir à son gré et les goûts de toute espèce (même pour la fidélité conjugale!) sont accueillis. Comme il n'y a aucune défiance ni conflits d'intérêts, la jalousie est absorbée et la polygamie devient une source estimée de liens magnanimes. Loin d'être un rassemblement de pure sensualité, l'orgie amoureuse est l'expression de l'esprit de communauté, « un amour transcendant [...] l'essor noble des amours libres » (Fourier 1967 : 328-329). Dans cette passion libre, généreuse et collective, l'indécence n'a plus de place car aucune violation des convenances n'est possible. Cependant, l'Harmonie ne craint pas les discords et refuse une union fautive ou forcée : « Cette union générale et impraticable serait une monstruosité en Harmonie, où l'unité ne peut s'établir que par le choc régulier des rivalités et par le contraste des inégalités » (Fourier 1968 : 384). Malgré les écarts possibles, personne n'est exclu de ce nouvel ordre amoureux : la femme est le contrepoids et non l'esclave de l'homme, et pourvu qu'ils aient assez de force et

d'intelligence pour y prendre part, l'Harmonie assure le plaisir amoureux aux vieillards, aux difformes et aux infirmes.

Il est difficile de tracer avec précision l'influence directe de la philosophie fouriériste sur la pensée de Roché. À part la mention de son nom dans cette liste bibliographique, Fourier n'est pas une présence familière dans les écrits de Roché. Le grand nombre de parallèles est pourtant frappant : la position centrale et prioritaire accordée à l'amour comme force unificatrice qui conditionne l'existence ; l'importance de l'amour matériel ; la disposition communautariste ; le refus de la relation monogame exclusive comme seule expression d'amour véritable ; la piété érotique (pour Roché comme pour Fourier l'érotique et le sacré sont indissolublement liés) ; le consentement au cocuage philanthrope ou fraternel ; la polygamie comme générosité. La nouvelle moralité de l'amour que projette Roché est toutefois loin d'être aussi complexe que l'utopie fouriériste. Plus tard, quand il pense à écrire son propre *liber amoris* il pense plutôt à l'œuvre d'un autre spécialiste de l'amour, contemporain et admirateur de Fourier : Stendhal.

La liste bibliographique fait mention de trois autres ouvrages qui traitent du mariage et dont les auteurs sont moins fantaisistes que Fourier et plus fermement ancrés dans les principes socialistes : August Bebel, René Chaughi et Charles Albert. Le livre de Bebel (1840 – 1913), socialiste révolutionnaire allemand et député SPD au Reichstag, s'intitule *La femme dans le passé, le présent et l'avenir* (Titre original : *Die Frau und der Sozialismus*). Publié clandestinement en 1879 et traduit en plusieurs langues, ce livre trace l'évolution de la situation de la femme à travers l'histoire. Dans la première partie il s'agit d'expliquer les origines de l'oppression de la femme ; la deuxième décrit, appuyée par des chiffres et des statistiques, la situation à son époque et la troisième avance des propositions concernant l'émancipation de la femme. Bien en avance sur son temps, ce livre sert de référence aux milieux féministes au moins jusqu'à la seconde guerre mondiale (Coche). Le mariage est une des questions fondamentales que traite Bebel. Il critique le matérialisme d'une union forcée qui transforme la femme en « machine à produire des enfants légitimes » (cité par Coche). Sur le plan de la sexualité, il accuse l'hypocrisie des lois qui condamnent l'adultère des femmes en tolérant celui des hommes. La femme, conclut-il, ne peut échapper à son sort déplorable que par l'indépendance matérielle, c'est-à-dire, en gagnant sa vie en dehors

de la maison. Il insiste en outre sur l'importance d'une même éducation pour les deux sexes et sur l'égalité des droits, y compris le droit de vote – une idée qui est à l'époque encore fortement contestée dans les milieux socialistes.

René Chaughi (1870 – 1926), militant et journaliste anarchiste, publie en 1898 aux éditions du *Libertaire* sa brochure, *Immoralité du mariage*, dont il est question dans la liste de Roché. Préoccupé par la condition de la femme (il publie en 1901 un pamphlet sur *La Femme esclave*) il s'agit avant tout pour lui de condamner l'ingérence de l'État dans la vie privée : « Qu'il plaise aux gens de s'accoupler définitivement ou provisoirement, c'est leur affaire. Cela ne regarde personne. Cela ne regarde surtout pas l'État » (Chaughi 1898 : 12).

Charles Albert, dans *L'Amour Libre*, cite la « remarquable brochure » de Chaughi (170) pour appuyer sa critique contre l'union forcée, surtout dans les cas où la jeune fille est ignorante et où les intérêts vénaux président au mariage. Roché fait à plus d'une reprise référence à ce livre, publié en 1902 chez Stock. Dans la première partie, Albert donne un aperçu de l'évolution de la sexualité, en commençant par les animaux unicellulaires. Sous l'influence de l'évolutionnisme, citant Darwin, Letourneau et le naturaliste écossais Patrick Geddes, il conclut qu'on a tort d'étudier l'amour comme une chose immuable puisqu'il est en élaboration constante. La vie sexuelle évolue vers l'amour et l'amour est donc « [...] une forme supérieure de l'activité sexuelle » (Albert 1925 : 81). Lorsque l'amour atteint ce niveau, il s'affranchit de toutes les conditions que la société lui impose : « L'amour sexuel, au moment où il mérite vraiment ce nom, cesse d'être confondu et noyé dans la vie sociale. Il se dégage d'elle, revendique ses droits et pose ses propres exigences en face de toutes les autres » (Albert 1925 : 72). Albert pose ainsi l'amour face à la société bourgeoise et capitaliste et affirme qu'il existe entre ces deux un continuel état de guerre (77).

Le premier ennemi de l'amour est, comme pour les autres écrivains socialistes, l'union forcée : le mariage d'intérêt ou de convenance. Et cela pour deux raisons : l'amour est avant tout un choix et il n'y a pas de choix possible sans liberté ; le mariage 'bourgeois' s'inspire du droit de propriété et la femme ne peut pas disposer librement d'elle-même mais passe de la tutelle de son père à celle de son époux. Après cette exposition, deux chapitres sont consacrés aux fronts de bataille principaux que la

société ennemie déploie contre l'amour : la façon dont la prostitution et surtout les prostituées, victimes d'un ordre impitoyable, sont traitées ; le mariage bourgeois – institution mercenaire, hypocrite et accablante.

Pour mettre fin à l'état de guerre qui mine les rapports hommes-femmes, Albert propose une offensive de paix qui est l'expression d'un nouvel ordre amoureux : il faut libérer l'amour. L'amour libre n'est d'après lui ni la bride lâchée aux passions ni simplement la fin de l'esclavage des unions légales. Conscient du paradoxe, Albert soutient que le but de l'amour libre est, tout comme pour l'institution du mariage, l'union unique et durable. Selon lui, une monogamie de sentiment et de raison remplacera la monogamie utilitaire, « [...] triste chose officielle tout de façade et de mensonge [...] », seulement quand les individus pourront choisir librement et « vivre dans la saine atmosphère d'un contrat toujours résiliable » (223). Comme ils ne seront plus les victimes éternelles d'une erreur, ils ont plus de chance de trouver cet être avec qui ils peuvent effectivement réaliser une union heureuse et durable en recommençant aussi souvent qu'il le faut leur quête. Cependant, pour parvenir à ce type d'union l'amour doit être purifié en le débarrassant des entraves de la société « capitaliste et bourgeoise ». L'éducation des jeunes est le premier pas à franchir. Il milite, comme Carpenter, contre la « claustration, sexe par sexe » (228) des jeunes, affirmant qu'un contact libre et naturel parmi les garçons et les filles à l'âge où a lieu l'éveil des sens jettera dans leur âme le germe d'une vie sexuelle plus digne et plus saine. Armés d'une connaissance réelle de la vie sexuelle, les jeunes seront plus capables de choix sérieux et raisonnés dans l'amour. Une autre condition à l'union libre et heureuse que relève Albert est l'égalité absolue entre l'homme et la femme. « Il ne subsistera plus entre l'homme et la femme cette arrière-pensée d'inégalité qui donne si souvent à l'amour moderne le caractère d'une lutte énervante et sournoise » (237).

En sus de l'éducation de l'amour et de l'inégalité des sexes, il affirme que la sexualité devenue libre s'épurera aussi de façon spontanée dans la société qui, enfin respectueuse de l'amour, apprendra à l'estimer à sa juste valeur. « L'union sexuelle apparaîtra peu à peu comme un haut devoir, une chose de gravité et d'importance qu'on cessera de traiter à la légère » (230). L'amour attend donc sa libération d'une société transformée, mais en même temps la société en tirera aussi le plus grand profit. En conclusion au chapitre sur l'Amour Libre, Albert souligne que les nouveaux rapports

entre les sexes rendront la société plus forte car ils mettront fin aux privations, aux tristesses et aux hantises d'amour qui affaiblissent l'organisme social par le désarroi et la fatigue qu'ils entraînent. Dans la société rénovée, la sexualité ne présentera plus les tendances perverses et malsaines qui la caractérisent dans le monde bourgeois et capitaliste. C'est la vie sociale artificielle qui, en refusant l'importance de la nature, est responsable de la perversion de l'amour :

Le besoin d'amour, qui est en nous, demeure vivace, crie ses exigences et ainsi replié sur lui-même il se pervertit. Empêché de parvenir à une entière et apaisante satisfaction de lui-même, l'amour constitue pour beaucoup une douloureuse obsession. À force d'aimer à vide [...] on finit par rechercher non plus tel ou tel individu – ce qui est le propre de l'amour sain – mais l'émotion d'amour pour elle-même (242).

L'amour futur qu'envisage Albert transformera la composition de la société, tout d'abord par l'influence inévitable d'un sexe sur l'autre. Comme chaque individu est libre de trouver la personne qu'il lui faut, la vie sexuelle comporte une plus grande intimité sentimentale et l'union de l'homme et de la femme est par conséquent « de plus en plus une communion intime, une pénétration constante » qui crée en rapprochant ces individus deux nouveaux êtres : « Les deux séries qui composent l'humanité, non seulement se complètent mais se transforment en se mélangeant » (247). Uni par l'amour libre et pur, le couple rayonnera la joie, l'énergie et l'harmonie et la société dans son ensemble s'en trouvera revigorée et unifiée.

L'Amour Libre de Charles Albert crée des remous dès sa publication et se trouve très apprécié des jeunes socialistes et intellectuels de l'époque. James Joyce, qui s'établit à Paris en 1902 pour faire sa médecine, fonde en partie sa conception du mariage et de l'importance de la sexualité non reproductrice sur les idées qu'Albert propage dans son ouvrage (Brown 1985 : 97). « L'Union Libre » est le titre que Roché donne à la liste bibliographique dont il est question ici, et c'est sans doute le thème central qui semble informer ses lectures et, en grande partie, sa conception de l'amour à partir de 1902. Parmi les idées d'Albert qu'on peut relever dans les écrits de Roché, les plus importantes sont, à notre avis, la valorisation de la sexualité qui précède et détermine l'amour sentimental et qui sert de mesure de compatibilité. Cet aspect comprend l'importance de l'éducation des sens : l'idée d'un enseignement de l'amour, non seulement dans l'intérêt de l'individu mais avant tout pour faire avancer la société entière. La conception de la sexualité au service de la société se trouve (comme

d'autres points que soulève Albert) dans les brochures publiées antérieurement par Edward Carpenter. Albert précise davantage la contribution que peut apporter l'individu, en pratiquant l'amour libre et purifié, à l'avancement de la société dans son ensemble. Il est très probable que *L'Amour Libre* contribue à affirmer chez Roché sa volonté de se rendre utile à la société en étudiant l'amour dans tous ses états.

Deux autres références dans le carnet de 1902 confirment la conscience sociale et les convictions socialistes du jeune Roché : *The Legitimation League* et *The Fabian Society*. La première de ces associations est fondée en 1893 pour faire campagne pour les droits d'enfants illégitimes, surtout issus d'unions libres. Un des membres fondateurs, Grant Allen, publie en même temps que Carpenter des ouvrages (p.e. *The Woman Who Did*, 1895) qui défendent la notion d'amour libre. Fondée en 1884, la *Fabian Society* est un mouvement intellectuel qui œuvre à la recherche, la discussion et la publication d'idées socialistes. Ils visent à cultiver en tout un chacun un 'parfait caractère' car la fin de l'État est, pour eux, le développement du caractère individuel. Ceci implique le développement de l'éducation et d'un jugement sans préjugés afin de fonder une société où les conditions de vie des plus démunis sont améliorées par une transformation des circonstances politiques et sociales. Roché note régulièrement dans son carnet les dates où la *Fabian Society*, dont George Bernard Shaw était un des membres les plus célèbres, se réunit.

Au milieu de ses lectures, ses activités de jeune sympathisant socialiste et ses œuvres charitables, Roché trouve le temps d'écrire. En fait, écrire est de moins en moins une activité de loisir, de plus en plus un impératif, sur le même plan que l'amour :

J'ai besoin de poser ma tête sur sa poitrine, oh oui! Ce besoin je vais le torturer et le changer en effort ascendant : voilà, ô Nietzsche, une de tes écluses! [...] J'ai besoin d'écrire – et je ne sais nullement sur quoi – c'est toujours comme cela – Alors il faut gâcher une demi-page pour la mise en train. Voyons : le Suicide ? Rédiger ma future profession de foi pour exportation de psychologie française d'aujourd'hui ? L'aventure Folies-Bergère ? d'après notes – ce serait une bonne chose. Tinan-Laforgue, pour Mercure de France – mais peut-être pas ce soir.

Plusieurs nouvelles inédites et des ébauches de textes datent de cette période, entre autres *Une histoire de Loups* (nouvelle pour enfants), *Le baiser sur la main* (que l'auteur qualifie de « publiable »), et un texte inachevé mais complet et évocateur qui s'intitule *Le Pasteur* (nous reviendrons à ce texte plus loin). Une des nouvelles

inédites, *Invitus, Invitam* est un pastiche d'Edgar Allan Poe. Roché exprime souvent son admiration pour Poe, un des premiers auteurs qu'il lit en anglais et dont le poème *Le Corbeau* avec son refrain de « Jamais plus ! » vient à symboliser sa relation avec Margaret Hart. Il y a aussi le long essai cosmogonique *Eureka* qui est pour lui une sorte de révélation. À travers les lectures dont il s'inspire à l'époque nous pouvons constater combien Roché trouve séduisante l'idée d'une Harmonie universelle. L'idée dominante d'*Eureka* développe le même principe d'une unité primordiale et finale : « [...] il n'est pas de démonstration mathématique qui puisse apporter la moindre *vraie preuve* additionnelle à la grande *Vérité* que j'ai avancée, à savoir que l'*Unité Originelle est la source, le principe des Phénomènes Universels* » (Baudelaire 1936 : 51). Poe soutient qu'il est possible d'arriver à l'idée d'une Unité absolue par la « [...] considération de la Simplicité prise pour la caractéristique la plus probable de l'action originelle de Dieu » (*ibid* : 54). La notion de la simplicité comme voie salvatrice et sacrée est en parfait accord avec une tendance croissante à l'ascétisme et au dépouillement qui commence dès la fin de son adolescence à se manifester chez Roché. Le désir ou la finalité inévitable, comme Poe le décrit dans *Eureka*, de retrouver l'Unité originelle au milieu de l'attraction et la répulsion qui donnent naissance à la diffusion, sera d'ailleurs un constant dans la vie de Roché. Dans les années 1940 et 1950 alors que la préoccupation de l'au-delà domine de plus en plus sa pensée, il songe à nouveau à *Eureka*. Ainsi par exemple le 7 octobre 1955, alors qu'il médite sur l'existence, « un compromis sans sens », il ajoute qu'il devrait relire *Eureka* d'Edgar Poe (Texte libre du 7 octobre 1955).²⁸

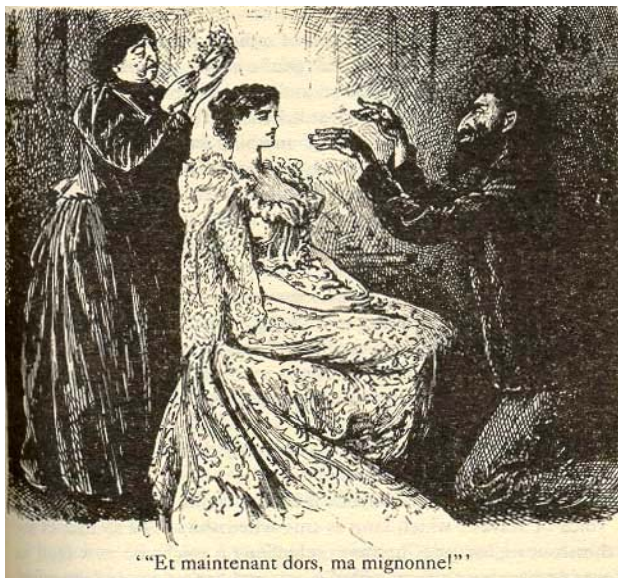
Curiosité, observation et sexe : le projet Roché (1902)

L'année de séparation commence officiellement le premier juin 1902. Roché ne regagne pourtant pas tout de suite Paris. Il visite encore les musées de Londres avec Clara et il va au théâtre avec elle revoir une troisième fois la représentation de *Trilby* qui le fait penser à son histoire avec Margaret. La pièce est basée sur le roman éponyme de George du Maurier (1894) qui a contribué au tournant du siècle à créer une image

²⁸ Cahier à anneaux, feuilles quadrillées, couverture jaune portant la mention « Fouilles, dissections ». Conservé au HRHRC.

romantique de la vie de bohème des artistes. Little Billee est un artiste qui devient célèbre et Trilby est le nom de l'héroïne, une grisette qui pose pour Little Billee et son vrai amour.

Les deux amants doivent faire face à Svengali, le sinistre mentor de la belle Trilby.



« Je suis allé voir *Trilby* avec Claire, la pièce était bien jouée. Trilby c'était toi, Muriel, Little Billee, c'était moi ! Et Claire, qui nous a séparés, disait : « Pauvre Trilby ! Pauvre Little Billee ! » (Roché 1956 : 150 ; Journal 1902 : le 21 juin). Leur histoire d'amour s'inscrit d'ores et déjà dans un cadre romanesque, de plus en plus éloigné de la vie réelle.

Il quitte l'Angleterre le 8 juillet. Une de ses dernières impressions de Londres est une réflexion sur la difficulté de combler le fossé qui sépare deux cultures.

J'étais dans les rues de Londres le soir de la signature de la paix avec les Boërs, après la victoire. Les omnibus surchargés de gens à drapeaux et à sifflets courraient comme des fous, oublieux pour une fois de leurs itinéraires. Cette nuit-là la termitière m'effraya : capable d'un bien plus long effort que nous, elle se montrait capable d'une bien plus longue crise de joie, toute crue, sans modulations, pour nous presque absurde à voir, par sa violence, son absence de rires et de sourires, pour son incroyable durée.

Cette observation marque sa séparation de Margaret Hart. Séparé d'elle, il redevient à Londres un étranger plein d'incompréhension. L'image est aussi une réflexion de leur amour – celui de Margaret capable d'un long effort, violent et d'une incroyable durée échappera également à la compréhension de Roché.

Après un bref retour à Paris, période très fructueuse pour Roché, il part en Autriche début août, accompagné de sa mère. Dans le petit village tyrolien de Rinn (près

d’Innsbruck), Roché continue à lire avec passion des ouvrages qui le mènent de l’anarchisme populaire de la « Vie » de Kropotkine²⁹ à l’individualisme anarchique du *Culte de moi* de Maurice Barrès³⁰. Il commence un long article journalistique sur Toynbee Hall et tient de façon plus complète et régulière un journal quotidien. D’un commun accord, Margaret et Pierre ont décidé de tenir chacun de son côté, un journal intime pendant l’année de séparation pour pouvoir partager à la fin de cette période l’évolution de leurs sentiments. C’est la première tentative, dans la vie de Roché, d’un journal *extime* à deux mains. Nous avons cependant vu que l’intérêt pour ce type d’exercice comparatif remonte à l’histoire de Maria.

Les premières inscriptions dans les deux journaux exposent les bases branlantes de la relation au début de la séparation :

Margaret

*In bed Sunday night [June]
I believe you are wrong
Pierre. And how I hope that
during this year, you won't
act again on your principles
– or abandonment of
principle – and have sexual
relations with women. I feel it
must be wrong[...]*



Pierre

*Je viens de la quitter. Je
l'aime ... tant. Et je n'ai pas
la certitude que pour elle,
pour moi, pour nous, je dois
l'épouser. J'ai peur. L'année
commence 365 jours sans
elle, sans lettres, sans rien.
Je ne sais pas. Je ne veux pas
la perdre – Qu'elle soit amie
ou femme et Vio amie.*

Margaret refuse ce qui a été jusqu’à présent l’intérêt principal dans la vie de Pierre. Pierre est incertain pour la même raison – il sait quelle prise a sur lui son avidité d’expérience dans le royaume du désir sexuel. Dans l’inscription suivante, il précise son appréhension : « Mais j’ai peur de moi et de cette possibilité qu’après avoir eu Margaret comme femme, ma destinée soit de ne plus l’aimer [...] » (Journal de séparation, le 23 juin 1902). Peu à peu, à force de s’interroger sur ses craintes, ses

²⁹ Il s’agit probablement des *Mémoires d’un révolutionnaire. Autour d’une vie* qui est publié en Angleterre en 1899 et en France chez Stock en 1902.

³⁰ Seulement deux des trois romans de la trilogie sont mentionnés : *Sous l’œil des Barbares* et *Un homme libre*.

désirs, ses vraies intentions, le Journal de séparation devient pour Roché un outil de travail. Il y esquisse les fondements, les méthodes et les finalités de ce qu'il considère comme son « Travail » voire sa vocation – son œuvre humaine. À peine un mois après le début du journal de séparation, il conclut à la rupture et au renoncement : « Quant au mariage, de plus en plus il me semble impossible et même que ce serait mal pour nous deux » (le 21 Juillet 1902). « Je ne veux pas me marier. Je ne veux pas aimer. [...] C'est folie de vouloir pénétrer une autre âme, de faire un peu dépendre l'Œuvre d'une autre âme » (le 1^{er} août 1902). Il n'informe pourtant pas Margaret tout de suite de sa décision et continue à noter dans le Journal de séparation ses pensées, qui concernent essentiellement l'amour, la sexualité et les rôles respectifs de l'homme et de la femme. Les réflexions sur l'union de l'âme et du corps le mènent à redéfinir ses projets d'avenir.

L'*Œuvre* dont il est question ne se définit que par bribes. Pour suivre la conceptualisation de son idée d'une Œuvre unique, il faut lire le Journal de séparation en parallèle avec le cahier³¹ dans lequel Roché note à cette époque ses pensées, les projets de nouvelles et des citations qui le frappent au gré de ses lectures. Ce qui nourrit le projet est en premier lieu sa soif de connaissance quasi faustienne : « Mon âme est avide de connaître, d'expérimenter. J'ai un cœur, j'aime – cela même est une expérience mais cela n'en est pas une quand je l'aime et que je n'ai conscience que de mon amour. J'ai donc un cœur, mais combien de temps le garderai-je ? » (Journal 1902 : le 23 juin). Il se déclare ainsi prêt à sacrifier son amour pour Margaret afin de ne pas compromettre sa quête du savoir. L'objet de son investigation se définit peu après : « J'étudierai les relations morales, intellectuelles, sociales, sexuelles de l'Homme et de la Femme » (Journal 1902 : le 15 août). Dans ce vaste champ de recherches, l'aspect physique de la sexualité se dégage rapidement comme plaque tournante qui délimite et conditionne les autres relations dont il est question. Son principal ouvrage de référence sera lui-même, sa vie, ses expériences vécues. Il se résout à rechercher des situations difficiles et variées, des troubles même, « [...] parce que c'est là que je puis travailler à l'âme humaine, ce qui est ma tâche » (Journal 1902 : le 29 octobre). Il pense à sa vie comme spectacle (le 21 août) qui met en scène son âme, « une chose publique par définition » (le 3 octobre).

³¹ Nous distinguons, en conséquence, entre « Journal » et « Cahier » pour l'année 1902.

Roché accepte que cette transformation de sa vie en spectacle, en banque de données consultable, entraîne forcément un sacrifice personnel – un sacrifice qu’il semble pour une part interpréter comme la perte d’une harmonie intérieure. Dans le récit *Marcelle aux Folies Bergères* [sic], qui est la première tentative de rédiger un bilan de son « enquête » sur la sexualité, il constate à travers les divers épisodes de ce texte « la division en plusieurs ‘moi’ » (Juin 1902). Plus tard, en exergue à une sorte de credo qu’il établit le 4 octobre 1902, il conclut : « [...] renonciation au bonheur – renonciation à *une* vie pour connaître beaucoup de vies ». Ce qu’il prévoit est donc une multiplication de *vies*, ce qu’on peut interpréter comme des vies parallèles, afin de multiplier les expériences vécues. D’autre part, le sacrifice / renoncement est lié à la finalité de la quête du savoir qu’il entreprend. Nous avons déjà commenté combien il est important pour Roché de se sentir utile dans la société. Ainsi déclare-t-il à plusieurs reprises que l’objectif principal de cette double tâche d’expérimentateur et d’objet d’expériences qu’il se fixe est bien son utilité sociale (le 13 octobre 1902) :

Je veux sentir tous les cahots humains les pires – et que la façon dont ils me feront crier soit instructive aux autres. Souffrir c’est mon égoïsme, ma destinée et ma jouissance. Et ce sont mes temps de souffrance qui portent mes meilleures joies – car ces choses vont ensemble. L’équilibre est fatal. Et je ne suis pas du tout à plaindre – je suis heureux – ouvert aux contradictions de la vie, riche, multiple.

Or, pour que ses expériences soient profitables aux autres, il faut les rendre publiques. Roché admet qu’il soit inévitable de consigner par écrit ses faits et gestes, même s’il considère qu’« écrire sa pensée c’est déjà déchoir » et qu’il faut privilégier plutôt les actes précis et matériels (Cahier 1902 : le 21 août). Il semble douter de la possibilité de transmettre fidèlement par l’écriture l’essence de ses expériences. « Pourrais-je reconstituer l’inspiration ? », se demande-t-il à propos de la mise par écrit de ses « projets » (Cahier 1902 : le 6 août). Roché sera toute sa vie hanté par ce doute qui en opposant en quelque sorte vie et écriture crée une situation inextricable : pour écrire, il faut d’abord vivre – mais à quel moment est-ce qu’on crie halte à la vie pour se mettre à (l’)écrire ? Il est probable que Roché diffère sa production littéraire à cause de la difficulté de concilier de manière satisfaisante ses deux grandes propensions à écrire et à faire de sa vie une œuvre qui mérite l’écriture.

La forme que prend la dissémination écrite de ses expériences vécues ne se précise pas immédiatement. Il exprime cependant sa volonté de joindre sa passion pour l'écriture (de fiction) à cette œuvre sociale à laquelle il se donne. Le premier projet d'écriture qu'il conçoit dans ce cadre est son histoire avec Margaret (Journal 1902 : du 1^{er} septembre au 3 octobre).

Plus tard peut-être, dans des années, si je pense que cela peut être utile à ceux qui le liront, je ferai à l'aide de mes souvenirs, de mes notes, de ses lettres, de mes lettres (impersonnalisées) un livre sur M. et sur moi – je lui en demanderai la permission. [...] Je peux dire que je ne l'ai pas décidé délibérément mais que ce livre grossit en moi comme un enfant depuis quelque temps et maintenant il remue. C'est un fait qui s'impose. Je n'aurai de repos que quand il sera fait.

Voilà donc une première référence au deuxième roman de Roché, qui naîtra effectivement 52 ans plus tard (comme le souligne également une annotation dans la marge que Roché apporte en l'encre rose qui caractérise ses gloses de 1953). Cette intention contient en germe tous les éléments typiques de sa création littéraire : ce qui prime est l'utilité publique ; l'œuvre est fabriquée à partir des souvenirs, de la correspondance et des notes personnelles ; elle est conçue comme un tout organique, dotée d'une propre vie et d'une volonté indépendante qui s'impose à l'auteur ; donner vie à l'œuvre prend la forme d'une émancipation voire d'une exorcisation.

Par une ironie grinçante, c'est dans le Journal de séparation que Roché poursuit son analyse de l'utilité sociale d'un livre basé sur son histoire avec Margaret. Il s'y cristallise un certain nombre de thèmes chers à l'univers rochélien, aussi pertinents pour *Deux Anglaises et le Continent* que pour *Jules et Jim* et *Victor* : les erreurs en amour ; les difficultés des relations interculturelles ; la sexualité et la reproduction face à une nouvelle moralité de l'amour ; les possibilités de l'amour libre (Journal 1902 : le 3 octobre) :

Il [le livre projeté] m'intéresse 1) comme notre histoire 2) comme œuvre d'art (si je peins) 3) comme œuvre utile : à propos de la non-intervention des tiers en amour – à propos de l'amour entre gens de différentes nations et races 4) à propos de l'éducation des jeunes filles, de ce qu'elles ignorent et devraient savoir : l'existence de ce que l'on appelle "le mal" – et les lois de la génération humaine – 5) questions d'union libre, de mariage temporaire – philosophie, religion, art.

Même à ce stade, et parlant d'un projet encore informe, Roché délimite déjà un plan de travail étonnant par la façon dont certains détails correspondent à la réalité de la genèse de ses romans, une cinquantaine d'années plus tard.

Je commencerai à classer mes notes le plus tôt possible et en faire davantage. [...] J'écrirai d'abord exactement avec les noms, les circonstances, la famille, tout. Cela m'aide d'écrire les noms : Margaret – Violet – Pierre. Puis après en gardant tout le fond je changerai assez la surface pour la rendre in-reconnaissable. J'aurais besoin de toutes mes lettres (que je rendrai, si désiré) de ce cahier même.

D'après lui, la plus grande qualité de ce livre serait sa sincérité et la véracité qu'il tiendrait du fait que sa source soit des expériences vécues. « Mon cœur saignera à fouiller ce passé. Je l'espère bien. Tant mieux. On n'émeut jamais si bien les autres que quand on écrit avec le sang de son cœur. » Malgré cette ambition d'inspiration nietzschéenne³², il déclare, en évoquant dans *Marcelle aux Folies Bergères* [sic] les sentiments « antithétiques : amour d'âme, désir de chair » de sa relation avec Margaret – que le souvenir est encore trop frais pour le remuer sans inconvénient. Il semble cependant prêt, si besoin est, à créer d'imagination des scénarios, des « moments de Vie psycho-coïtaux » (aussi appelée de la métaphysique sexuelle) qu'il voudra voir avant de les raconter pour que « chaque détail ait une rigueur absolue » (Journal 1902 : le 29 octobre).

Pour nourrir son projet humain, Roché est donc au départ obligé de préparer d'autres expériences avec « une troupe d'aides femmes » qui vivront avec lui les scènes qu'il engendrera et qu'il n'écrira qu'après les avoir vécues. Au départ, ses idées, quoique précises, semblent fantasques et irréalisables – rappelant par certains côtés les recherches sur la sexualité des surréalistes – 30 ans pourtant avant la publication des *Recherches sur la sexualité*³³ ! Ainsi imagine-t-il que Violet Hart lui prête son assistance (Journal 1902 : le 23 juin) :

Il suffirait qu'elle ait une confiance absolue en moi. Je lui apprendrai [sic] à noter comme il faut les choses dont j'aurai besoin. Je lui banderai [sic] les yeux. Il serait nécessaire qu'elle ne sache nullement ce que je ferai : cette ignorance, cette incertitude est la base de l'observation. J'agirais avec une progression lente : et à chaque seconde, quand elle voudrait elle n'aurait

³² « De tout ce qui est écrit, je n'aime que ce que l'on écrit avec son propre sang. Écris avec ton sang : et tu sauras que le sang est esprit » (Nietzsche 1958 : 38).

³³ *Archives du surréalisme. Volume 4. Recherches sur la sexualité, Janvier 1928 – Août 1932*, présenté et annoté par José Pierre. 1990. Gallimard : Paris.

qu'un signe à faire pour arrêter l'expérience. Je travaillerais cela dans des livres d'avance de physiologie et avec des notes.

Il pense du reste que les services d'un secrétaire muet (mais pas sourd) lui seraient nécessaires, pour noter ses idées à mesure qu'elles viennent. D'autres préparatifs logistiques auxquels il pense concernent l'enregistrement des données, c'est-à-dire, la rédaction de ses constatations : « M'exercer à composer, à écrire, en parlant à haute voix. Essayer de composer en parlant devant un phonographe » (Cahier 1902 : le 21 août). À part ces quelques inspirations biscornues, il s'y prend d'une manière parfaitement méthodique pour lancer son « projet humain ». Le 14 juillet, moins d'une semaine après son retour d'Angleterre, il fait placer une annonce dans le Journal. Tout porte à croire qu'il s'agit du texte suivant, conservé parmi des notes diverses aux archives Roché à Austin :

Je désire mariage pour savoir si la vie peut être douce, pour être deux – pour, ensemble, dans la solitude d'une loge, aller au théâtre (Antoine, Wagner, Louise, Pelléas) – pour, ensemble, d'un sixième étage, contempler le Soleil Couchant sur Paris, pour causer ensuite dans l'ombre, à la seule lueur du feu, avec des silences pleins – pour ramer au clair de lune sur des lacs, pour errer dans la neige – pour lire parfois du Laforgue ou du Nietzsche.

Il faudrait s'étudier avec réserve et avec ferveur avant de se découvrir. Après une vie hardie et rocailleuse, je souhaite des mains amies. J'ai 25 ans, je suis timide, tendre et dur. – « Elle », qu'elle soit « très elle-même », soit avec des yeux qui parlent, soit avec des lèvres qui causent, avec des idées, ou seulement avec des charmes. Qu'elle soit libre dans la vie, gênée ni de trop de principes, ni de famille oppressante [...]

À l'honneur de Roché, il faut faire remarquer que l'annonce (particulièrement la dernière phrase) ne cherche pas à voiler la vraie intention de son auteur – malgré le ton doucement rêveur et nombre d'inexactitudes³⁴. Une semaine plus tard, il reçoit 60 lettres, envoie 60 réponses et commence à voir les correspondantes, « moisson de documents humains » (Journal 1902 : le 1^{er} août) qui l'intéressent le plus. À partir de la première rencontre (avec une certaine Renée Félix sur les fortifications de St Pierre de Montrouge) il établit un système pour l'entrée des données : les détails de chaque

³⁴ Roché ne désire nullement se marier ; il n'a que 23 ans et sa vie bourgeoise de fils unique ne se qualifie guère de 'rocailleuse'. Il ne signe pas l'annonce de son vrai nom, mais d'un nom dont il se sert aussi comme pseudonyme pour certaines de ces premières publications, Jean Rodana. Comme adresse de retour, il ne se sert pas d'Arago mais de 22, rue du Vieux-Colombier (6^e), sans doute une adresse que lui prête un ami pour que la correspondance soit protégée du regard intrus de Madame Roché.

rencontre (physique, vêtements et origines de la correspondante, les thèmes et quelques citations de l'entrevue) sont minutieusement notés sur de petites feuilles réglées, format A6. Pendant les deux semaines qui précèdent son départ en Autriche, il a un emploi du temps très chargé – jusqu'à quatre entrevues par jour. Il se déclare fort content de ce début du « projet » dans quelques phrases, griffonnées entre deux appréciations de candidates, alors qu'il attend une de ses « assistantes » dans un café, Gare de l'Est (Notes diverses 1902 : le 31 juillet) :

En somme, il y a beaucoup de vérité dans le titre que j'ai choisi pour le bouquin à naître : « Polygamie expérimentale ». Je constaterai les événements et les sentiments qui naissent en elles et en moi, sans aucun cadre *a priori*, sans aucune idée utilitaire, morale, sans théorie préconçue. Ainsi m'intéressera beaucoup en Octobre le fait suivant : pourrai-je quand Lecpt sera ma maîtresse, continuer à coucher avec Henriette ? Aimerais-je à le faire ? La Polygamie décroîtra-t-elle par l'expérience, ou bien trouvant des qualités diverses chez des femmes diverses les conserverai-je toutes ? [...] Je n'ai aucune idée de ce qu'il sera. Je serai d'une positivité totale.

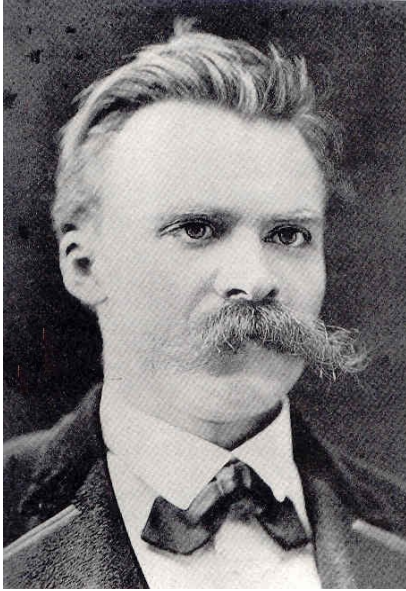
Ces réflexions résument et les finalités et la méthode de l'expérience à laquelle Roché se livre et indiquent en même temps ses dispositions à l'égard des résultats éventuels. Roché se montre conscient du fait que tout expérimentateur digne de ce nom doit être à la fois praticien et théoricien – car le prétendu refus de la théorie ne cache pas la présence d'une certaine méthodologie bien conçue. Ainsi trouvons-nous dans ses écrits de l'époque, même si ce n'est qu'à l'état d'ébauche, plusieurs indications des fondements théoriques et méthodologiques de son « Œuvre humaine ». Ses lectures politico-sociologiques à Londres l'ont ouvert à la notion de l'union libre. Il faut pourtant une prise de conscience de soi radicale pour transformer le timide étudiant de 1899 qui guettait la sortie des petites ouvrières sur les grands boulevards en concepteur-projeteur d'une entreprise sociale et en metteur en scène, acteur et critique d'un drame moral. Tandis que ses lectures en Angleterre lui ont révélé le problème de la sexualité comme un moteur possible de la révolution sociale, ce sont les interprétations philosophiques dans lesquelles il plonge dès son retour, qui lui offrent le mobile et les moyens pour opérer sa transformation individuelle. La constitution d'un nouveau moi s'avère être un processus conscient pour Roché : « [...] avant de faire mon œuvre, je dois faire moi-même » note-t-il dans son Journal de séparation, le premier septembre 1902.

Dans son cahier de notes, il va un peu plus loin : « Dieu c'est moi », écrit-il le 21 août 1902, et ajoute : « Respecter extérieurement la majorité ». Dans le projet qu'il entreprend, il établit comme unique cadre de référence sa vie et ses expériences – affirmant par cela le moi comme seule réalité sensible. Cette prééminence du moi n'étonne guère quand on tient compte du fait qu'il lit et cite à l'époque des romans de la trilogie du *Culte du moi* de Barrès qui semblent encourager et soutenir sa quête individualiste du savoir: « Nulle fièvre ne me demeurera inconnue, nulle ne me fixera » (cité dans le Cahier 1902 : le 6 août). Il s'agirait d'une quête sacro-sainte dont la fin justifie les moyens, comme en témoigne la citation de l'utopiste Claude Henri de St Simon, notée le 21 août 1902 dans le cahier de notes : « Mes actions ne doivent pas être jugées d'après le même principe que celles des autres parce que toute ma vie est un cours d'expériences ». À première vue, il semble y avoir une contradiction saisissante entre l'égoïsme apparent de cette démarche intellectuelle et l'utilité sociale que Roché proteste le but final de l'expérience. Or, ce serait, à notre avis, mal comprendre le type d'individualisme que Roché entend et qu'il considère vraisemblablement comme doté d'une importance collective précisément parce que c'est un exercice d'élévation de soi et de connaissance de soi d'un individu qui se trouve *intégré dans une société*. Il ne s'agit nullement de la conviction égoïste d'un homme qui, se croyant supérieur, ne songe qu'à sa propre jouissance sans se soucier des autres. Bien au contraire – les écrits de Roché indiquent dès le départ que pour l'individu qui se rend compte de son unicité, la responsabilité individuelle envers la société ne devient que plus prononcée. Il veut et *doit* se rendre utile à sa façon ; cependant ses actions, ses choix n'engagent que lui, affirme-t-il en maint endroit. Aussi insiste-t-il pour que toute personne qui s'associe à lui agisse en pleine liberté.

Éros se leste

L'intuition d'une vocation unique est exaltée par sa découverte de Friedrich Nietzsche. La première référence à Nietzsche se trouve dans son carnet de 1901. Le 22 octobre, en voyage dans le Midi, Roché note que son ami, Joseph Jouanin, lui parle dans une lettre, de Nietzsche, dont la mort l'année précédente est commémorée dans les revues littéraires et philosophiques à Paris.

Traduit par Henri Albert, *Ainsi parlait Zarathoustra*, est publié tardivement en France, en 1898, quinze ans après la publication de la première partie en Allemagne³⁵. Encore inconnu en France en 1890, Nietzsche jouit au tournant du siècle, lors de la publication de *Zarathoustra* déjà d'une réputation controversée mais certaine comme



Friedrich Nietzsche vers 1873

un phare de la modernité. Dans la revue *L'Ermitage* (à laquelle Roché est abonné), André Gide affirme en janvier 1899 son admiration de ce qu'il connaît de Nietzsche et ajoute que son influence a précédé en France l'apparition de son œuvre (Le Rider 2001 : 92). « L'étoile de Nietzsche monte à l'horizon français à mesure que celle de Wagner décline. Nietzsche sert de ralliement à la nouvelle génération intellectuelle des années 1890 » (*ibid*). Or, c'est une réception contradictoire : rejeté par les socialistes à cause de son « aristocratie » anti démocratique, ce sont surtout les factions anarchistes qui l'acclament et qui redéfinissent leur conception de l'individualisme selon l'exemple nietzschéen.

Zarathoustra, qu'il lit en août 1902, est pour Roché une véritable révélation. Un demi-siècle plus tard, quand il écrit le roman des *Deux Anglaises et le Continent*, il fait même de sa lecture de *Zarathoustra* la raison principale du 'non' qu'il envoie à Muriel :

« Que de clefs pour nous ! Je vis avec *Zarathoustra*. Je vous le raconterai. Il fait de moi un *moine*. Si cela se confirme j'enverrai aussitôt ce journal à Muriel » (Roché 1956 : 164). En fait, tout indique que Roché découvre Nietzsche par le biais du traité de Jules de Gaultier, *De Kant à Nietzsche*. Publié en 1900, peu après la publication en français de *Zarathoustra* et *Par-delà le Bien et le Mal*, cette œuvre de Gaultier, « un philosophe de race », exerce selon Georges Palante une forte séduction « sur les esprits réfléchis et indépendants, particulièrement sur ceux de la génération intellectuelle montante » (Palante 1912). La première référence à ce livre par Roché (dans son Agenda de poche) date du premier mai 1902, et précède les références directes à

³⁵ La première publication en français d'un texte de Nietzsche (la quatrième des *Considérations Inactuelles*, "Richard Wagner à Bayreuth") remonte à 1877 mais a connu une diffusion très limitée (Le Rider 2001 : 91).

Zarathoustra. En conséquence, sa réception personnelle de Nietzsche est empreinte de l'influence de Gaultier, à tel point qu'il semble à certains endroits ne plus distinguer entre le philosophe et son commentateur. Une lecture soignée de *Kant à Nietzsche* révèle que la suite de citations que Roché attribue à Nietzsche dans le chapitre de "La Séparation" (*Deux Anglaises et le Continent*) comprend en réalité des fragments de Nietzsche (cités par Gaultier), des interprétations de Gaultier et même un commentaire que Gaultier cite d'un autre grand spécialiste de Nietzsche, Henri Lichtenberger : « Le monde n'est qu'une matière indifférente qui n'a d'autre intérêt que celui que nous lui donnons » (Roché 1956 : 162 ; Gaultier 1971 : 248). Cet amalgame ne change pourtant rien au fait qu'au tournant du siècle Roché se réclame de Nietzsche et que son projet humain se construit autour de motifs nietzschéens. D'autre part, la référence à Gaultier explique sous quel angle Roché aborde la pensée de Nietzsche et explique sa connaissance préalable à leur lecture d'œuvres telles que *Par-delà le Bien et le Mal*, *Crépuscule des idoles* et *Ecce Homo*.

En 1902, Roché paraît particulièrement impressionné par le thème nietzschéen d'un être d'exception, d'un élu appelé à un destin hors du commun. La nécessité de la souffrance et de la cruauté envers soi-même, le culte de l'individualisme et la volonté de transformer les valeurs sont autant de thèmes empruntés à *Zarathoustra*. Ses *Quelques idées (archi-connues) sur l'artiste* (1902, texte non daté)³⁶ témoignent de l'influence nietzschéenne sur ses réflexions :

L'Artiste subit son Œuvre. [...]
L'artiste est toujours une sorte de prophète. [...]
L'artiste est un être d'exception qui n'est pas soumis aux règles générales.
[...] Il est amoral. [...]
L'artiste doit se surpasser indéfiniment lui-même, et ne jamais se croire "arrivé", se détruire impitoyablement et se reconstruire. [...]

Il est évident que Roché ne désigne pas par le terme "artiste" uniquement le créateur d'une œuvre d'art, mais qu'il l'entend dans le sens le plus large du mot : créateur, être exceptionnel, penseur. Il applique à lui-même et à son "Œuvre humaine" des principes très similaires (Roché : 4 Octobre 1902³⁷) :

³⁶ Repris dans la collection *Écrits sur l'art* (1998), pp 21-25.

³⁷ Texte manuscrit sur feuille volante, HRHRC.

Combat à ceux qui disent : “il ne faut pas tout connaître”. [...] Combat à ceux qui n’ont pas mes idées ! combat doux, impitoyable et loyal et sans la certitude que mes idées sont les meilleures puisque c’est justement pour les éprouver que je les mène au combat. Et si je suis vaincu je dirai : « Gloire à l’idée qui m’a vaincu » (Nietzsche) – qu’elle se répande sur le monde et que la mienne reste en moi, ou change.

Ainsi, le projet fantasque se voit exalté en cheminement spirituel. Se servant d’un vocabulaire nietzschéen, Roché s’imagine en prophète solitaire qui, sur le chemin de son affliction, se surmonte et s’accomplit par la connaissance, acquise à grand-peine et dans de terribles souffrances. Pour que le créateur soit, écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il faut beaucoup de souffrances et de métamorphoses (Nietzsche 1958 : 81). « Souffrir c’est mon égoïsme, ma destinée et ma jouissance, affirme Roché dans son Journal de séparation, le 13 octobre 1902. « Et ce sont mes temps de souffrance qui portent mes meilleures joies [...] ».

Dans les termes de l’individualisme nietzschéen, il revient à celui qui se veut créateur de commencer par sa propre création de lui-même. « Deviens celui que tu es ! », dit Zarathoustra (Nietzsche 1958 : 225). Forger son destin, se façonner un moi, signifie en même temps qu’on se crée une morale sur mesure : « Mais il s’est découvert lui-même, celui qui dit : Voici mon Bien et mon Mal : par là il a fait taire le nain et la taupe qui disent : « Bien pour tous, mal pour tous » (Nietzsche 1958 : 183). Ce qui compte, c’est la peine que demande l’effort de se surpasser dans cette création de soi par soi. Gaultier précise qu’en pareille circonstance, celui qui est timide remporte une victoire sur lui-même et accomplit ce faisant un acte vertueux en exprimant sa pensée et sa volonté avec force, tandis qu’une personne arrogante atteindrait la vertu par un comportement contraire (Gaultier 1971 : 246). Est-ce dans une tentative de se sculpter un moi digne d’être un pont vers le surhumain que Roché paraît se dépouiller de son image de jeune étudiant bourgeois, timide et sensible, quand il se lance dans ses recherches sur la polygamie ? N’est-ce pas pour marquer justement cette transformation qu’il ajoute dans le texte *Marcelle à Folies Bergères* [sic], rédigé en juillet-août 1902, la précision : « J’étais un étudiant qui avait souvent la tristesse de vivre, je ne lisais ni Barrès ni Nietzsche [...] ». Il nous semble plausible de soutenir que les changements de personnalité qui se produisent en Roché au cours de 1902, sont tout au moins en partie inspirés par sa lecture de Nietzsche.

Le vif intérêt de Roché pour Nietzsche n'est pas éphémère ; il continue à lire ses œuvres et le 17 février 1903, il assiste à une conférence publique que donne le germaniste alsacien, Henri Lichtenberger³⁸, sur Nietzsche. L'interprétation de Lichtenberger est un véritable événement pour Roché et clarifie ses idées sur le nihilisme et la morale des surhommes. Dans son Carnet, il note : « [...] moi centre, seules mes valeurs valent [...] ». Cette nouvelle confiance et affirmation de sa personnalité ne se laissent pas uniquement voir dans le projet qu'il entame ; ses relations, surtout avec sa mère, en subissent aussi les conséquences. À part quelques heurts pendant ses années d'adolescence, Roché semble subir (probablement pour les raisons exposées ci-dessus) avec docilité la tyrannie affective que sa mère exerce sur lui – même l'ingérence dans sa relation avec Margaret Hart et les néfastes séquelles de cette action sont vite effacées d'après ce qu'il laisse paraître dans son journal. Or, le nouvel individu qu'il *devient*, source vive de force affirmative et avide d'indépendance, se révolte contre la mère tarentule. Le poème suivant, noté sur une feuille volante, date du 29 juillet 1902.

Complainte des Parents embêtants

Que les parents
sont embêtants
Les mères ce sont des araignées
qui tissent leurs toiles en silences
Autour des âmes de leurs fils
Elles n'emploient pas de ficelles ni de cordes : non
(On les couperait)
Mais une multitude de petits fils
Élastiques et persévérants,
Aboutissant en elles au point sensible :
« Ça fait de la peine à ta mère ! »
Ces liens là, c'est vraiment gênant
Ça empêche les jambes de ta Personnalité
Ça écrase dans l'œuf les Pensées, vos filles,
Les Actions – (« Comment mon fils, toi ! »
ou bien, les yeux humides : « Tu feras comme tu
voudras »...)

Si vous voulez vendre du ruban au mètre
C'est pas très grave
Mais si vous voulez être vous ... hélas!
« Ne lis donc pas ce mauvais livre ! »
(Nietzsche)
S'il y a une belle émeute : « Mon fils, n'y va pas.
Si tu étais tué : Pense à moi ... »
... Et puis, par-dessus tout
Le galimatias chéri des petites obligations
quotidiennes
qui font plaisir – et qui sont du pavot à votre âme
Oh ! les bonnes douces mères sacrées
Les sacrées mères!
Crème d'égoïsme suceur et insouciant
Heureux (presque) les orphelins, Mesdames!

³⁸ Philologue de son état, Henri Lichtenberger (1864-1941) est un des premiers germanistes français et assume par ses écrits sur la philosophie, la poésie et la musique un rôle de médiateur entre la France et l'Allemagne à une époque où l'Alsace se trouve ballottée entre les deux pays. Son ouvrage sur Nietzsche, *La philosophie de Nietzsche* (1898) est la première interprétation des idées de Nietzsche publiée en France.

Le titre est une allusion apparente à Jules Laforgue, poète fétiche de Roché. Avec la publication de son premier recueil, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, en 1885, Laforgue relance ce vieux genre poétique d'une « chanson populaire d'un ton plaintif dont le sujet est en général tragique [...] » (Larousse) mais le transforme en balayant la prosodie conventionnelle en l'expression tout à fait originale et fraîche d'une lamentation intime. Insistant sur « l'esthétique empirique³⁹ » des complaintes (Laforgue 1995 : 777), Laforgue se délecte d'accoupler des mots qui « [...] n'ont qu'une harmonie de rêve mais font dans la réalité des couples impossibles [...] »⁴⁰ (Laforgue 1995 : 720) afin d'obtenir l'effet recherché d'un certain charme insoluble, obsédant et insaisissable. Le ton insolite des complaintes laforguiennes vient en grande partie de leur association aux chansons populaires par les refrains, les répétitions, les fragments de chansons connues, les onomatopées et les tours populaires qui les caractérisent. Roché ne semble pas faire le moindre effort pour imiter la complexité du style laforguien. Son pastiche serait un clin d'œil au poète, plutôt qu'une imitation poursuivie de son style. Le sujet des « parents embêtants » ainsi que le contenu plaintif du poème rentrent en effet bien dans la thématique des complaintes de Laforgue, si on songe par exemple à la *Complainte des pubertés difficiles*, la *Complainte des bons ménages* ou la *Complainte de l'époux outragé*. Certains aspects de forme rapprochent également la complainte de Roché de celles de Laforgue : la distribution en staccato des vers (notamment les deux premiers), les enjambements inattendus, les formules familières et naïves, les tentatives de calembours, l'apostrophe finale au lecteur. On est pourtant loin des poèmes subtilement sophistiqués de Laforgue. Pour Roché il s'agit d'un acte de révolte (même s'il est limité à la feuille où ce poème est noté) et après des années de refoulement le défi ne se situe pas dans l'effort prosodique mais dans le fait d'exprimer enfin sa frustration, sa dépossession et son ressentiment.

Le développement du thème fait comprendre à quel point Roché se rend compte d'être devenu la victime consentante et consciente de sa mère. Il comprend parfaitement par quels jeux de manipulations affectives elle le tient : la pitié filiale, la honte de ses propres actions ou bien des concessions chargées de culpabilité. Il sait également quels sont sur lui les effets de cette manipulation, à savoir l'étouffement de

³⁹ Dans une lettre à Charles Henry, « très précieux jeune homme et même ami », datée du 5 ou 12 août 1885.

⁴⁰ Lettre du 16 décembre 1884 à son ami et confrère, Gustave Kahn.

sa propre personnalité et la répression de sa volonté d'agir. La référence à Nietzsche confirme le rôle que son « mauvais livre » joue dans le désir qu'exprime Roché de devenir son propre maître, de chercher le chemin qui mène à lui-même. Or, la fin du poème laisse comprendre que Roché considère la situation comme inextricable, que l'amour maternel est pour lui une sorte de drogue à accoutumance par sa présence quotidienne. Bien que l'amour impur de la mère-mégère suce sa force vitale, la position qu'elle occupe n'en est pas moins sacrée. Il ne peut dépêtrer son âme des liens que son égoïsme à elle et sa dépendance à lui ont tissés.

Vu la forte impression que la lecture de Nietzsche fait sur Roché en 1902, au début de son projet de recherche sur l'amour, il semble inévitable qu'il soit aussi inspiré par la conception que Nietzsche se fait de l'amour. Sur le plan de l'amour ou des relations entre les sexes, les commentateurs de Nietzsche s'arrêtent souvent aux remarques et aux aphorismes qu'il propage sur les « Weibchen »⁴¹ au nom de sa qualité autoproclamée de « premier psychologue de l'Éternel féminin » (Nietzsche 1992 : 99) et concluent en conséquence à la position anti-féministe voire misogyne d'un homme solitaire déçu par son expérience (ou manque d'expérience) de l'amour. Tel est par exemple le cas dans un article de Remy de Gourmont sur « Nietzsche et l'amour » où l'auteur s'appuie uniquement sur les aphorismes du chapitre VII de *Humain trop humain* pour conclure que « ce qui est suspect, à la vérité, c'est l'opinion sur les femmes et sur l'amour d'un homme [...] qui ignore et l'amour et les femmes » (Gourmont 1904). Selon Éric Blondel, professeur de philosophie morale et traducteur de Nietzsche ce serait une approche superficielle :

Nietzsche ne dénonce pas la femme, mais l'idée d'amour désintéressé où elle devrait jouer un rôle effacé. [...] l'amour est ou devrait être la manifestation de la volonté de puissance, et il consiste ou devrait consister à s'affirmer, et non pas à s'effacer, à se nier dans cette attitude contre-nature qu'est l'abnégation (*Selbstlosigkeit*) (Blondel 1998 : 204, 218).

Nietzsche affirme donc qu'il faut apprendre à s'aimer soi-même avant de pouvoir aimer l'autre. « Il faut avoir un *moi* solidement assis, être hardiment planté sur ses deux jambes, sinon il est absolument *impossible* d'aimer » (Nietzsche 1992 : 99). Il s'agit aussi, semble-t-il indiquer dans *Zarathoustra*, de ne pas tromper l'objet de son amour sur ce qu'on est et sur ce qu'on veut d'une relation, de ne pas l'exploiter ni faire

⁴¹ Petites femmes

de lui une béquille. « L'un va vers son prochain parce qu'il se cherche, l'autre parce qu'il désire se perdre. Votre mauvais amour de vous-mêmes fait de votre solitude une prison » (Nietzsche 1958 : 57). Dans *Ecce homo* Nietzsche définit l'amour comme une éternelle guerre entre les sexes, « la relation, explique Blondel, entre deux affirmations (et dons) de soi, donc leur affrontement, une « guerre » entre deux vraies personnalités, et non une série de politesses où chacun s'efface devant l'autre et lui fait des courbettes de simple préséance. On donne ce qu'on est : pour aimer, donner, il faut être » (Blondel 1998 : 204).

Nous avons déjà signalé l'affirmation grandissante de sa personnalité que l'on constate chez Roché, notamment à travers la conception de son projet « sérieux et fondamental » sur l'amour. Qu'il donne de l'importance à l'affirmation de soi par l'amour se voit dans un certain nombre d'observations dans ses carnets. Le sens général comme le choix de termes dans les citations qui suivent évoque son engouement pour Nietzsche. « Faire et dépenser des forces ... Accroître patiemment la précision de certains mouvements, ne penser qu'à cela. L'amour ? Comment est-ce ? [...] Il faut être ferme sur ses jambes [...] » (Journal 1905 : le 14 août). Afin d'arriver à une vraie réciprocité, il est tout aussi important qu'il y ait chez la femme une prise de conscience de soi. « Je pense à Opia, Flap et Sbô. La force avec laquelle chacune s'affirme – rien ne compte en dehors » (Journal 1907 : le 24 février). Le manque de confiance et d'affirmation identitaire serait un obstacle à l'amour. Trop d'admiration ou d'effacement de soi devant l'objet du désir risque d'avoir un effet paralysant. « Il faudrait être bien sûr de soi pour pousser tout droit au centre de la beauté » (le 22 juillet). Cela vaut aussi pour la femme. Ainsi exprime-t-il ses doutes sur le sort d'une nouvelle relation : « Peut-être n'est-elle pas assez 'elle' ? » (Journal 1904 : le 25 juin).

Un autre aspect de la conception nietzschéenne de l'amour qui aurait pu avoir une influence sur Roché concerne la sexualité. Citant un article de son propre code moral, Nietzsche soutient dans *Ecce homo* que la « prédication de la chasteté est une incitation publique à la contre-nature. Tout mépris de la vie sexuelle, toute souillure jetée sur elle au moyen de l'idée d'“impur” est l'attentat même contre la vie, – c'est le vrai péché contre l'Esprit saint de la vie » (Nietzsche 1992 : 206). L'homme, en vivant, *est* désir car il augmente sa force vitale, sa puissance, en atteignant les buts qu'il se fixe – c'est ce que Nietzsche désigne par la “volonté de puissance”, le “vouloir-vivre”. Roché se

fait écho de cette pensée quand il note dans son Journal de Séparation : « L'Amour est une augmentation de Vie [...] je ne conçois pas ses Bonheurs sans ses Malheurs : c'est pour moi un seul morceau » (le 29 octobre).

Nietzsche se dresse au reste contre les « contempteurs du corps » et dénonce le dualisme du corps, considéré comme inférieur, et de l'âme. « Mais celui qui est éveillé, celui qui sait, dit : “Je suis corps absolument, et rien d'autre ; et âme n'est qu'un mot pour désigner une qualité du corps.” » (Nietzsche 1958 : 32). Réprimer ou mépriser la réalité corporelle de l'amour revient à nier la vie même. Et comme le corps contient l'âme, l'érotisme est apte à nous élever vers le transcendant. « La spiritualisation⁴² de la sensualité, écrit Nietzsche dans *Crépuscule des idoles*, cela s'appelle *l'amour* [...] » (Nietzsche 2001 : 34). Dans ce même traité, Nietzsche consacre un chapitre à *ce qu'il doit aux Anciens*. Dans l'exposition de son “patrimoine dionysiaque”, il réitère la pensée que c'est un acte *contre* la vie que de qualifier la sexualité d'impure en ajoutant que les contempteurs du corps profanent le commencement, la condition même de la vie. Dans ce texte les « mystères de la sexualité » sont sacralisés parce qu'ils mènent à la vie éternelle, qui est pour Nietzsche « le retour éternel de la vie » (131). Il évoque le culte du phallos dans les fêtes de Dionysos où le sexe devient « le symbole vénérable en soi » par l'acte de procréation, conçu comme « voie sacrée » (131)⁴³.

La notion d'un érotisme sacré est présente dès les premiers écrits de Roché. Après une enfance baignée dans la religion et né (d'après sa propre conviction) avec une réceptivité naturelle aux mystères de la divinité, il n'est pas étonnant que Roché cherche à unir le sacré intuitif et l'amour charnel, considéré comme une vocation. On aurait pourtant tort, à notre avis, de considérer cette représentation comme une sublimation de la sexualité. Il ne s'agit pas de l'amour comme transcendance tel que l'envisage Platon. Dans la conception platonicienne, Éros fonctionne comme médiateur entre le Divin et la vie humaine. Éros constitue la voie par laquelle l'homme peut s'élever jusqu'au Divin. La Beauté sensible rappelle la Beauté Absolue et cette pensée constitue un lien entre le monde des idées et le monde réel. Ainsi, dans *Le banquet* et le *Phèdre* le dualisme marqué est atténué par une vision du monde plus harmonieuse. Or, ceci n'implique

⁴² “Vergeistigung” dans le texte original.

⁴³ “[...] der Weg selbst zum Leben, die Zeugung, als der *heilige* Weg” (Nietzsche 1889).

nullement une affirmation ou une approbation du monde sensoriel. Au contraire. « Eros is itself a form of flight from the world »⁴⁴ nous rappelle l’auteur Anders Nygren dans son étude fondamentale sur les différents avatars de l’amour religieux, *Agape & Eros* (Nygren 1982 : 179).



Coupe (détail) : *Satyre ithyphallique jouant de la double flûte*

Pour Roché, le sacré se manifeste dans et par l’amour sexuel. C’est une conception directrice, omniprésente dans son œuvre, qui évolue et mûrit en se précisant. La représentation de cette sacralisation de l’amour charnel reflète souvent le contexte ecclésiastique familial de son enfance. Les symboles connus et les souvenirs intimes sont introduits avec une naïveté et un naturel qui excluent toute volonté sacrilège. « Quand j’ai goûté longtemps à sa bouche, je suis comme quand, enfant, j’avais communié » (Journal 1906 : le 13 février). Comme la communion eucharistique qui purifie, apporte la paix et renouvelle la force vitale des croyants qui reçoivent l’hostie, le baiser de la femme aimée le fait participer au mystère sacré. Le sacré vient habiter deux corps unis par un parfait amour érotique. « Il faut connaître, vivre l’amour total, le préserver, le faire vivre et donner sa fleur, qui mène à l’amour universel et mystique, à la fusion en Dieu » dit-il à propos du “mystère” de l’orgasme⁴⁵. « Gott war in uns » (Journal 1944 : le 28 février). Il trouve passionnante la lecture de *Toutes les femmes sont fatales* de Claude Mauriac car, affirme-t-il, « le sujet est le mien, c’est le mystère du sp. » (Journal 1957 : le 8 février) La même année, il écrit quelques notes pour un article sur le “culte du spend” dans lequel il qualifie l’orgasme « d’acte religieux, espèce de messe ».

D’autre part, l’érotisme sacré se décrit aussi chez Roché en termes archaïques et païens. Ce contexte est le plus souvent lié au culte du Phallus. Son propre sexe est surnommé « petit homme » et plus tard « le God ». On est peut-être tenté de voir dans

⁴⁴ *Eros est en soi une sorte de fuite du monde.*

⁴⁵ Pour désigner l’orgasme, masculin ou féminin, et dans certains cas le sperme, Roché utilise le plus souvent le terme élisabéthain “spend” ou son abbréviation “sp.”

ce surnom l'orgueil démesuré d'un homme à femmes – mais ce serait ignorer l'intérêt de Roché pour les mythes de l'Antiquité et sa connaissance des rituels. À part ses voyages en Grèce, nous savons par exemple de son Journal (du 4 février 1957) qu'il connaît l'étude sur *le culte du Phallus chez les Anciens et les Modernes* dans l'œuvre monumentale de Jacques-Antoine Dulaure, *Les divinités génératrices* (1805).

Ce culte ancien, auquel nous avons fait allusion ci-haut est associé au dieu fétiche de Nietzsche, Dionysos. Ce dieu qui fait couler le vin, le lait et le miel, fait aussi jaillir les sources en frappant le sol de son bâton rituel, le thyrsos. « Mais le même principe qui fait jaillir les sources est aussi celui qui fait monter les sèves » (Bourlet 1983) et c'est pourquoi on brandissait lors des processions dionysiaques des phallus, emblèmes de la fécondité et de la puissance reproductrice dans la Nature. Il est significatif que Roché adopte le surnom de « God »⁴⁶ pour son sexe au moment où il désire profondément avoir un enfant. L'irruption du sacré est irrésistiblement liée au désir d'être incorporé dans l'élan fondamental de la vie que représente Dionysos. Il nous semble que c'est dans ce contexte qu'il faut voir l'importance presque obsédante qu'il accorde à la taille et la vigueur du sexe masculin.

Pendant un voyage en Inde, Roché découvre les sadhus⁴⁷, ces ascètes qui vivent en marge de la vie quotidienne afin d'atteindre une illumination intérieure. À l'époque où Roché se rend en Inde, les sadhus pratiquent encore d'une manière généralisée la nudité qui symbolise leur détachement du monde. Deux textes inédits de 1933, *Les Sadous* et *Le Phallus* témoignent de la fascination qu'exercent sur lui ces hommes saints dont la nudité révèle des sexes d'une proportion impressionnante. « La dimension de l'organe mâle joue ici le même rôle que sur les murailles de Pompéi », écrit-il (*Le Phallus* 1933) et dépeint les divers appareils dont se servent les sadhus pour allonger leur sexe. Xavier Rockenstrocy (1996 : 120) suggère que « la virilité incarnée » du sadhu pourrait faire de lui une figure superlative ou idéalisée de Roché. Or, une telle affirmation revient à nier l'ascétisme radical des sadhus. Il est vrai que les remarques et les questions que Roché se pose (p.e. sur l'influence des poids et des ceintures de chasteté sur l'érection

⁴⁶ La référence possible à « godemiché » ne nous échappe pas mais nous la tenons pour improbable : l'abréviation courante de godemichet est « gode », Roché emploie toujours une majuscule et en allemand le mot « Gott » (*Dieu*) est systématiquement utilisé par Roché et par Helen Hessel.

⁴⁷ Roché écrit « sadous ».

du pénis) ne nous permettent pas de deviner s'il se rend compte que les sadhus renoncent absolument à la sexualité et que le poids attaché au sexe fait partie d'une mortification volontaire de la chair, qui, à la longue, rend le membre sexuellement inutile. Le célibat des sadhus provient précisément de la conviction que l'énergie sexuelle peut être sublimée en pouvoir spirituel. C'est donc tout le contraire du désir physique sacré qui anime Roché.

La conception de l'érotisme comme expression de « la recherche de Dieu dans l'amour » (Journal 1943 : le 28 novembre) ne fait que gagner en ampleur vers la fin de sa vie alors que Roché s'absorbe de plus en plus dans des préoccupations de l'au-delà. Il ne suspend pourtant jamais son questionnement de sa propre conception de l'amour : « Sous tout cela, la question : Qu'est l'amour? – quelle inquiétude, quel besoin en dehors des enfants? – Quelle foi? Quoi après? Quelles hypothèses? Que reste-t-il du sentiment? de la reconnaissance que ça (l'autre) existe? » (Octobre 1955)⁴⁸. La perpétuation de son étude sur l'amour s'inscrit dans l'idée nietzschéenne de l'inachèvement de l'homme. L'amour ne vient pas tout seul, il faut l'apprendre. « Un jour vous devrez aimer au-delà de vous-mêmes. *Apprenez* donc à aimer ! » (Nietzsche 1958 : 66). Roché semble souscrire à cette pensée et ses écrits abondent effectivement en illustrations de l'enseignement de l'amour (Du Toit 2004). Cependant, cet apprentissage ne peut être qu'une tâche infinie dans le devenir humain, en termes nietzschéens, un devoir-être illimité et sans fin.

Voyages-découvertes et le sujet de l'écriture

Pendant son séjour à Rinn en septembre 1902, Roché a le loisir de ruminer le succès de la phase initiale de son projet. Il ne s'agit pas uniquement de réussir l'exploit physique de la récolte des données, mais aussi de les mettre par écrit d'une manière qui permettrait la reconstitution du passé lors de la relecture. Ce n'est d'ailleurs pas l'écriture en soi toute seule mais la relecture de ses écrits qui lui fait prendre conscience du pouvoir transformateur de l'écriture. « [...] j'ai relu les 100 pages écrites il y a un mois sur mon « Passé », les 50 pages faites il y a deux mois lors de mon Annonce, les

⁴⁸ Texte libre à la page 8 du cahier "Fouilles. Dissections", commencé à St Robert le 5 octobre 1955.

40 pages de mon article Toynbee, les 30 pages de mon cahier à R. Je me sens fort et j'ai confiance en moi. Pour la première fois peut-être je suis un peu content de moi » (Cahier 1902 : le 25 septembre). Ainsi l'écriture gagne en importance, non seulement comme moyen de transformer son projet sur l'union libre en œuvre d'utilité publique, mais comme moyen de se transformer, de se *recréer* à une image convenable de lui-même. « Apprendre à écrire correctement pour être imprimé » note-t-il dans son Agenda le 10 octobre.



Fort de cette expérience il regagne Paris en octobre et poursuit aussitôt ses recherches sur la sexualité. « Paris sera forcément mon lieu de travail documentaire sur place – il me faudra louer un atelier », écrit-il vers le début de l'an 1902 quand le projet est encore à l'état d'ébauche. Dès son retour il donne suite à cette idée et accompagné de son ami Jo Jouanin, complice de l'Annonce, il visite plusieurs appartements avant de prendre en bail une garçonnière au 7^e étage dans une maison neuve au 45, rue d'Alésia.



Il n'est pas question de quitter Arago, la maison maternelle. Alésia ne doit servir que de 'centre de documentation' et de point poste protégé des regards indiscrets de Clara. Pour recevoir son courrier à Alésia et pour signer les manuscrits auxquels il travaille à l'époque, il adopte pendant quelques mois un nouveau nom d'emprunt, Pierre Varhen. L'inauguration d'Alésia a lieu le samedi 18 octobre avec l'assistance de Marguerite Pavoine, dite « La Bretonne ». Or, les joies de cette indépendance naissante sont gâtées le surlendemain par une nouvelle inquiétante : « Jouanin est très malade de la typhoïde », note-t-il le 20 octobre dans le *Journal de la séparation*. Un texte

manuscrit⁴⁹ qui porte le titre *Mort ?* continue le récit des jours suivants : « Le mercredi. “ Il y a des complications mais nous luttons. ” Le jeudi matin, une dépêche. “Il n’y a presque plus d’espoir. Venez” ». La suite du texte renferme l’analyse de ses pensées face à ce drame et fait comprendre toute l’importance de son amitié avec Joseph Jouanin. La première partie relate avec une immédiateté saisissante ses émotions conflictuelles alors qu’il prend le chemin familial qui mène à la maison des Jouanin. « En moi ce refrain sonne cadencé sur les cahots du tram : Mort ? Pas mort ? – Mort ? Pas mort ? – Mort ? Pas mort ? » D’une part, la mort s’impose comme un fait accompli et Roché raisonne que des deux amis, celui qui reste est le plus à plaindre, qu’il vaut donc mieux que ce soit Jo qui meure. Il se reprend aussitôt pour innocenter cet argument qui a tout l’air d’un égoïsme monstrueux. Absurde cette idée que Jo puisse mourir : « C’est mon ami qui m’a révélé à moi-même. Il ne peut pas mourir sans moi. [...] S’il meurt, je ne suis plus moi-même. Je suis une machine coupée en deux. » Ce clivage du moi se fait sentir dans le texte par un va-et-vient continu entre le moi sentant et le moi qui s’observe et se juge. Roché est douloureusement conscient de ce manque d’harmonie intérieure qui se manifeste principalement à travers une foule de conjectures. Ce n’est pas seulement la mort imminente de Jo qui est l’objet de son questionnement intérieur. Il se préoccupe autant de la manière dont il risque d’afficher sa douleur en apprenant la mort de son ami. « L’inoubliable question de ma figure qui se modèle sur mon moi spectateur et non sur mon cœur accessoire. » Il doute de pouvoir montrer son chagrin et craint d’accroître ainsi la peine de Madame Jouanin par une indifférence apparente. Ce n’est qu’au moment où toutes les conjectures s’évaporent face à la souffrance réelle de la mère qu’il se sent enfin transpercé d’une vive douleur qui cicatrise momentanément la division interne : « Tout tourne. Je suis unifié. Le moi spectateur n’est plus et je pleure ». Le clivage dehors/dedans a son origine chez Roché dans l’observation constante de soi, un comportement qui résulte (comme nous l’avons déjà vu), au moins en partie, de son éducation. Roché est douloureusement conscient que la dualité sujet/objet risque de menacer l’authenticité de sa participation au monde. Seule une émotion intense et imprévue permet la suspension de cette lucidité involontaire et paralysante.

Jo ne meurt que le lendemain, vendredi 24 octobre, à 17h00 du soir.

⁴⁹ Manuscrit conservé aux archives Roché, HRHRC, University of Texas at Austin, Box 219.10 : L-M.

Avec la mort de Jouanin, Roché perd le destinataire principal de ses débuts littéraires. Jouanin et Roché avaient en commun leur passion de la littérature et leurs rêves d'écrire. Ils partageaient les mêmes goûts littéraires, sortaient ensemble au théâtre et chacun soumettait à l'œil critique de l'autre ses brouillons. Or, leur collaboration allait plus loin qu'un simple partage d'intérêts. À au moins une occasion un amour



Roché et Jouanin discutant "leur pièce"
Photographie : HRHRC, Austin

triangulaire (l'histoire de « Maria ») les a réunis et Jo a participé à l'aventure de la première Annonce. Dans son Journal Roché parle aussi d'une pièce que les deux amis écrivaient ensemble. Il s'agit probablement de la pièce qu'il évoque le 9 avril 1902 sur une feuille volante, intitulée *Union Libre* : « À se servir dans la pièce "Amours" – qu'il faut préparer lentement – par fragments + une autre *Union Libre*. »

Après l'émotion bouleversante au chevet du moribond, Roché se rend dans un café voisin pour attendre et surtout pour écrire. On a l'impression que c'est l'espace de l'écriture qui devient la "vraie vie", l'écriture comme refuge, comme substitut, comme prétexte. « C'est quand j'écris que je vis le plus. Je veux que mon âme vibre bien, et comme excuse à mon inaction dans la vie, j'ai voué mon âme au Public. [...] Mais ceci est plus vrai : mon Public c'est lui et tout ce que j'ai écrit, j'ai écrit pour lui d'abord [...] ».

Héritier du legs littéraire de Jouanin, Roché passe les semaines suivantes à dépouiller avec émotion les manuscrits de son ami – tantôt plein d'admiration devant son talent, tantôt déçu par ses défauts. Il dit regretter son esprit critique mais se demande : « Est-ce bon pour mon Œuvre qu'il soit mort ? Peut-être. Je ne crois pas ». Toujours est-il que la disparition de l'ami qui assumait à la fois les rôles de complice, confident, critique et Public incite le jeune Roché à élargir ses horizons littéraires, à chercher ailleurs un avis critique – il pense, par exemple, écrire à Gide (Journal 1903 : le 16 janvier) – et surtout à explorer les possibilités de se faire publier.

La mort de Jo impacte aussi sur la vie intime de Roché. Il est plus que jamais convaincu de l'importance primordiale de son « Œuvre » – comme s'il lui incombait désormais entièrement de tenir le flambeau des projets qu'ils avaient formulés ensemble.

Le 25 octobre, Roché envoie une carte à Margaret Hart dans laquelle il lui annonce et la mort de Jo et la fin de leur année de séparation : « J'envoie le cahier contenant tout ce que j'ai à dire le 15 novembre matin. Écrire Bd Arago si vous voulez après le 15. » Le 26 octobre il envoie une deuxième carte plus explicite :

Ce soir à 8h. j'ai dit à ma Mère que j'avais quelque chose d'essentiel à vous communiquer et que j'allais vous récrire : elle a consenti. Je suis allé avec elle au Concert Rouge car je veux vivre comme si Jouanin n'était pas mort – et là je rencontre Violet que je ne savais pas à Paris. [...] Pour la santé de ma Mère et pour ses nerfs il vaut mieux qu'elle ne voie pas vos lettres à V. et à vous. Donc, voilà mon nom et mon adresse. Pierre Varhen, 45, rue d'Alésia 14e. V. verra/lira le cahier vers le 15 Novembre et vous l'enverra.

La décision de rompre avec Margaret remonte au début septembre. Il pense alors attendre fin novembre pour lui annoncer sa décision – afin de laisser s'écouler une séparation de six mois. La mort de Jouanin précipite la décision finale – dont l'exécution peut paraître brutale si l'on oublie que Roché ignore à ce stade encore les vrais sentiments de Margaret. Ce n'est qu'après avoir appris par sa sœur Violet le “Non” de Roché, que Margaret ose lui avouer sans ambivalence son propre “Oui” :

I have always unreasonably and vaguely spoken as we should change places as indeed we have [...] but I never really pictured to myself even the possibility of your ceasing to want me to love you. I love you and if you came to me I should love you so much that it would be hard perhaps impossible not to show you my love (Lettre datée du 6 Novembre 1902).⁵⁰

À la première page de son *Journal de la séparation*, qu'il envoie à Margaret Hart comme convenu, il ajoute : « Titre du Journal : “Go from me. Yet I shall stand henceforward in thy shadow ” ». Ce petit manuscrit d'une telle importance pour comprendre les premiers pas que Roché fait vers sa conception d'une nouvelle moralité

⁵⁰ “J'avais toujours parlé de façon déraisonnable et vague comme si nous devions changer de place l'un avec l'autre comme nous l'avons effectivement fait [...] mais je n'ai jamais vraiment pu imaginer même la possibilité que vous ne cessiez de vouloir me faire vous aimer. Je vous aime et si vous veniez je vous aimerais tant qu'il me serait impossible de ne pas vous montrer mon amour.”

dans l'amour, se met ainsi paradoxalement sous le signe de la passion unique et fidèle qui unissait Elizabeth Barrett Browning et son mari, Robert Browning, et que la poétesse anglaise exprime dans les *Sonnets de la Portugaise*.

Sonnet VI

*Go from me. Yet I feel that I shall stand
Henceforward in thy shadow. Nevermore
Alone upon the threshold of my door
Of individual life, I shall command
The uses of my soul, nor lift my hand
Serenely in the sunshine as before,
Without the sense of that which I forbore—
Thy touch upon the palm. The widest land
Doom takes to part us, leaves thy heart in mine
With pulses that beat double. What I do
And what I dream include thee, as the wine
Must taste of its own grapes. And when I sue
God for myself, He hears that name of thine,
And sees within my eyes the tears of two.*

(Browning 1897 : 313)

Roché relance aussitôt son projet. À partir de janvier 1903, son Journal se compose de deux documents séparés : un “Agenda” dans lequel il note des noms et des rendez-vous et un “Carnet” dans lequel il rédige de manière plus complète ses rencontres et ses pensées. Il ne s’agit pourtant pas encore du « procédé en deux temps » (Rockenstrocy 1996 : 154) qu’il adopterait plus tard. Le Carnet n’est pas la réécriture postérieure plus complète des mêmes faits mais une première écriture qui témoigne de l’immédiateté de l’action.

« Aventures avec but de documentation » ; c’est ainsi que Roché résume ce Carnet lors de sa relecture en septembre 1933. Il ajoute le jugement suivant : « Ce jeune écrivain qui se cherche, très amateur, est plein d’influences successives, pas toujours sympathique⁵¹ » (Journal 1903). Pendant plusieurs semaines Roché continue en fait consciencieusement à documenter les rencontres auxquelles la première annonce a donné lieu. Il fait placer d’autres annonces⁵² en jouant sur leur contenu. Il en modifie le ton – fantasque, mystérieux, sentimental, sérieux – et les profils – tantôt le sien, tantôt celui de la femme qu’il espère attirer, comme s’il se rendait compte de l’importance

⁵¹ Cette phrase est pourtant rayée à l’encre rose, du genre dont Roché se servait en 1953/54.

⁵² Conservées dans les archives Roché au HRHRC, University of Texas at Austin, (253.3).

d'un large éventail de données comme base statistique pour ses recherches sur la sexualité :

Un écrivain de 26 ans, grand, blond, doux, têtu – à peine étrange – demande mariage avec une jeune femme qui serait bonne pianiste – et qui ne serait pas que cela. Il faudrait que la pièce où elle joue d'habitude, fût-elle blanchie à la chaux ou peuplée de teintures merveilleuses, fût peu spéciale comme imprégnée d'elle, patinée de sa musique et de ses longues présences.

Ou encore :

J'ai 22 ans, je suis dur et pur. Je souhaite l'amour d'une femme belle et fine avec une âme réservée, que je demande à éclore. Il s'agirait de prendre à deux, en secret, la crème de la vie, sans plus. Correspondre sans hâte, aussi longtemps que l'on voudra avant de se connaître. Qu'elle soit éduquée, artiste, peut-être. Faire un coin rien que d'amour dans sa vie – discrétion mutuelle.

Il relit régulièrement ses descriptions des rencontres – souvent sous forme de “fiches” de petit format (A6) – et les met à jour, comme l'indique une inscription du 4 janvier 1903. Cependant, il commence à douter de la durabilité de son entreprise ; ses collaboratrices se montrent jalouses et ce manque d'harmonie l'amène à conclure qu'il vaut peut-être mieux clore sa « Polygamie Expérimentale » (Journal 1903 : le 29 janvier). Il est concevable qu'il soit passagèrement détourné de son but par l'expérience qu'il est en train de vivre avec une de ses premières correspondantes et qu'il décrit comme « la plus grande perfection atteinte jusqu'ici » (Journal 1903 : le 10 février). “Mlle Germaine Béryl” répond le 3 novembre 1902 à l'annonce placée par Roché-Rodana (Lettre adressée à Monsieur Jean Rodana, 22 rue du Colombier)⁵³. C'est l'ennui qui l'engage à lui écrire, dit-elle, et ajoute qu'elle ne craint pas de se compromettre étant « absolument libre ». Ils s'échangent des lettres, des visites, des baisers et finalement la révélation de leurs vrais patronymes. Leur première étreinte amoureuse a lieu le samedi 10 janvier 1903. Roché est ébloui, à tel point qu'il découche sans avertir sa mère qui vient le chercher le lendemain soir au 45 rue d'Alésia où il lui ouvre avec, comme cravate, un pantalon de dentelle. Ainsi commence la relation entre Pauline dite Germaine Bonnard et Henri dit Pierre Roché. Au cours des

⁵³ Conservée dans les archives Roché au HRHRC, University of Texas at Austin, (223.9).

45 ans qu'allait durer leur amour jamais exclusif, Roché ne se lassait pas de se remémorer ses débuts anecdotiques.

À part l'influence de ce nouvel attachement, l'impression que la « Polygamie Expérimentale » s'essouffle tant soit peu au début de 1903 est peut-être due au fait que l'expérience commence dès lors à donner lieu à des résultats concrets. En janvier Roché termine la série de tableaux « psycho-coïtaux », appelée *Moments* et envoie le 29 janvier le manuscrit à *L'Ermitage*, revue mensuelle de littérature, avec le manuscrit d'une nouvelle qui porte le titre *Jules*. Le 4 février il reçoit la réponse de *L'Ermitage* : *Jules* est accepté et le directeur de la revue, Edouard Ducoté, le prie de passer le voir. (Pendant un certain temps il continue à retravailler le texte de *Moments* dont il ne semble pourtant pas rester de trace dans le fonds Roché.)

La France connaît à cette époque une prolifération prodigieuse de journaux et de « petites revues » littéraires. Dans son « essai de bibliographie », *Les petites revues*, publié en 1900 par le Mercure de France, Remy de Gourmont en dénombre environ 130 titres tout en reconnaissant qu'il ne s'agit pas d'une liste intégrale. Parmi ce grand nombre de revues *L'Ermitage*, fondée en 1890 par Henri Mazel, s'impose au début du 20^e siècle comme une des revues incontournables de la capitale « celle qu'il faut lire pour être tenu au courant de l'actualité littéraire et artistique du moment » (Rodange 2001). Avec *La Plume*, *La Revue Blanche* et le *Mercure de France*, *L'Ermitage* est une des revues « [...] témoins d'un effort littéraire qui n'a pas été sans importance ni sans résultat » (De Gourmont 1992 : 1) et les jeunes littérateurs rêvent d'y collaborer. La qualité et le sérieux des textes et des chroniqueurs de la revue ainsi que la liberté de ton qui la caractérisent ne se perdent pas avec le départ d'Henri Mazel en 1896. Sous la direction d'Edouard Ducoté la « deuxième série » de *L'Ermitage* continue à publier des articles de grande tenue tout comme des textes d'auteurs encore peu connus mais au seuil de la renommée. Parmi les noms des auteurs publiés par *L'Ermitage* on peut citer Francis Jammes, Jean Moréas, Charles Maurras, Francis Viélé-Griffin, André Gide et Paul Valéry.



Un homme qui écrit n'est pas forcément un écrivain mais réussir à se faire publier par *L'Ermitage* signale tout de même une certaine marque d'approbation dans le monde des lettres. Ce qui n'était jusqu'alors qu'une vocation rêvée pour Roché se dessine en ce début d'année 1903 comme une profession possible : écrivain. Dans ses écrits de l'époque, autobiographiques et fictionnels, on constate une préoccupation tant avec le sujet de l'écriture qu'avec l'image de l'écrivain, une image à laquelle il se plaît désormais à s'identifier, comme en témoigne l'annonce citée ci-dessus : « Un écrivain de 26 ans [...] ». Clara Roché avait d'ailleurs destiné son fils à cette voie professionnelle dès sa plus tendre enfance à l'École Bossuet.

Mon fils a fait ses débuts dans la littérature! Titre : « L'homme » C'est encore sur le métier, probablement pour suivre les préceptes de Boileau, et comme je demandais : « Quand finiras-tu ce morceau », il me répondit : « Quand j'aurai la suite dans la tête. » Donc, dès que l'inspiration sera venue, je recopierai le tout et ferai imprimer. C'est la prose de Fénelon qu'a donné [sic] le branle à son cerveau. [...] Il se pourrait que mon fils ait des aptitudes merveilleuses, ce dont je ris follement à l'heure qu'il est. Je souhaiterais-le tout bas !⁵⁴

Grâce à l'acceptation pour publication de *Jules*⁵⁵, Roché semble enfin se sentir reconnu en tant qu'écrivain et ce premier encouragement professionnel lui donne la confiance de s'introduire dans les cercles littéraires des cafés parisiens. Il y fait la connaissance, entre autres, d'Albert Dreyfus, un écrivain-traducteur viennois « [...] qui révéla Hugo von Hofmannsthal aux abonnés de *Vers et Prose* » (Salmon 2004 : 236). Ravi, il se demande si Dreyfus pourrait prendre la place de Jo : « [...] découverte intérêts et buts analogues : modernisme. Vive l'initiative de l'avoir abordé ! [...] Futur ami ? » (Journal 1903 : le 20 février). Leur rencontre fait naître chez Roché l'envie de mieux connaître la vie littéraire en Allemagne et en Autriche. En mars 1903 il part à Munich avec des lettres de recommandation pour un nombre d'écrivains.

Munich, au début du 20^e siècle, est un haut lieu de la culture européenne, un véritable creuset d'artistes et d'écrivains de tous horizons. L'Allemagne se trouve en pleine croissance industrielle, en partie due au paiement de l'indemnité de guerre de 5 milliards de francs-or que le traité de Francfort impose à la France après la guerre

⁵⁴ Texte de Clara Roché sans titre et non daté, conservé aux archives Roché au HRHRC, University of Texas at Austin.

⁵⁵ *Jules* est publié dans *L'Ermitage* de février 1904, en même temps que *Papiers d'un Fou*, une autre nouvelle.

franco-allemande de 1870. La prospérité touche d'une façon différente le Nord et le Sud du pays. Alors que Berlin⁵⁶, progressiste et bien administrée, est la ville phare d'une Prusse rigoureuse, Munich abonde en cabarets et en « Bierstuben » avec toute leur provocation morale et politique. Les industries qui s'élèvent autour de Munich attirent des milliers de chercheurs d'emploi et en 20 ans le nombre d'habitants double pour atteindre un demi-million d'habitants vers 1900. L'influence du gros afflux d'arrivants, la transformation rapide de ville provinciale en grande ville, se font sentir dans les domaines politique, économique, social et culturel. L'important progrès technologique (l'Exposition Internationale de l'Électricité a lieu à Munich en 1882) suscite des réactions diverses et contradictoires. D'une part, tout semble tout à coup possible et faisable – l'espoir d'une ère nouvelle anime le désir d'introduire partout le concept de « modernité ». D'autre part, le progrès industriel et le matérialisme et leur impact sur la société sont ressentis comme un mal déracinant par d'autres, tels que le poète pacifiste et écologiste Gustav Gräser (Gusto Gras) et Karl Diefenbach, peintre végétarien et mystique naturiste.

Dans ce climat culturel variable et dynamique de nombreuses associations culturelles et littéraires font leur apparition. Le centre spirituel de la bohème littéraire munichoise est le quartier de Schwabing, véritable vivier pour les artistes et écrivains attirés par le climat relativement libéral. Un groupe de jeunes littérateurs dont Oscar Panizza, Otto Julius Bierbaum, Julius Schaumberger et, pendant un certain temps, Frank Wedekind se rencontrent régulièrement au restaurant « Giesinger Weinbauer » et s'associent pour s'élever contre la littérature de « Herz, Schmerz und Vaterland ⁵⁷ » (Wilhelm 1993 : 11). Le titre de la revue fondée par cette association reflète leur préoccupation principale : *Moderne Blätter – Wochenschrift der Gesellschaft für modernes Leben*⁵⁸. Ils aspirent à la propagation de l'esprit créateur *moderne* dans les domaines de la littérature, l'art, les sciences et la vie sociale. *Réalisme, naturalisme* et *sincérité* sont les mots-clés qu'ils adoptent pour leur mission littéraire. Malgré le dynamisme de ce mouvement, ses principes tenus pour « révolutionnaires » et son grand nombre de partisans il est en peu de temps concurrencé, dépassé et puis remplacé par d'autres associations et d'autres

⁵⁶ Lors d'une visite en 1891, Mark Twain compare Berlin à Chicago parce que tout y semble neuf. Il admire le pragmatisme, l'assiduité et le sens de l'organisation des Berlinoises.

⁵⁷ « *Cœur, douleur et patrie* », c'est-à-dire, *sentimentalisme et patriotisme*.

⁵⁸ « *Feuillets modernes – Hebdomadaire de l'Association pour la vie moderne* »

mots-clés. Lorsque Roché arrive à Munich la Gesellschaft n'est plus même si ses membres principaux continuent à influencer la vie littéraire de la ville indépendamment ou dans d'autres associations. Cependant, leur cri de ralliement y retentit encore en 1903.

Modern

Modern ! Modern ! Was will das Wort denn sagen,
Das heut von Mund zu Mund geschäftig fliegt
Mit lautem Weckruf stört das Wohlbehagen,
Das trägt an der Gewohnheit Kette liegt?
[...]
Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
Der rücksichtslos die alten Formen sprengt,
Und allem feind ist, was in der Entfaltung
Des starken Geistes freie Tat beengt
Modern ist jeder Trieb, der eigenwüchsig
Dem Bann der Überlieferung widersteht
Und sich nicht beugt in frommen Kinderglauben
Dem Götzenzauber der Autorität.

Modern ist jener schönste aller Züge
In unsrer Zeit freiblickendem Gesicht,
Der Zug, aus dem die Liebe zu der Wahrheit
spricht;
Der alle Täuschung haßt und überwindet
Der Schmeichelschönheit himmelblauen Dunst,-
Der nur die Schönheit in der Wahrheit findet,
Wahrheit im Leben, Wahrheit in der Kunst.

Moderne

*Moderne ! Moderne ! Que veut donc dire ce mot
Qui vole à présent avec zèle de bouche en bouche
Qui trouble avec un grand cri de réveil l'aise
Qui gît, alanguï, enchaîné par l'habitude ?
[...]
Moderne est chaque désir de transformation,
Qui jaillit sans scrupules des vieilles formes,
Et il est l'ennemi de tout ce qui limite l'acte de liberté
Dans l'épanouissement de l'esprit fort
Moderne est chaque instinct qui résiste tout seul
Au ban de la tradition
Et qui ne se plie pas avec la pieuse croyance d'un
enfant
Devant l'enchantement idolâtrique de l'autorité*

*Moderne est le plus beau de tous les traits
Sur le visage de notre temps, amoureux de la liberté,
Le trait par lequel l'amour parle à la vérité ;
Qui hait et surmonte toute déception
De la brume bleu-ciel d'une beauté thuriféraire,-
Qui ne trouve la beauté que dans la vérité,
Vérité dans la vie, vérité dans l'art.*

Julius Schaumberg (Wilhelm 1993 : 21)

Les « Cosmiques »⁵⁹ est le nom donné à un autre cercle influent de poètes et de penseurs qui anime la vie littéraire à Munich au tournant du siècle. Ludwig Klages⁶⁰, Stefan George⁶¹, Alfred Schuler⁶² et Karl Wolfskehl⁶³ sont les principaux représentants de ce groupe qui s'oppose au mouvement naturaliste. Ils ont en commun leur penchant pour les mythes primitifs, la représentation des mystères antiques et le culte gnostique. La revue fondée par Stefan George en 1892, *Blätter für die Kunst*⁶⁴, reflète entre autres la position que ce cercle prend contre l'intellectualisation et la technicisation croissante de la vie occidentale qui mettraient en danger la vitalité de l'âme humaine. Ils organisent des séances de lecture, des bals masqués et des fêtes « païennes » et se

⁵⁹ « Kosmiker » en allemand.

⁶⁰ Chef de file de la philosophie vitaliste en Allemagne, 1872-1956.

⁶¹ Poète et traducteur, 1868-1933.

⁶² Intellectuel gnostique, spécialiste de l'antiquité, 1865-1923.

⁶³ Écrivain, poète et dramaturge, 1869-1948.

⁶⁴ « *Feuillets pour l'Art* » (1892 – 1919) – il ne s'agit pas d'une revue destinée au grand public mais d'une tribune pour des poètes amis et des compagnons d'idées (Martus 2004 : 1).

retrouvent régulièrement au Café Luitpold. La maison de Wolfskehl devient rapidement un centre d'attraction à Schwabing et son nom figure à plusieurs reprises dans l'Agenda de Roché.

Stefan George, traducteur et poète novateur et marquant, s'inspire avant tout de la vision symboliste de Stéphane Mallarmé qu'il rencontre lors d'un voyage à Paris en 1890. Il fait connaître le symbolisme français en Allemagne, prônant le devoir d'explication orphique du poète. Un nombre croissant de jeunes intellectuels se réunissent autour de lui (le cercle George) et vers 1900 l'ambiance décontractée du cercle des « Cosmiques » se transforme de plus en plus en communauté de vie, regroupant des poètes-disciples autour de leur maître. La philosophie de vie et l'esthétisme de George auront une influence sur un large éventail de poètes et d'intellectuels tels que Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin, Paul Celan et Claus von Stauffenberg.

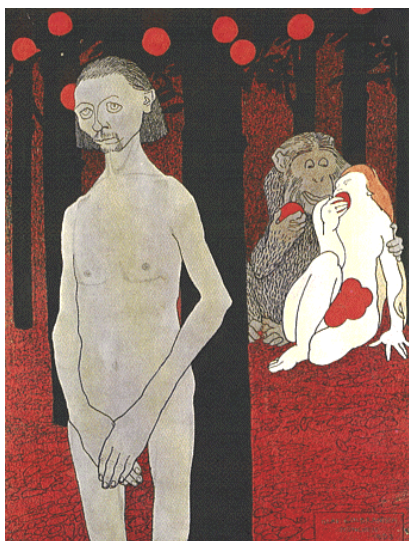
À partir de 1903 des failles apparaissent peu à peu dans le cercle des « Cosmiques ». Il semble que les conceptions antisémites de Ludwig Klages et Alfred Schuler soient à la base de la rupture finale et violente de l'idylle cosmique en hiver 1903/1904.

C'est dans la bohème de Schwabing, avec ses fêtes d'atelier et ses carnivals d'artistes, avec sa vie littéraire agitée entre les vers osés de Frank Wedekind, les textes blasphématoires d'Oskar Panizza et les rites dionysiaques des « Cosmiques » que Roché s'introduit en avril 1903. Il se rend au Café Stephanie, la seule « adresse essentielle » dont il dispose à Munich, au coin de la Theresienstraße et la Amalienstraße. Ce café est fréquenté par tant d'artistes et d'écrivains célèbres ainsi que par ceux qui croient l'être ou espèrent le devenir qu'il est aussi appelé « Café Größenwahn »⁶⁵. Vers 1903 c'est le café de prédilection d'entre autres Frank Wedekind, Eduard von Keyserling, Max Halbe, Max Reger et les collaborateurs du cabaret, les « Elf Scharfrichter »⁶⁶. Pour Roché, c'est « un café confortable fréquenté par les peintres et les littérateurs d'une atmosphère à la fois vivante et tranquille, et vraiment séduisant » (Roché 1943). Il y

⁶⁵ *Café Mégalomanie*

⁶⁶ *Les Onze Bourreaux*

fait la connaissance des peintres Rudolph Großmann⁶⁷ et Gustav Jagerspacher⁶⁸ qui l'aident à découvrir la scène de l'art contemporain à Munich. Depuis la Sécession de Munich en 1892, de nouvelles associations d'artistes ne cessent pas de se former et la ville accueille un très grand nombre d'artistes de toutes tendances. Dans les musées Roché admire avant tout l'œuvre d'Arnold Böcklin, de Giovanni Segatini et de Max Klinger (Roché 1943). Comme à Paris, les tendances littéraires et artistiques se manifestent dans de nombreuses jeunes revues dont les collaborateurs se retrouvent régulièrement autour de leur « Stammtisch⁶⁹ ». Roché fait mention de deux des revues satiriques les plus connues, la « Jugend » qui donnerait son nom au « Jugendstil » et la « Simplicissimus », revue qui devient synonyme d'opposition par sa critique osée de la politique impériale et de la religion. Il est surtout séduit par les « caricatures magistrales » d'Olaf Gulbransson (Roché 1943).



Caricature d'Olaf Gulbransson (1873 – 1958)

Simplicissimus, 8^e année, N° 31 (1903)

Ein Vorschlag zur Güte: "Wir können die biblischen Überlieferungen sehr wohl mit der Naturwissenschaft in Einklang bringen. Nach den neuesten Forschungen hat Adam von Eva den Apfel nicht angenommen; unsere Stammutter gab ihn deshalb einem Gorilla. Und so ist die darwinistische Lehre bewiesen."⁷⁰

Grâce à la vie animée des cafés à Schwabing Roché est également exposé à la multitude de courants littéraires. Il participe, par exemple, au bal « païen », *Décadence de Munich comme ville d'art* organisé par les « Cosmiques ». Il y rencontre Stefan George et essaie en vain d'être présenté à la belle jeune fille, toute vêtue de blanc, qui fait figure de muse auprès des disciples de George. Ce n'est que des années plus tard

⁶⁷ Peintre, 1882-1941.

⁶⁸ Peintre, 1879-1929.

⁶⁹ Table attitrée.

⁷⁰ "Nous pouvons très bien arriver à un accord entre les traditions bibliques et les sciences naturelles. D'après les recherches les plus récentes, Adam n'accepta pas la pomme d'Eve; la mère des vivants l'offrit alors à un Gorille. Et ainsi sont prouvées les théories darwiniennes."

qu'il fera la connaissance de Luise Bücking⁷¹. D'autre part, Roché constate que l'influence de Nietzsche se fait encore sentir sur la pensée artistique : « On employait à tout propos le mot « überwinden » (surmonter). L'homme est une chose qui doit être surmontée. Les peintresses finissaient par se marier dans l'espoir d'engendrer un surhomme » (Roché 1943). Roché découvre aussi durant son séjour à Munich l'œuvre de l'écrivain norvégien, Knut Hamsun, lui-même très influencé par Nietzsche.

Dans un autre café célèbre, le « Neue Dichtelei ⁷²», Roché entend chanter (peut-être accompagnées à la guitare par leur auteur) les chansons populaires narratives du dramaturge-cabarettiste, Frank Wedekind. Une de ces chansons, *Ilse* (« *Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren* »), est par la suite souvent évoquée dans le Journal de Roché, et devient pour ainsi dire un motif musical qui ponctue l'évocation de ses séjours en Allemagne. Créée à Paris en 1893, cette chanson, fraîche, légère et sans prétention, semble à première vue chanter le bonheur de l'éveil des sens et de l'amour libre. Or, le prénom « Ilse » associé au personnage de la jeune fille amoureuse de la vie et de l'amour physique se retrouve également dans la pièce de Wedekind, « *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie.*⁷³ », qui raconte le drame de l'adolescence face à un monde d'adultes traditionaliste et incompréhensif. L'éveil de la sexualité y est accompagné par son refoulement suivi par la honte et la tragédie. Le rapport entre la chanson et la pièce est appuyé par le fait que Wedekind substitue vers 1897 le titre « Ilse » au titre original de la chanson, « Alice ».

Selon Wolfgang Ruttkowski, spécialiste de la chanson de cabaret, « Ilse » serait un des premiers exemples en Allemagne d'une « *Dirnenlied* »⁷⁴ (Ruttkowski : 2001). Hymne joyeux à l'amour ou complainte d'une dévoyée au grand cœur, l'interprétation artistique est pour beaucoup dans ce genre de « drame condensé », typique de la chanson de cabaret. La mélodie, simple et répétitive, annonce vraisemblablement une ambiance naïve et printanière mais pourrait éventuellement permettre une interprétation plus tragique aussi bien que le type d'interprétation stylisée et ironique, tantôt âpre

⁷¹ Appelée « Wiesel » dans le Journal et « Lucie » dans *Jules et Jim*.

⁷² Rebaptisé « *Simplicissimus* » peu après son ouverture en avril 1903, ce café dans la Türkenstraße est, entre autres, fréquenté par Frank Wedekind, Otto Julius Bierbaum, Erich Mühsam et les collaborateurs de la revue satirique *Simplicissimus*.

⁷³ *L'éveil du printemps. Une tragédie enfantine* (1891).

⁷⁴ *Chant de prostituée*

tantôt tendre avec son effet doux-amer, qui caractérisait le style de Wedekind lui-même⁷⁵.

Ainsi, l'évocation répétitive de la chanson d'Ilse dans les textes autobiographiques de Roché exprime plus qu'un éloge frivole du libertinage. Scandée par un rythme à trois temps, la chanson renferme toute la nostalgie de la vie de bohème munichoise, l'amour libre, certes, mais aussi l'intensité de la créativité artistique qui l'accompagne et une association implicite à la révolte de Wedekind face à la réprobation de la société bourgeoise bien-pensante, répressive et hypocrite.

Ilse

<p>Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren, Ein reines, unschuldsvolles Kind, Als ich zum erstenmal erfahren, Wie süß der Liebe Freuden sind.</p>	<p><i>J'étais une enfant de quinze ans Une pure enfant, sans faute Quand j'appris pour la première fois Combien sont douces les joies de l'amour</i></p>
--	--

<p>Er nahm mich um den Leib und lachte⁷⁶ Und flüsterte: O, welch ein Glück! Und dabei bog er sachte, sachte Den Kopf mir auf das Pfühl zurück.</p>	<p><i>Il me prit par la taille en riant Et murmura : Oh, quel bonheur ! Et puis il coucha doucement, doucement Ma tête sur l'oreiller</i></p>
---	---

<p>Seit jenem Tag lieb' ich sie alle, Des Lebens schönster Lenz ist mein. Und wenn ich keinem mehr gefalle, Dann will ich gern begraben sein.</p>	<p><i>Depuis ce jour, je les aime tous Le plus beau printemps de la vie est à moi Et lorsque je ne plairai plus à personne J'aimerai mieux être ensevelie</i></p>
---	---

Parmi les joies exaltées de la bohème artistique munichoise, Roché se laisse en avril 1903 aussi aller à des pensées plus noires. Dans les inquiétudes et les fièvres fin de siècle l'érotisme est souvent lié à la mort ; Éros et Thanatos. Un passage dans son carnet de notes, daté du 17 avril 1903, mélange de mélancolie et de déterminisme, pourrait d'ailleurs contenir une allusion à la pièce « L'Éveil du printemps » de Wedekind par la description d'un jeu suicidaire comparable à celui décrit par Ilse dans

⁷⁵ Je suis particulièrement reconnaissante à Monsieur Andreas Frye, acteur et musicien berlinois, dont les commentaires dans un échange épistolaire à ce sujet, m'ont beaucoup aidée à interpréter le contexte et le motif musical de cette chanson.

⁷⁶ La première version (inédite) de la deuxième strophe est plus explicite et accentue soit l'intention érotique soit la menace d'une future déception.

Er nahm mich um den Leib und lachte
Und flüsterte : Es tut nicht weh.
Und dabei schob er, sachte, sachte,
Mein Unterröckchen in die Höh.

Il me prit par la taille en riant
Et murmura : cela ne fait pas mal.
Et puis il retroussa doucement, doucement,
Mon petit jupon.

son monologue. Les réflexions sur le suicide et ses raisons abondent, par ailleurs, dans les œuvres littéraires fin de siècle.

Il peut arriver qu'un jour on ait le désir, le besoin de se suicider – et que par la force de l'instinct on ne puisse pas faire le geste. Il importe donc de s'en préparer l'habitude. Exercice : se mettre dans la bouche, contre le palais, le canon d'un revolver chargé, le doigt sur la gâchette – et le maintenir quelque temps ainsi. J'ai essayé ce soir. Cela a son charme.

(Roché, Journal 1903 : le 17 avril 1903)

Il divaguait sur le meurtre, les coups de feu, le suicide et la fumée de charbon. Tôt le matin, il prenait un revolver dans le lit, le chargeait de balles pointues et me le mettait contre la poitrine [...] Alors il prenait la chose dans la bouche comme une sarbacane. Cet acte réveillait l'instinct de conservation.⁷⁷

(Wedekind, L'éveil du printemps, Acte II, Scène vii)



Peter Altenberg vers 1901
in Was der Tag mir zuträgt

Vers la fin du mois d'avril. Roché fait la connaissance au « Café Stéphanie » de Peter Altenberg, « [...] seul continuateur, disait-on, de Nietzsche, maître de l'énergie et du choix, directeur de conscience de la jeunesse moderniste de Vienne » (Roché 1943). Richard Engländer de son vrai nom, Peter Altenberg⁷⁸ se trouve au centre du groupe d'écrivains, Jung Wien, qui rejette le naturalisme pour incorporer dans leur écriture des conceptions du symbolisme. À Munich on l'attend, « éperdument » selon Roché, de semaine en semaine en

cet avril de 1903. Quand il arrive, on lui fait fête. Les descriptions détaillées qu'il fait d'Altenberg témoignent de la fascination que l'excentrique poète viennois exerce sur Roché (1943) :

Enfin, il arriva, petit, avec sa casquette anglaise, ses yeux gris vifs, sa moustache tombante. [...] Il était fin, nerveux, plein d'autorité indirecte, et capable d'indignations explosives [...] qui emportaient tout. [...] Il avait toute une cour d'artistes, d'écrivains et de jolies femmes. Il disait à chacun à son heure, sa vérité. Séduction et critique acharnée tour à tour – c'était un chef.

La séduction opère. Roché demande s'il peut raccompagner Altenberg à Vienne. « Oui, lui dit le maître, à condition que vous adoptiez mon horaire quotidien ; lever à

⁷⁷ Dabei schwärmte er von Umbringen, von Erschießen, Selbstmord und Kohlendampf. Frühmorgens nahm er eine Pistole ins Bett, lud sie voll Spitzkugeln und setzte sie mir auf die Brust: [...] Dann nahm er das Dings in den Mund wie ein Pustrohr. Das wecke den Selbsterhaltungstrieb.

⁷⁸ 1859-1919

huit heures du soir. Coucher à huit heures du matin. Vie entièrement nocturne » (Roché 1943). Roché accepte. C'est donc en suivant les traces d'un guide peu commun qu'il découvre Vienne. L'influence de cette rencontre sur Roché n'a encore fait l'objet d'aucune étude. Néanmoins, il existe suffisamment d'indices de la portée de ce contact pour justifier un examen plus minutieux.

Aujourd'hui la Vienne du tournant du siècle suscite un intérêt passionné que reflètent les nombreuses études tout comme les expositions et colloques qui prolifèrent à ce sujet. Que les titres évoquent l'« apocalypse joyeuse »⁷⁹ ou l'« identité blessée »⁸⁰ de la société viennoise, le centre vital du sujet demeure la question de la modernité. Robert Musil dans *L'homme sans qualités*, son œuvre incontournable sur la société autrichienne fin de siècle, s'exprime ainsi sur le « malaise étrange de l'époque »⁸¹ (Musil : 57) :

« [...] würde man jene Zeit zerlegt haben, so würde ein Unsinn herausgekommen sein wie ein eckiger Kreis, der aus hölzernem Eisen bestehen will, aber in Wirklichkeit war alles an einem schimmernden Sinn verschmolzen. Diese Illusion, die ihre Verkörperung in dem magischen Datum der Jahrhundertwende fand, war so stark, daß sie die einen begeistert auf das neue, noch unbenützte Jahrhundert stürzten, indes die anderen sich noch schnell im alten wie in einem Hause gehen ließen, aus dem man ohnehin auszieht, ohne daß sie diese beiden Verhaltensweisen als sehr unterschiedlich gefühlt hätten.⁸² »

Pour Henri Meschonnic dans *Modernité Modernité* cette tension est indispensable à la notion de modernité. Il faut incessamment réinventer le sens de l'acte de modernité – la modernité commencerait au refus du moderne. « Si la modernité est un rapport, un passage, ce passage ne se fait jamais sans un certain affrontement. Il y a eu cette violence dans Vienne. Par là, Vienne est dans la modernité » (Meschonnic : 199).

⁷⁹ Exposition «Vienne 1880 – 1938 : l'Apocalypse joyeuse»; centre Pompidou, Paris, 1986, réalisée par Gérard Régner. (L'auteur Hermann Broch invente l'idée de l'apocalypse joyeuse pour décrire la société viennoise de l'époque dans sa trilogie « Die Schlafwandler » (*Les Somnambules*), 1930-1932.)

⁸⁰ Livre de Michael Pollak : *Vienne 1900 : une identité blessée*, 1992, Folio.

⁸¹ «geheimnisvolle Zeitkrankheit».

⁸² « [...] si on devait analyser cette époque, on aurait trouvé quelque absurdité comme un cercle angulaire de bois en métal ; mais en réalité tout fut fondu dans un sens chatoyant. Cette illusion, qui trouvait son incarnation dans la date magique du tournant du siècle était tellement puissante qu'elle inspirait certains à se jeter à corps perdu dans le nouveau siècle encore tout vierge, alors que d'autres faisaient encore rapidement le tour de l'ancien, comme d'une maison qu'on allait de toute façon abandonner, sans que les uns eussent considéré leur attitude comme très différente de celle des autres. »

L'agitation que cause le syndrome fin de siècle s'accompagne à Vienne, capitale pluriethnique d'un empire disloqué, de la déchéance de l'identité nationale et culturelle. En 1900, Vienne est la quatrième ville d'Europe par sa population de plus de deux millions dont moins de la moitié y sont nés. Toutes les langues de l'Empire austro-hongrois s'y font entendre, un Empire devenu anachronisme à une époque où le statut de nation demande au moins l'existence d'une langue commune – un Empire qui ne finit pas de mourir sous son vernis de splendeur alors que les failles ne font que s'élargir suite aux révolutions de 1848. L'absence d'une identité collective finit par pousser les individus à s'enquêter sur l'identité individuelle. C'est que l'érosion d'un fondement rationnel et visible du Moi subjectif nécessite l'exploration d'un centre qui échapperait au contrôle, même à la connaissance – l'inconscient. De l'éboulis, parmi les sentiments d'inutilité et d'impuissance, naît le désir péremptoire de recréer par l'auto-analyse, la réflexion et l'expression de soi un Moi libre et authentique. L'attaque véhémement de Meschonnic contre la contamination « [...] à l'américaine, par l'idée d'une maîtrise de l'inconscient permettant la solution individuelle » (Meschonnic : 180) ne change rien à l'évidence que pour les artistes et les intellectuels de l'époque cette idée semblait ingénieuse et saisissante. « L'art appartient à l'inconscient !, écrit le compositeur Arnold Schönberg au peintre russe Wassily Kandinsky. C'est soi-même que l'on doit exprimer ! Non pas exprimer ses goûts, son éducation, son intelligence, ce que l'on sait, ce que l'on sait faire. Aucune de ses possibilités acquises ; mais les qualités innées, instinctives » (Schönberg : 13).

À la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, Vienne surabonde d'esprits créateurs effervescents, désireux d'innovations vitales. Dans les arts plastiques, la Sécession viennoise sous la présidence de Gustave Klimt s'oppose à la traditionaliste *Genossenschaft bildender Künstler*⁸³ et connaît un succès imprévu. Ce premier mouvement est suivi de la *Wiener Werkstätte*⁸⁴ où Klimt continue à encourager les talents, entre autres, d'Egon Schiele et d'Oscar Kokoschka. En architecture il y a Adolf Loos, l'ennemi de l'ornement superflu, Josef Maria Olbrich et Otto Wagner, partisans de l'Art Nouveau. Le passage à l'atonalité annonce une nouvelle musique dont Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern sont les principaux représentants. Sigmund

⁸³ Association des artistes viennois

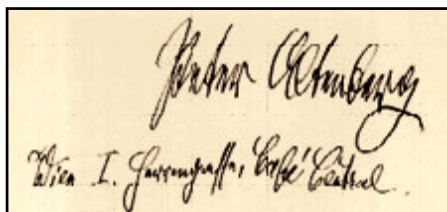
⁸⁴ Atelier viennois

Freud élabore sa théorie psychanalytique avec la publication en 1895 des *Études sur l'hystérie*, généralement considérée comme l'œuvre qui marque le début de la psychanalyse. *L'Interprétation des rêves* (1900) capte l'attention des artistes et des intellectuels, fascinés par les recherches sur l'inconscient. En littérature, le groupe littéraire Jung Wien qui rassemble en réalité plusieurs courants littéraires (dont le symbolisme, l'impressionnisme, la décadence et l'expressionnisme) se dissout en 1897, la veille de la démolition de leur café préféré, le Griensteidl. Des écrivains tels que Peter Altenberg, Hugo von Hoffmansthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Robert Musil et Joseph Roth continuent dans la littérature la volonté de poursuivre jusqu'au bout les explorations du Moi dans toutes ses dimensions, conscientes ou inconscientes. « La primauté du Moi et de ses contradictions, les rapports entre sexualité et création, et l'angoisse de ne pouvoir réaliser ni l'une ni l'autre [...] sont les préoccupations majeures des artistes et des musiciens viennois [...] » (Quinon : 4). Le penchant pour la réflexivité qui marque l'expression artistique viennoise de l'époque atteste du besoin de faire face au manque d'unité et à la décomposition du monde connu, de cicatriser l'identité brisée en essayant d'atteindre le sens profond de l'être. Il n'est pas étonnant que Roché s'intègre parfaitement dans cet idéal qu'exprime la transformation esthétique de l'expérience individuelle. Son projet d'œuvre se prête à merveille à une approche autoréflexive : « Se chercher soi-même à travers tout », écrit-il en 1902 dans son credo d'artiste⁸⁵.

Pendant deux mois Roché s'imbibe du riche mélange viennois de créativité artistique aux côtés de Peter Altenberg en restant fidèle à l'horaire nocturne de celui-ci. Altenberg passe sa vie au café, surtout la nuit. Quand il n'est pas à sa table attitrée au Café Central, on dit qu'il va sans doute arriver. Il y rencontre ses amis et ses amours, dirige ses affaires, recueille la documentation nécessaire pour ses écrits. Le monde du café avec son va-et-vient quotidien occupe une place d'honneur dans les textes d'Altenberg. Il décrit les passants et les habitués, rapporte des conversations entendues ou arrangées et fait souvent l'éloge de ce petit observatoire de l'humanité. Il y est tellement chez soi qu'il fait même envoyer son courrier au Café Central, comme en

⁸⁵ Repris dans la collection *Écrits sur l'art* (1998), pp 21-25.

témoigne l'adresse ci-dessous écrite de sa main : *Peter Altenberg, Wien I, Herrengasse, Café Central*⁸⁶.



Peter Altenberg
Wien I, Herrengasse, Café Central.



Peter Altenberg au Café Central

Éloge du café⁸⁷

Tu as des ennuis pour telle ou telle raison ... au *Café* !
Elle ne peut pas te rejoindre pour une raison quelconque,
quelque plausible qu'elle soit ... au *Café* !
Tes bottes sont en lambeaux ... *Café* !
Tu as une pension de 400 couronnes et tu en dépenses 500 ...
Café !
Tu es bien économe et ne t'accordes rien ... *Café* !
Tu es fonctionnaire et tu aurais voulu être médecin ... *Café* !
Tu ne trouves aucune qui te convienne ... *Café* !
Tu te trouves intérieurement au bord du suicide ... *Café* !
Tu hais et méprise les autres mais ne peux te passer d'eux ...
Café !
On n'accepte plus nulle part ton ardoise ... *Café* !

Aujourd'hui sa présence continue à hanter le Café Central par son double, une figurine en papier mâché – un rappel tangible de cette éminence grise de l'apocalypse joyeuse, aussi appelé le « Fou de Vienne⁸⁸ ». Le regain d'enthousiasme pour Vienne fin de siècle a effectivement contribué à restaurer l'image et, en partie, l'héritage de cet écrivain longtemps négligé. Des rééditions partielles, des traductions, des thèses universitaires, des ouvrages de réflexion et des expositions s'annoncent régulièrement, bien qu'en petit nombre. Certains chercheurs s'intéressent particulièrement à son recueil de textes *Ashantee*, publiée en 1897, comme analyse du contact interethnique pendant la période coloniale. Quels qu'en soient les motifs, ce début d'intérêt retrouvé ne reflète toujours pas l'importance que son époque accordait à Altenberg. Dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil, par exemple, il est cité, avec Nietzsche et Dostoïevski, comme un des auteurs incontournables de l'époque (Musil : 58). Des artistes et des écrivains tels que Karl Kraus, Egon Friedell, Arthur Schnitzler, Alfred Polgar, Oscar Kokoschka et Alban Berg rendent hommage à son talent soit dans leur propre production artistique soit dans des ouvrages qui lui sont consacrés.

⁸⁶ Photos trouvées sur le site www.werbeka.cm/ffhh/ab.htm

⁸⁷ "Kaffeehaus", *Vita ipsa*, 1918. Ma traduction, pour le texte original, veuillez voir l'Appendice

⁸⁸ "Narr von Wien"

Ce qu'ils admirent chez Altenberg n'est pas seulement sa capacité de capter la quintessence du quotidien viennois dans son style télégraphique et épuré. Ils sont aussi enchantés par sa vie, son originalité et – d'un œil un peu envieux – son élégance et sa désinvolture qui lui permettent de côtoyer toutes les couches sociales sans jamais se plier à des règles. Dans *Ecce Poeta*⁸⁹, un des ouvrages qu'il consacre à Altenberg⁹⁰, Egon Friedell écrit que les plus grands artistes sont peut-être ceux qui peuvent dire de leur biographie que c'est leur seul chef d'œuvre (Von Wysocki : 61).⁹¹

En fait, chez Altenberg, œuvre et vie ne se laissent pas facilement séparer. Il s'agit d'ailleurs peut-être moins de sa vie comme activité dirigée que de sa présence réceptive au monde : il se transforme en observateur, en auditeur – attentif et plein d'attente – du monde quotidien qui l'entoure pour en recréer la topographie dans ses écrits. Les titres de ses œuvres reflètent cette approche. (Nous nous bornons dans cette discussion aux textes d'Altenberg publiés avant 1903.) Son premier recueil de textes, publié en 1896, porte le titre *Wie ich es sehe* (Les choses telles que je les vois / Comme je vois les choses). L'œil du poète se fait appareil photo qui enregistre une image, ou plutôt caméra sonore car il lui arrive souvent de rapporter des conversations entendues. Le cliché obtenu pourrait révéler un objet reconnaissable aussi bien que des détails aléatoires ou flous et une composition apparemment désordonnée car ces images ne contiennent rien de posé. L'auteur se refuse à écarter de l'image *telle qu'il l'a vue* des détails car ils ne seront peut-être pas insignifiants pour celui, le lecteur, qui va reconstituer/développer le cliché en son imagination. L'acte d'écrire n'est complété que par la lecture du texte. Il s'agit d'un partage fondé sur la volonté de faire du bien (Altenberg 1898 : 249).

So las Er bis zu Ende.
Als Er zu Ende war, blieb Alles lautlos, wie in einer Kirche.
Auf jedem Anlitz lag das Buch geschrieben.
Er sah sein Buch in allen Herzen drin.
Da fühlte Er : "Ich warf das Gute in die Welt!" und "Amen!"⁹²

⁸⁹ 1912, Berlin : S. Fischer Verlag.

⁹⁰ L'autre est *Das Altenbergbuch*, collection de lettres, textes et témoignages d'entre autres, Heinrich et Thomas Mann, Hogo von Hofmannsthal, Georg Kaiser, d'Adolf Loos et d'Alfred Polgar. 1921, Vienne : Wiener Graphischen Werkstätte.

⁹¹ Dans un article de Roché sur Marcel Duchamp (La Parisienne, janvier 1955) on lit : "Sa plus belle œuvre est l'emploi de son temps" (Roché 1998 : 248), description que Jean Clair reprend pour dépeindre Roché dans la préface de *Victor* (Roché 1977 : 8).

⁹² Ainsi lisait-il jusqu'à la fin.

Quand il arriva à la fin, tout demeurait silencieux, comme dans une église.

Notre devoir est d'éprouver le monde avec un esprit d'humilité et plus nous nous oublions, plus se montrera l'image authentique du monde : « Ein Spiegel sein der Dinge um sich her !⁹³ » (Altenberg 1901 : *Motto*). Il faut une force interne et de l'amour pour s'ouvrir à l'inconnu sans que son propre Soi ne fasse obstacle. Le titre de son troisième recueil, *Was der Tag mir zuträgt*⁹⁴, continue l'idée de l'écrivain-observateur qui attend paisiblement la révélation du quotidien. Il s'agit de *voir* et de laisser mûrir les images et non de *concevoir*. Il s'agit pour lui de capter dans l'écriture des moments éphémères qu'il observe, de filtrer les émotions humaines du quotidien à travers ses perceptions personnelles pour obtenir un condensé riche et parfumé que son lecteur doit diluer afin de le rendre digestible selon ses propres goûts.

La forme qu'il privilège est l'esquisse, des petits tableaux de deux à trois pages, souvent intégrés dans des « Skizzenreihen » (séries d'esquisses). Les thèmes sont très variés : un été passé à l'hôtel au bord d'un lac devient une collection d'esquisses dont le ton est aussi variable que le temps qu'il fait – tantôt des sketches piquants, tantôt plutôt des portraits subtils et mélancoliques (Altenberg 1898 : 3-46). Ce sont tant d'instantanés que rapporte le flâneur de ses balades. La vie transformée en carte postale où image et voix se retrouvent adossées l'une à l'autre. À Vienne, ce sont les moments de la vie quotidienne en ville qui sont capturés et épinglés : des conversations surprises au café, des faits divers lus et entendus, des bals costumés, le beau monde dans les salons et la racaille noctambule dans les rues. Il décrète des règles de comportement pour sa table attitrée, rit au nez de ceux qui se prennent trop au sérieux – mais ses portraits d'enfants baignent dans une douceur et un respect infinis. Adepte des aphorismes, il en insert souvent dans ses textes, soit pour ponctuer une anecdote, soit par le plaisir pur et simple d'avoir trouvé une formule heureuse. Pour éviter d'une part la prétention et d'autre part la banalité, l'aphorisme demande une certaine négligence calculée. C'est un travail de résorption qui convient parfaitement aux aspirations de style d'Altenberg (1901 : 2).

On pouvait voir le livre écrit sur chaque visage.

Il voyait son livre dans tous les cœurs

Alors, il se disait : « J'ai lancé le bon dans le monde » et « Amen ».

⁹³ Être un miroir de ce qui nous entoure !

⁹⁴ «Ce que le jour m'apporte», 1901.

[...] sind meine kleinen Sachen Dichtungen?! Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2-3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Worte, sie dünnflüssig und verdaulich zu machen.⁹⁵

« Extrait » dans le sens où l'entend Altenberg ne veut pas dire un fragment d'un tout plus grand, mais un condensé. Par la référence à la marmite Liebig le processus de l'écriture est comparé à une invention de l'époque par le Baron Justus von Liebig. Il s'agit d'un procédé qui permet de réduire les matières animales en une poudre sèche et dégraissée, premier avatar du bouillon en tablette, vendu au début du 20^e siècle sous le nom d'Oxo. Extrait concentré de viande, il faut près de 40 kg de viande présélectionnée pour obtenir 1 kg d'extrait. Transposé en écriture, ce procédé implique un effort d'épuration et de concentration. Altenberg souhaite décrire « une personne en une phrase, une expérience de l'âme en une page et un paysage en un mot » (*op cit*). Il ne tient qu'au lecteur de combler les lacunes qui résultent d'un texte forcément elliptique pour lui rendre toute sa succulence.

La forme brève s'accompagne chez Altenberg d'une écriture resserrée et dense qui n'en perd pourtant ni son piquant ni sa légèreté. Roché (1943) remarque que « son parler est aussi concis que son style ». Il s'agit pour Altenberg de raccourcir la distance entre une pensée et son expression, de devenir plus bref dans l'enchaînement de ses idées. Pour son ami Egon Friedell, dans son *Histoire culturelle de la modernité*, le style d'Altenberg reflète le rythme de son époque où tout est placé sous le signe du mouvement : trains, voitures, cinéma (Friedell : 1456). C'est un style qui exprime également le rythme et le souffle du flâneur : de nombreuses pauses de durée variable sont entrecoupées de passages martelés par des points d'exclamation comme le toc-toc-toc d'une canne sur les pavés.

⁹⁵ « [...] mes bagatelles sont-elles des poèmes?! Aucunement. Ce sont des extraits! Des extraits de la vie. La vie de l'âme et des jours du hasard, condensée, libérée du superflu comme du bœuf dans une marmite Liebig! C'est au lecteur de dissoudre ces extraits par ses propres moyens, de les transformer en bouillon savoureuse, de les laisser mijoter dans ses pensées, en un mot, de les rendre liquides et digestes. »

Par son « style télégramme de l'âme » (Altenberg 1901 : 2) et par l'aspect "tranche de vie" de son œuvre, Altenberg est considéré comme un écrivain impressionniste et même comme le représentant le plus important de ce courant littéraire en Allemagne. Il ne s'agit pas uniquement d'une nouvelle manière d'écrire mais d'une autre manière de voir le monde et de présenter ce que l'on voit, comme le dit Proust de Madame de Sévigné dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « [...] dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause » (Proust : 92). L'écriture naît du contact entre les images captées du quotidien et la vraie vie de l'âme, cachée dans le moi profond. Cette idée se retrouve même dans la méthode de travail d'Altenberg. Dans une lettre à Arthur Schnitzler (juillet 1884) il explique (Wunberg : 427) :

Wie schreibe ich denn ?! Ganz frei, ganz ohne Bedenken. Nie weiß ich mein Thema vorher, nie denke ich nach. Ich nehme Papier und schreibe. Sogar den Titel schreibe ich so hin und hoffe, es wird sich schon etwas machen, was mit dem Titel im Zusammenhang steht. Man muss sich auf sich verlassen, sich nicht Gewalt antun, sich entsetzlich frei ausleben lassen, hinfliegen. Was dabei herauskommt, ist sicher das, was wirklich und tief in mir war. Kommt nichts heraus, so war eben nichts wirklich tief darin und das macht dann auch nichts.⁹⁶

Pour Roché, l'enfièvrement de Vienne 1903 dépasse certainement le foisonnement culturel et artistique. Depuis que le plaisir d'écrire s'est transformé chez lui en besoin impérieux et que ce besoin semble montrer la voie d'une vocation réelle et possible, Altenberg est le premier écrivain établi et estimé qu'il rencontre et qu'il côtoie pendant un certain temps. Il doit connaître les textes publiés par Altenberg car il se propose pour en traduire – une proposition qui ne sera pas acceptée. Les pensées qu'il note dans son cahier pendant cette période indiquent en tout cas une cogitation intense sur l'écriture.

⁹⁶ « Comment écris-je alors?! Bien librement, sans hésitation. Je ne sais jamais mon thème à l'avance, je ne réfléchis jamais. Je prends du papier et j'écris. Je note même le titre en espérant que cela donnerait quelque chose qui aura rapport au titre. On doit se faire confiance, pas se faire violence, se laisser vivre terriblement libre, s'envoler. Ce qui va ressortir est certainement ce qui était réellement et profondément en moi. Si rien n'en ressort, c'est qu'il n'y avait tout simplement rien de bien profond là-dedans et cela n'a donc aucune importance. »

Il est vrai que les opinions préalables de Roché sur l'écriture le prédisposent à être réceptif à l'approche d'Altenberg. Ainsi savons-nous que la vie vécue – et non les produits de l'imagination – constitue la base de l'écriture pour Roché comme pour Altenberg. À ce stade, cependant, Roché met cette idée en pratique d'une façon qui paraît plutôt empruntée et rudimentaire. Alors qu'Altenberg fait le vide en lui pour se faire miroir de ce qui l'entoure,⁹⁷ pour se laisser envahir au hasard par l'inconnu quand il fait irruption dans le quotidien, Roché est encore enclin à mettre sa vie en scène pour obtenir le matériel cru de ses écrits. Et s'il croit, comme Altenberg, que la vocation d'écrire s'accompagne d'un devoir altruiste, il considère encore cette mission de l'écrivain comme une contribution au niveau social. Néanmoins, il exprime déjà en 1902 (tout au moins sur le plan théorique) une volonté de chercher en lui l'œuvre véritable et préexistante : « L'artiste doit exclusivement s'occuper de son Inconscient ; l'œuvre naît d'elle-même quand elle est mûre ». Le temps que Roché passe aux côtés d'Altenberg l'expose à la réalité de cette conception de l'écriture. À la fin de son carnet *1903 Vienne*⁹⁸, la série de "pensées" et d'aphorismes s'interrompt par un texte qui ressemble à des notes prises pendant un cours de création littéraire. L'interruption est marquée par un changement de style – la tournure étudiée et compassée des aphorismes (« Je me grise, je me grise avec des mots, soit ! Est-ce qu'on ne se grise pas toujours de quelque chose ? ») cède à une suite de phrases plutôt télégraphiques, des questions et des pensées en voie de formation. On a une impression d'idées jetées en vrac sur le papier comme par un étudiant passionné qui a peur d'oublier l'essentiel d'un cours fulgurant par un maître à penser.

Un homme qui s'écrivait lui-même, et non pas des œuvres, il faudrait le publier dans la chronologie des heures, dans le pêle-mêle de son unité, pousser de fronts divers : moments, idées, plans – chapitres – pages.

Est-ce que le « je » authentique et limité – monosujet psychologique direct – n'est pas la seule base certaine du roman moderne ?

... des choses vécues, être là. Au premier plan le soi, intéressant, que l'on connaît, en somme, avec toutes les écailles sitôt objectives qui se dégagent du sujet inatteignable – mais ce moi là étant le centre et le point de vue

⁹⁷

Ein Spiegel sein der Dinge um sich her!
Dazu jedoch gehören Kraft und Liebe.
Kraft, um im Tag-Gedränge ruhig zu erfassen
und Liebe, um, dem eignen Sein entrückt,
das Fremde in sich einströmen zu lassen!
(Altenberg 1901 : "Motto").

Se faire miroir de ce qui nous entoure!
Il faut, pour cela, de la force et de l'amour.
La force, pour comprendre tranquillement au milieu du tourbillon
quotidien
et l'amour, pour - le Moi écarté - se laisser envahir par l'inconnu !

⁹⁸ Manuscrit, format B5, feuilles bleues quadrillées, couverture noire (HRHRC).

unique. Et pour les autres, le champ infini de la reconstitution intime, mais plus d'irréelle pluralité, d'omniscience.

[...]

La nature, la vie, sont le cadre : le comprendre, être dedans.

Construire c'est romantique. C'est une fausse création. Et c'est plus créer de faire œuvre d'art sans modifier ce qui est donné.

- jusqu'au moment improbable où chacun étant soi et artiste et créateur, il n'y aura plus d'art – plus de public, chacun sera son art.

- et c'est en se soumettant intégralement peu à peu aux conditions réelles du monde extérieur, objet, que l'on s'achemine vers cette subjectivité définitive.

Que ces notes soient directement inspirées par Altenberg ou non, il faut bien reconnaître que ce sont des idées qui sont en parfait accord avec les opinions d'Altenberg. Aussi est-ce la première fois que Roché s'exprime aussi distinctement sur le sujet de l'écriture. Par conséquent, nous le tenons pour peu probable qu'une telle coïncidence soit le fruit du hasard.

« [...] écrivain de l'ellipse, du lien tacite entre épisodes, du raccourci et de la finition [...] ». Cette description convient pleinement au style d'Altenberg. Il ne s'agit pourtant pas de lui, mais de Roché dans la préface de Danielle Règnier-Bohler à *Victor* (Roché 1977 : 11). Tout laisse à penser que la rencontre avec Altenberg et ses “extraits du quotidien” laisse une empreinte indélébile sur le procédé d'écriture que Roché cultivera tout au long de sa vie. Nous savons qu'il admire d'emblée la concision d'Altenberg. Quelques semaines après son arrivée à Vienne, il note dans son Carnet : « J'altère sensiblement la forme de mes *Moments* [...] Simplicité plus grande, choix naturel et serein des détails [...] » (1903 : le 27 mai). Le dépouillement et le raccourcissement donnent lieu à une démarche elliptique qui se caractérise chez Roché par un élagage progressif. Dans ses propres mots, il s'agit de simplifier, couper, condenser, comprimer et, enfin, retoucher et polir – un processus qu'il contemple non sans une pointe d'autodérision : « [...] j'essaye d'épurer, de voiler plus l'expression directe [...]. Mais alors est-ce que tout mon roman ne va pas disparaître? Ce serait une solution » (1944 : le 18 août)⁹⁹.

⁹⁹ Cette citation rappelle étrangement ce qu'Altenberg dit dans *Nachfechtung* (“Secondes vendanges”), 1916 : « Je deviens toujours plus bref dans l'enchaînement de mes idées, ce qui signifie que je m'améliore sans cesse [...] Je finirai par ne plus rien dire du tout. Ce sera le mieux » (Cité et traduit par Miguel Couffon 1999 : 47).

Il est évident que les manuscrits conservés – et même parfois le Journal – reflètent ce processus de concentration qui s'étale souvent sur plusieurs années, comme pour *Don Juan et ...* (1905 à 1921) et *Jules et Jim* (1943 à 1953). Comme les 40kg de bœuf dans le "Liebig-Tiegel" d'Altenberg, Roché couvre un nombre impressionnant de pages de sa petite écriture serrée pour en extraire quelques-unes ; des phrases dépouillées et concentrées qui contiennent le distillat pur d'une vie, patiemment filtrée par le passage du temps pour ne laisser que l'essentiel en doses homéopathiques. Comme pour le lecteur d'Altenberg, les textes de Roché demande donc un effort de reconstitution. Roché parle de « l'océan du non-dit qu'il faut suggérer » (1944 : le 12 août). Suggérer, pour que le lecteur puisse en fin de compte faire une reconstruction pour y savourer tout le goût original. « À travers le style de Roché l'émotion naît du trou, du vide, de tous les mots refusés, elle naît de l'ellipse même » (Truffaut 1987 : 162).

Dès 1903 à Vienne, Roché semble prévoir le temps que lui prendront la distillation de ses expériences vécues et leur conceptualisation stylistique : « Je suis pour secréter des choses si sincères qu'il faudra du temps pour les assimiler ... mes contemporains ? non, leurs fils ? » (Journal 1903 : le 15 août). Cette pensée va à l'encontre de l'image courante de Roché comme bon vivant à la seule recherche de son propre plaisir, en somme, un dilettante qui produit *Jules et Jim* presque par hasard au crépuscule de sa vie.

La forme des *Moments*, sur lesquels Roché continue de travailler à Vienne tient beaucoup de l'esquisse, forme privilégiée par Altenberg. Ces textes brefs ne seront jamais publiés mais l'idée de moments de vie captés sous forme de concentrés ou de planches d'images et insérés dans une série d'esquisses ("Skizzenreihe") influence incontestablement la forme de *Deux semaines à la conciergerie pendant la bataille de la Marne* et *Don Juan et ...*. On pourrait même tracer cette influence dans les autres œuvres "de longue haleine". Sous son apparence de roman, on pourrait soutenir que *Jules et Jim* est en fait composé d'un bout à l'autre d'esquisses, 34 au total, dont la plus longue tient en quinze pages. Il est vrai que ces esquisses ne sont pas à proprement parler closes sur elles-mêmes mais chacune constitue bien une unité avec son titre, son sujet et son développement. Les esquisses s'insèrent dans une continuité plus longue, comme un collier de perles. Avec ses extraits de lettres et ses bribes de journal intime, *Deux Anglaises et le Continent* est volontairement fragmentaire et elliptique. Quant à

Victor, Roché abandonne à l'état d'ébauche ce projet de roman sur son amitié avec Marcel Duchamp. Le manuscrit indique, cependant, une suite de séquences, plus ou moins ouvertes, semblable à celle de *Jules et Jim*.

Pour son exploration de la forme brève, Roché ne s'inspire pourtant pas uniquement d'Altenberg. À part les "moments" et les nouvelles (publiées ou non) qu'il produit en 1903, il s'exerce aussi à créer des textes très brefs, presque des études. Toujours imprégnés de l'influence d'Altenberg, ils sont parfois anecdotiques ou fantaisistes – comme les *Punaises*¹⁰⁰ – parfois plutôt allégoriques à la Wilde – comme l'histoire de *La Petite Reine et le Cœur*¹⁰¹. Nous trouvons aussi des vestiges d'une "histoire naturelle", *Les Hérons*, à la manière de Jules Renard, un autre maître de la concision (« Je prétends qu'une description qui dépasse dix mots n'est plus visible » – Renard 1935 : 230). Ces textes montrent son goût pour la forme brève et la volonté de se façonner une manière d'écrire – où l'attribut essentiel demeure la concision – qui conviendrait à la forme choisie.

Les pensées sur l'écriture dans le carnet de 1903 sont émaillées d'idées et d'aphorismes sur l'amour et sur les femmes. Il est difficile d'établir dans quelle mesure Altenberg influence la pensée de Roché dans ce domaine. Altenberg est aussi préoccupé par la question de l'amour que Roché. Le vitalisme qui domine l'air du temps influence également la conception de l'amour. La faculté d'aimer est la mesure de toutes choses, la force de vivre va de pair avec la force d'aimer (Blauhut : 158). Il y a peu de chances que Roché puisse ignorer le rôle immense que joue la femme dans la vie d'Altenberg – toute la chambre que ce dernier occupe à l'Hôtel Graben est tapissée de cartes de femmes et de photos – des nus aussi, car «[...] le nu n'a qu'une seule indécence ; c'est qu'on le trouve indécent » (Altenberg 1901 : 3). Un détail frappe : dans son agenda, Roché note qu'il a rendez-vous le 9 juin avec l'architecte Adolf Loos pour travailler sur la biographie que Loos prépare sur Altenberg. Loos, un des meilleurs amis d'Altenberg, vient d'épouser en 1902 l'actrice Lina Obertimpfler à qui Altenberg aussi a fait la cour en même temps mais avec moins de succès. Cette histoire d'un amour-amitié à trois a des ressemblances prenantes avec la vraie histoire de *Jules*

¹⁰⁰ Voir l'Appendice.

¹⁰¹ Voir l'Appendice.

et Jim que Roché vivra plus tard avec Franz Hessel et Helen – dans la vie d’Altenberg le même scénario se répète à au moins deux reprises.

Chez Altenberg il y a une certaine ambivalence dans la conception de la gent féminine. Il prétend y vouer un culte presque obsessionnel : « Mein Leben war der unerhörten Begeisterung für Gottes Kunstwerk “Frauenleib” gewidmet [...] Wisse es, [...] dass nur durch die ‘heilige schöne Frau’ Du ein Adeliger und ein Kaiserlicher werden könntest ¹⁰²» (Altenberg 1901 : 3). La femme est muse et madone, mère nourricière et guide spirituel. Le corps adoré de la femme semble participer par le rythme de ses fonctions naturelles au mouvement rythmé du Cosmos. L’homme y retourne pour se ressourcer, pour y trouver son correctif. La femme n’y est pour rien – elle est une source d’inspiration qui s’ignore. Dans les arts et les lettres fin de siècle la femme est avant tout un être plein de mystère, la femme mage – que ce soit en héraïde ou en enfant innocente, en bonne fée ou en dévoreuse d’homme – qui représente un autre monde fascinant par son altérité. L’amour d’une femme semble d’ailleurs souvent frôler la xénophilie chez Altenberg (1898 : 94).

“Das Weib”, dachte Er, “das Weib – – – ! Musik und Heldenthum – – . Wir bleiben doch Wir. Aber so einem jungen Geschöpfe zuzuschauen essen und sie unter seiner Obhut zu wissen – – – da verliert man sich ! Es ist wie ein innerer Rausch. Alle Gedanken sind weg. Da wird man ein kindlicher naiver Held und möchte sie auf starken Armen durch die Welt tragen – – – . Bettler sind Wir – – – !” Sie aber wusste Nichts von alledem.¹⁰³

En revanche, d’autres écrits d’Altenberg, surtout les aphorismes, laissent penser que la vraie nature, la vraie sexualité des femmes sont mesurées à une idéalisation et que toute image de femme qui ne conviendrait pas à cette apparition encadrée d’or risque de faire remonter la bile. On pourrait même y voir un début de misogynie.

¹⁰² J’ai consacré ma vie à une exaltation inouïe de l’œuvre d’art de Dieu – le corps féminin. Sache [...] que ce n’est que par la ‘belle et sainte femme’ que tu puisses devenir noble et impérial.

¹⁰³ “La femme, pensait-il, la femme – – – . Musique et héroïsme – – . Nous restons nous malgré tout. Mais de voir une si jeune créature manger et la savoir sous sa protection – – – là on se perd ! C’est comme une ivresse intime. Il n’y a plus de pensées. Alors on devient un héros enfantin et naïf qui voudrait la porter dans de bras forts à travers le monde – – – !” Elle, en revanche, ne savait rien de tout cela.

La facilité de l'aphorisme permet à Roché de vaciller entre les mêmes attitudes que l'on distingue chez Altenberg. Dans les pensées qu'il note à Vienne, l'image de la femme panacée juxte celle de la femme bête et perfide.

- ❖ Prendre toutes les femmes de la terre – en faire de la purée, un cataplasme – et me l'appliquer sur le cœur ?
- ❖ Les femmes c'est la pluie.
Une femme, c'est une citerne.
- ❖ Il est rare que dans une discussion une femme n'ait pas, au fond, pour un homme, quelque chose de comique.
- ❖ On ment quand on parle respectueusement d'amour à une femme [...] – on oublie exprès ce qu'elle veut ... que ses yeux ne sont vierges que pour attirer.

Malgré ces préceptes plutôt simplistes, on devine chez Roché un désir sincère de saisir le mystère féminin et de comprendre ce que l'amour représente au juste. C'est une question qui demeure ouverte. L'amour et le besoin d'aimer sont tantôt raillés, tantôt exaltés. L'amour libre, l'amour pluriel (« les femmes »), vient s'opposer à l'amour unique et exclusive (« la jeune fille »). Connaître *les* femmes ne le mène pas à une plus grande compréhension de *la* femme. Un peu amèrement, il semble concéder que l'amour (physique) ne peut que constater la pérennité de la solitude de deux sphères dont les bords ne s'effleurent que l'espace d'un instant. La femme reste, elle aussi, enveloppée dans son secret.

- ❖ Elle et moi : deux circonférences. Nous fîmes en simple contact – maintenant je l'ai pénétrée ... on n'a jamais le même diamètre. J'ai beau faire : nous n'aurons jamais que deux points communs ... c'est pas grand' chose.
- ❖ La jeune fille que j'aime ... c'est à dire, celle à qui j'ai confié momentanément la représentation de la femme.
- ❖ Les femmes, c'est une rivière.
Une femme, c'est la mère¹⁰⁴.
J'ai la terreur et l'amour de la mer – la rivière y porte, sûrement.
- ❖ La femme, mirage increvable
Dès qu'une est crevée il y a une autre derrière.

Les pensées sur l'amour s'accompagnent à Vienne comme à Munich d'expériences concrètes – que ce soit avec *les femmes* des maisons closes ou avec *la femme* rêvée et

¹⁰⁴ Compte tenu de la phrase suivante, Roché semble avoir fait ici un lapsus, mais quel lapsus! Pas très loin de cette inscription on trouve la mention d'un plan pour une nouvelle sur un matricide. Et tout cela dans la Vienne de Freud...

inaccessible. Vienne est sous tous les rapports plus chaud que Munich, écrit-il. À Munich il rencontre une certaine Emma Picha au café Dichteley. Ils se retrouvent à Vienne où elle ne répond plus à ses avances. Il s'épanche dans son carnet à ce sujet jusqu'au refus définitif d'Emma. Ensuite, il dit « décrystalliser sans effort ». Quoiqu'il en soit, l'histoire d'Emma est pour autant que nous le sachions le seul récit d'un échec amoureux dans les récits intimes de Roché. Suite à ce moment décisif il ne rapportera plus que les réussites ou s'expliquera – froidement – les demi-échecs. L'espace du Journal n'est pas pour Roché, comme pour tant d'intimistes, un réceptacle pour les lamentations amoureuses. Cette anesthésie volontaire revient à une réécriture de l'histoire – une stratégie pour créer une certaine harmonie dans le souvenir, même si ce n'est qu'une façade.

Comme il convient, c'est une autre tentative de séduction qui mène à une rupture avec Altenberg. Roché se propose d'écrire un billet doux à une amie d'Altenberg, l'actrice Kely Parsenor, et demande innocemment son adresse au maître. Altenberg est froissé et insulté par cette hardiesse de la part d'un invité de vouloir rafler une fleur de son bouquet à lui. « Il me remit à ce sujet une grande lettre manuscrite sur du papier très épais argenté d'un côté et orné de fleurettes avec des reproches nets et polis » (Roché : 1943). La lettre parle même de duel. Peu après Roché quitte Vienne pour passer le reste de l'été en Transylvanie dans les Carpates méridionales.

À Vayda-Hunyad (Hunedoara), il rejoint une école de peinture en plein air. Une quarantaine d' "artistes" de nationalités diverses s'y retrouvent pour peindre dans un vaste hangar sans murs, entouré de beaux paysages. Pendant quelque temps, ils se consacrent « avec acharnement » à leur travail. Ensuite la chaleur, la splendeur naturelle et les complications sentimentales font que le dévouement artistique cède peu à peu à des promenades et des bacchanales. Les "Nordiques" avec leurs problèmes ibséniens et leur morale sont tenus pour responsables de toute démesure. Roché écrit (1943) qu'il résulte de cet été aux Carpates deux mariages et un cas de folie suivie plus tard de suicide. La ferveur artistique ne semble en tout cas pas lui laisser le temps d'écrire car les pages de son carnet restent vierges pendant deux mois. À la fin du mois de septembre, il prend le chemin de retour pour Paris.

Je retrouvai Vienne, sa décision, sa sensualité libre, sa capacité d'expression. Puis Munich, sa passion tumultueuse sans formes précises,

son lent tourment vers le beau, son peuple naïf et d'une gaîté brutale dans ses vastes brasseries. Ces séjours m'avaient posé bien des problèmes.

Éthique et esthétique du désir (Deux sœurs : Deuxième épisode - 1904)

Paris le reprend doucement. Il retrouve sa garçonnière de la rue d'Alésia et ses charmantes visiteuses. Son Agenda contient quelques noms, des rendez-vous galants, des cafés « littéraires », une messe pour Jo Jouanin le 24 octobre. Son carnet trimestriel pour les mois Septembre à Décembre ne révèle presque rien, à part son travail continu sur les « moments ». Lors d'une relecture en septembre 1933, il note « Rien dans ce carnet. Ni à relire, ni à garder ».

En janvier 1904, Roché reçoit la visite du peintre Rudolf Großmann qu'il a connu à Munich. La visite de Großmann lui inspire une nouvelle, *Une amitié*. Son Carnet contient par ailleurs deux portraits de Großmann, probablement ses premiers portraits d'artiste. Il y exprime son admiration envieuse de la force vitale « hypertrophiée » de Großmann (d'après la forme de son crâne) et de son intensité qui frôle la folie. En accord avec les tendances de l'époque, Roché semble intrigué par l'idée que l'esprit créateur est guetté par la folie et cette notion se glisse à maintes reprises dans ses écrits intimes et fictionnels. Toujours à la recherche de critères précis et objectifs pour pouvoir classer ses appréciations, Roché aime à s'appuyer sur les résultats pseudo-scientifiques de la phrénologie et la graphologie. Même si la phrénologie ne jouit plus au début du 20^e siècle d'une reconnaissance générale, il y a encore un certain nombre de personnes qui s'y fient. Dans les descriptions physionomiques, Roché accorde souvent une attention particulière à la forme du crâne. Ses observations lui fournissent des indices pour analyser le caractère de la personne concernée. Le fonds Roché au HRHRC contient plusieurs analyses de graphologie, soigneusement conservées¹⁰⁵, comme celle de sa propre écriture de janvier 1901 qui commence ainsi : « Grande activité et culture intellectuelle ; esprit souple, net, précis, clair ; analysant des actes et poursuivant avec suite les idées conçues ».

¹⁰⁵ Folder 43.7, Archives Roché, HRHRC, Austin.

Vers cette époque, il retrouve à Paris une autre figure de son passé. Violet, la sœur cadette de Margaret Hart, sa presque-fiancée de 1902, est revenue à Paris pour travailler sa sculpture, comme font tant de jeunes femmes artistes britanniques à l'époque. Leur amitié reprend ses droits et maintenant que Margaret n'est plus sur le piédestal de *promessa sposa*, l'amitié fraternelle entre Violet et Pierre se transforme peu à peu en amitié amoureuse. Mais vers la fin de l'hiver l'envie de voyager le démange. Il fait des projets pour retrouver Violet en Suisse au début de l'été et se rend en Italie après un bref séjour à Nice. Les pensées qu'il note au cours de ce voyage reflètent une inquiétude morale grandissante. Il s'interroge sur l'inassouvissement du désir, maître adoré et bourreau sans merci. Comment accorder dans la durée la soif de complétude avec l'incessant appel à l'inconnu de la chair ? « Désir ma vie, je t'aime et je te hais. Désir non uni¹⁰⁶ – la farandole de nos anciens désirs et l'avenue des désirs futurs accompagnent toujours, silhouettes de fond, l'essentiel et vivant désir présent » (Journal 1904 : le 6 juin). D'une part il déclare avoir parfois l'idée (inspirée par un aphorisme de Peter Altenberg) qu'il n'y a aucun amour tel qu'il ne puisse être tué pour un autre en peu de temps. D'autre part, il voit comme un état heureux et riche l'idée de vivre avec une seule femme. Il pense à sa relation avec Germaine Bonnard comme unité d'amour et de chair, un « amour incarné » (Journal 1904 : le 18 juin). Cependant, c'est une union qu'il préfère contempler de loin et il refuse que Germaine le rejoigne en Italie. De loin et surtout à travers ses autres amours, sa conviction des perfections rêvées de Germaine ne cesse de croître. Leur relation est ainsi dès le départ complexée par l'hésitation morale chez Roché entre son besoin d'un amour généreux, sûr et constant et sa curiosité sans limites, impérieuse et passionnée, de goûter à toutes les beautés sur son chemin. Germaine est rapidement érigée en modèle de grâce féminine et de modération exemplaire. Elle devient la mesure du sentiment amoureux et de la féminité idéalisée et représente en même temps la juste mesure des rencontres multiples. Durant les 45 ans que durera leur relation, Roché semble incapable de lui reconnaître la moindre imperfection ou défaut. C'est comme si le rationnement minutieux du temps qu'ils passent ensemble - pour éviter, d'après Roché, que le quotidien ne s'installe dans leur amour et ne l'avachisse - les enferme effectivement dans un stade de cristallisation stendhalienne. Il ne peut tenir l'idéal en vie que par la distance physique, accompagnée de séparations et de retrouvailles perpétuelles. Cet effet est probablement renforcé par

¹⁰⁶ Note en marge (1924) : si.

un sentiment de culpabilité. Quand Germaine se montre mesquine, Roché la trouve prudente, ses puérlités sont « divines » (Journal 1904 : le 23 juin), ses larmoiements seront toujours pardonnables et son chantage affectif une preuve poignante de fragilité et d'amour. Sa culpabilité se nourrit également de l'apparente vulnérabilité de Germaine. Son plus cher souvenir d'elle sera toujours une photo prise à la maternelle quand elle avait trois ans – une toute petite fille démunie et dépendante. « Sa voix, son visage m'attendrissent. Elle est sans défense, comme quand elle avait 3 ans, à la Maternelle » (Journal 1923 : le 27 juin). Ainsi, leur relation s'inscrit à jamais dans la dépendance d'une petite fille de son héros-protecteur. La quitter serait manquer à son devoir de champion. La prétendue fragilité physique de Germaine fait partie de cette dépendance et Roché vivra sous la terreur constante de nuire à sa santé fragile par son mode de vie. Quand ses actions risquent de l'éloigner d'elle, Germaine joue sur les craintes et les tendances autculpabilisantes que Clara Roché avait inculquées à son fils. Pour renforcer son emprise sur lui et écarter toute autre prétention amoureuse, elle l'accuse d'être son bourreau, de la tuer par son inconstance (Journal 1923 : le 27 juin) :

[...] je la sens pantelante, déchirée. Sa voix redevient douce. Elle se plaint. Elle dit : "Tout monte et baisse - tu m'as trop torturée. Pierre, Pierre, je vais mourir, ne bouge pas, ne parle pas, laisse-moi mourir tranquille." Elle devient d'une pâleur effrayante, d'une beauté soudaine surhumaine. [...] Je la crois morte, peut-être. Je l'ai tuée. Non. Ce n'est pas moi. Si.

Germaine Bonnard a plusieurs surnoms dans le Journal. En 1904, Roché l'appelle "Geneviève" et puis "Viève"¹⁰⁷. C'est aussi le nom qui est donné au personnage qui l'incarne dans *Victor*. Le choix de ce prénom n'est pas dépourvu de sens. C'est un nom composé d'origine germanique : 'geno', race et 'wefa', femme. En tant que 'femme', sa femme en qui il sent « sa racine [race] profonde » (Journal 1906 : le 24 août), Germaine bénéficiera toujours d'un statut particulier parmi les amours de Roché. Un des motifs de sa séparation volontaire de Germaine semble donc être la volonté de préserver la fraîcheur de l'*innamoramento*, l'amour à l'état naissant. Dans son journal, il s'exprime souvent sur la joie des retrouvailles qui s'accompagne des délices de la comparaison, physique et autres, pour constater ensuite la valeur et même la supériorité

¹⁰⁷ Plus tard, elle sera aussi appelée *Lilith* (nom donné par Franz Hessel et qui renvoie à la légendaire première femme d'Adam ; le nom semble provenir du mot "lilitu" qui signifie "démon femelle" en assyro-babylonien) , *17* (nom donnée par Helen Hessel – en 1920 quand commence la relation entre Helen Hessel et Roché, sa relation avec Germaine existe depuis 17 ans) et *Méno* ou *Mno* (allusion à sa "modération").

de Germaine. Le statut de Pénélope patiente qui attend fidèlement le retour de son héros est reflété dans l'épigraphe qu'ils composent ensemble pour elle vers le commencement de leur relation : « Ci-gît Modération. Elle fila sa quenouille et garda la maison » (Journal 1920 : le 18 avril).

Comme Roché se prépare en Italie à rejoindre à Lucerne Violet Hart, qu'il sait vierge, les scrupules moraux qu'il confie à ses carnets contiennent des réflexions sur les droits et les responsabilités liés à l'initiation sexuelle. Il faut assurer que la base que jette ce premier amour soit solide car c'est elle qui sera – consciemment ou inconsciemment – la mesure des amours à venir. D'où l'adage qui dit que le premier amour est toujours le dernier. Durant et après les dix jours qu'il passe avec Violet près du Lac de Lucerne, il précise ses idées sur l'expérience initiatique et conclut que c'est quelque chose qu'il ne fait pas pour soi mais pour l'autre, en somme, un enseignement. Pour l'initiateur, le bonheur consiste à participer, à travers l'autre, à la première découverte du mystère de l'amour. De cette manière il lui est donné de revivre, tant soit peu, les charmes inexplicables de l'amour naissant. Il regrette vivement que ce ne soit que dans la virginité que les gestes et la voix ne sont pas dictés par la « tyrannie d'une habitude antérieure ». Il voudrait, lui aussi, pouvoir se défaire du poids du passé, être devant la femme qu'il aimerait exempt de « parcelles acquises au contact de chaque femme déjà connue » (Journal 1904 : le 18 juin).

Au cours de ce voyage, Roché paraît reprendre conscience de son activité diariste (comme construction écrite). Pour 1904 il y a dix carnets, de formats différents, dont le contenu est toutefois encore lacunaire et disparate. En dehors des entrées journalières, ils contiennent des fragments de nouvelles, des citations de lettres, des aphorismes et des notes de voyage (descriptions de paysage, de musées). La lecture est compliquée par les gloses et les ratures qu'apportent de nombreuses relectures entre 1928 et 1957. Une note¹⁰⁸ à la fin du quatrième carnet indique toutefois une certaine volonté consciente de structure et de procédure : « [...] en recopiant changer les noms, les dates, les lieux – supprimer les détails trop individuels – de façon que l'on ne puisse

¹⁰⁸ Tout indique que cette note n'est pas une glose ultérieure mais qu'elle correspond aux dates de ce carnet (6 juin au 21 juin 1904).

reconnaître personne – cela pour tout le journal »¹⁰⁹. Par cette organisation Roché semble également suggérer l'éventualité que son Journal puisse constituer un acte de communication, qu'un lecteur futur et/ou imaginaire est envisagé. Un peu plus tard, une note liminaire au Carnet XIII est encore plus explicite : « Dans tout le Journal, après la date de chaque journée (que peu de gens lisent) : “le lendemain” - ou “2, 3, 4, 5, 6 jours après” selon ». On constate une évolution nette dans la densité de l'écriture au cours de ces dix carnets. Une annotation de 1924 indique qu'il trouve « insuffisant et mal raconté » le récit de l'initiation de Violet. En revanche, l'interlude amoureux qu'il vit en septembre à Knocke-le-Zoute avec une jeune fille allemande est jugé « bien écrit – simple et direct » comme « une petite nouvelle isolée ».

En septembre 1904, Roché se rend à Knocke-le-Zoute en Belgique. Il appelle Violet Hart – apparemment à contrecœur – pour le rejoindre à cette station balnéaire dans les dunes. Il admet ne pas pouvoir lui pardonner « de n'être pas assez belle ». Cette observation est la première indication dans le Journal que le désir puisse être subjugué à une certaine conscience esthétique. Il continue : « Elle me dit merci de l'appeler. Pourquoi ? Je n'aime pas cela. C'est pour moi que je l'appelle » (Journal 1904 : le 5 septembre). Ce type de remarque, brutale et franche, ne cherchant nullement à montrer son auteur sous un jour favorable, vient à caractériser le Journal de Roché. Peu à peu, le Journal s'érige, non uniquement comme bilan d'activités, fond documentaire, garde-mémoire ou exutoire. Il devient pour Roché un espace important de réflexion, d'introspection, de confession, d'autojustification et de questionnement de son moi.

Finalement, Violet se décommande pour une raison familiale et Roché en est plutôt soulagé. Cela lui laisse par ailleurs tout le loisir de cultiver une autre affection qui vient de naître pour une jeune Allemande, timide et tendre, qu'il surnomme – avec un prodigieux manque de finesse – « Boche ». Elle est rousse. Détail important car pour Roché le teint de la femme rousse – peau très blanche, chevelure rousse-dorée – devient celui de l'idéal féminin qui le complète au mieux. Il en fait presque une “race” à part : « [...] la femme rousse qui fait courir mon sang est chose germanique » (Journal 1905 : le 16 août). Il s'agit d'une part de perpétuer un trait de sa première amour – Margaret

¹⁰⁹ Nos fouilles dans les archives de Roché au HRHRC indiquent que cette partie du journal, à part le Carnet no X, n'a été ni recopiée ni transcrite par François Truffaut.

Hart est rousse – d’autre part, ce fétichisme naît d’un désir de retrouver sa contrepartie féminine (qu’il ne peut envisager que comme ressemblante à sa mère) : « [...] le mot “rousse” me fait dresser l’oreille. Ma mère a été rousse dorée et moi très roux étant tout petit » (Journal 1922 : le 28 février). Dans les descriptions de cette jeune fille, l’évocation de l’Art comme mesure et garantie de la beauté féminine semble conférer une esthétique particulière à la perception personnelle de Roché. Comme un Swann aimant Odette à travers « l’œuvre florentine » de Botticelli (Proust 1954 : 269), Roché évoque Holbein et Böcklin dans son portrait de « Boche ». Il se fait d’ailleurs passer pour un « artiste » et un « peintre », ce qui renforce l’image de l’amant qui recrée son idéal féminin par déférence pour et en référence à l’esthétique artistique. Cette convergence de l’art et de l’amour est d’ailleurs étudiée par Remy de Gourmont, auteur de chevet de Roché, dans *Le chemin de velours*, publié en 1902 (63,64) :

[...] l’émotion esthétique met l’homme en un état favorable à la réception de l’amour érotique. [...] Cette union intime de l’art et de l’amour est d’ailleurs la seule explication de l’art. Sans cela, sans ce retentissement génital, il ne serait pas né, et sans cela, il ne sera pas perpétué. [...] L’art est le complice de l’amour. L’amour ôté, il n’y a plus d’art ; et l’art ôté, l’amour n’est plus guère qu’un besoin physiologique.

Ce bref interlude de fin d’été se déroule dans le temps et dans l’écriture journalière comme une romance-feuilleton de vacances. Le récit se construit sur deux lignes de tension : la première se rapporte à l’apparente nécessité de cacher leur affection aux autres clients de l’hôtel bourgeois ; la deuxième vient de la pureté virginale de « Boche » qui évoque une fois de plus une hésitation d’ordre moral chez Roché. Le couple se donne rendez-vous dans les dunes et c’est surtout dans un petit bois entre les troncs de sapins qu’éclot leur tendresse, notée au jour le jour dans les cahiers VII et VIII du Journal de 1904. Lorsque Roché la voit troublée par ses caresses encore innocentes, il décide de s’en abstenir ce qui augmente encore l’aspect « rêverie » de ce récit. Au moment des adieux, il n’ose même pas, après un long débat intérieur, prononcer les mots « Je t’aime » par peur de créer un faux espoir. Le récit se termine sur un ton rêveur de regret et de nostalgie, brusquement interrompu par un réalisme cru qui peut même constater un tournant dans l’intrigue, ouvrant un éventail de possibilités non dites (Journal 1904 : le 14 septembre) :

Rentré à l’hôtel, je monte dans sa chambre, je ferme la porte, je regarde les meubles avec lesquels elle a vécu. J’ouvre largement tout son lit pour y trouver son odeur. Au beau milieu du drap blanc, une tâche de sang rouge vif, grande comme mes deux mains.

Malgré l'intimité que suggère cette fin surprenante, le récit dans son ensemble écarte l'idée d'une initiation sexuelle. « Boche » sera néanmoins une figure constante dans les souvenirs érotiques de Roché – ce qui semble indiquer qu'il ne conçoit pas forcément l'érotisme comme un instinct de possession sexuelle, ou du moins, que la possession sexuelle n'as pas besoin d'être physique pour qu'elle soit empreinte comme érotique dans la mémoire. C'est même après un rêve de « Boche » dans lequel il la « prend avec la volonté d'un enfant » qu'il dit connaître son premier tressaillement de père (Journal 1904 : le 14 octobre). Dans une liste détaillée qu'il dresse en août 1904 de toutes ses conquêtes amoureuses, il ajoute, à part le nom de « Boche », également le nom de Margaret Hart même si leur contact n'a jusqu'alors pas été sexuel.

Sur le plan physique, l'histoire vécue à Knocke-le-Zoute le laisse toutefois avec une faim non assouvie de la « Femme Rousse non possédée ». De retour à Paris, il met dans le journal une nouvelle annonce de mariage : « Je souhaite pour mariage une femme rousse, moderne, non maigre, teint blanc, l'âme ardente, de préférence musicienne – ne fut-ce que par ses yeux. Nous étant vus, savoir si une affinité nous rapproche » (Journal 1904 : le 20 octobre). Les réponses reçues à cette annonce (et leurs suites actives) provoquent la première grande crise dans sa relation avec Germaine Bonnard. Quand elle constate qu'il met de nouveau sa carte de visite sur la porte de la garçonnière de la rue d'Alésia, elle le soupçonne de recevoir des visites galantes. Éclate alors un drame émotionnel qui crée le précédent d'un nombre sans fin de drames à venir (Journal 1904 : le 31 octobre). 1) Germaine prétend d'abord rester indifférente aux intrigues de Roché : « Cela sent l'adultère ici ! ». 2) Puis, elle se renverse sur le lit (les coussins, le canapé), suffoque plus qu'elle ne sanglote et faillit s'évanouir. 3) Finalement, elle explique toute l'étendue de sa souffrance qui risquerait de lui être fatale. Suite à cette première crise, Roché repart en voyage le long de la Loire pour réfléchir :

Comme il faut rétrécir sa vie si l'on ne veut pas heurter les autres ... il faut choisir [...] Deux vœux : Ne pas chagriner Vve – ne pas compliquer ma vie – n'avoir qu'elle et l'avoir davantage. Écarter avec rancune Vve qui me limite. Bondir vers les femmes, goûter la variété des femmes (Journal 1904 : le 4 novembre).

Une lettre de Germaine qui l'attend quand il regagne Paris une semaine plus tard aura un effet décisif sur sa vie car elle le dispensera à jamais de choisir entre les deux

volontés qui l'écartèlent – sans pour autant soulager entièrement la tension. « [...] Je ne puis pas espérer que tu m'aimes tout le temps, mais fais-le moi croire, fais au moins tout ce que tu pourras pour cela » (Lettre copiée dans le Journal 1904 : le 7 novembre). Elle demande effectivement à Roché de lui cacher la réalité de sa vie amoureuse, lui donnant carte blanche de vivre sa vie comme il le voudra à condition de mentir. Ainsi, la duplicité s'installe de plein droit dans leur relation et le mensonge devient pour Germaine une preuve d'amour. Que Roché interprète ainsi la lettre de Germaine se voit nettement dans son inscription (cynique ?) du lendemain « Lettre de Mauve. Qu'elle vienne ! Que j'en aie plusieurs sous la main » (le 8 novembre).

En conséquence, il continue aussi à publier des annonces. Si ce n'est pas pour son propre compte, c'est pour des amis. Son ami « Japo » cherche par exemple une maîtresse et Roché envoie pour lui une annonce au Journal. Des quarante réponses reçues, il donne « les meilleures » à Japo et garde pour lui « les bizarres » (Journal 1904 : le 22 décembre). Il rencontre quelques-unes de ces femmes, entre autres la jeune Peppa avec qui il a une brève aventure. Mais ses goûts devenant de plus en plus avertis, tout rendez-vous qu'il donne ne débouche pas forcément sur une rencontre. Le rendez-vous n'est en fait qu'une deuxième phase de la sélection. Comme c'est à lui de révéler son identité à l'aide d'un signe décidé d'avance, il ne prend la décision finale de se présenter qu'après avoir considéré l'apparence physique de la correspondante. Il fait – non sans une pointe d'humour - la description complète d'un rendez-vous volontairement manqué dans son Journal (1904 : le 24 décembre) :

La voici en toilette annoncée. Elle a l'air fatigué, méticuleux et têtue. Ses yeux, ses tempes étroites, ses narines pincées donnent une expression de luxure malade. Je la plains. Elle attend intensément. Vais-je tirer de ma poche le livre blanc qui me fera connaître ? Ce serait charité. C'est Noël ce soir, et Réveillon, et elle attend. Si elle n'attendait que quelques phrases bonnes, je les donnerais. Nous marchons en nous croisant sur le bout de trottoir désigné. Je la regarde encore : elle est prétentieuse... sans naturel, sans bonté. Elle s'énerve d'attendre, elle va partir. Vite, je la laisse. Je vais au café en face lui écrire une lettre calmante.

Les annonces et toute l'organisation qui les accompagne accentuent le besoin chez Roché de pouvoir diriger ces « amours de rencontre » dès leur début et de contrôler leurs progrès, comme s'il s'agissait de véritables candidatures professionnelles. Les critères stipulés dans l'annonce ciblent d'emblée un certain type de femme et la première lettre qu'elles envoient a tout d'une lettre de motivation vu qu'elle permet

d'établir une liste de présélection. Le tri sur dossier est suivi d'une convocation et d'une observation de vérification, comme celle décrite ci-dessus. Si l'entretien est réussi, il suit une période d'essai d'une durée variable. L'inconnu/e est attirant/e, mais il faut en écarter les aléas inconvenients. Ce compromis semble annoncer que le désir se fait sélection, que la passion du nombre cède au pouvoir du regard.

Vers la fin de novembre 1904, Roché fait ses débuts de chroniqueur artistique dans la *Revue Libre* avec un compte-rendu sur des œuvres de femmes exposées au Salon (*Quelques œuvres de femmes*, signé de Pierre Varhen). Son intérêt pour l'Art continue à interpellier sa passion pour les femmes. Dans le compte-rendu, il dit ne commenter que les œuvres qu'il peut identifier comme peintes par des femmes, sans consulter un catalogue ou la signature. « J'ai noté les noms des femmes et des jeunes filles dont les toiles m'intriguaient. Elles sont six, de races diverses, et je leur écris pour aller les voir » (Journal 1904 : le 20 novembre). Une femme l'intrigue plus que les autres. (Elle a l'avantage d'être rousse.) Appelée « Ruta » ou « Ruth » dans le Journal, il s'agit manifestement de « Madame Jelka-Rosen » dont Roché admire « le côté troublant de l'éternel féminin » dans son compte rendu (Roché 1998 : 29). L'entrelacs inextricable de l'art et de l'amour implique une réciprocité d'influences. Comme un être aimable et aimé évoque une esthétique artistique, une œuvre d'art passionnée et captive, éveillant des idées d'amour. Pour Roché, l'énergie érotique même de Ruta s'exprime dans son utilisation de couleurs. Voir et pénétrer (éventuellement posséder) l'œuvre d'art d'une femme, est une tentative de comprendre le vécu intérieur particulier à sa nature sexuée. Ainsi, art et érotisme se confondent et forment la base de sa conception esthétique : « Une femme jouissant en sa profondeur, et, projetant en couleurs ses sensations. Cette femme nue qu'elle peignit, couchée dans ce jardin – ce ne peut être qu'elle-même » (Journal 1904 : le 25 novembre). C'est dans l'amour, dans l'art d'aimer, que Roché, peintre en puissance, voit des possibilités d'une création artistique par procuration. En aimant une femme artiste, il participe à son œuvre. Sa cour assidue auprès de Ruth/Ruta (Mme Rosa Jelken) n'aboutit pas et en mars 1906, il conclut : « J'écris à Ruth que ses tableaux de cette année aux Indépendants m'ont déçu. Je suis sûr qu'ils eussent été plus beaux si elle avait couché avec moi » (Journal : le 30 mars).

L'homme qui aime les femmes

Après les doutes et le questionnement moral de 1904, Roché affirme dès le début de 1905 sa décision de « goûter la variété des femmes ». Certains aspects distinctifs se dégagent et se consolident pour former la base de ses futurs rapports avec la gent féminine. Alors que la responsabilité morale liée à l'initiation sexuelle le trouble dans ses liaisons avec Violet Hart et « Boche », il commence à concevoir cet acte initiateur comme un devoir social, nécessaire puisqu'il libère l'énergie consommée inutilement dans l'attente de « devenir femme ».¹¹⁰ Au début de l'année, il rencontre une jeune Anglaise. « Elle est très grande, musclée, avec parfois un air combatif et sauvage » (Journal 1905 : le 13 février). Il l'appellerait « Maga ». Sur le plan esthétique, il admire ses grandes lignes « Michel-Ange » et songe à la toucher « comme une statue », avec ses paumes. Il lui fait une cour attentive qui s'étend sur plusieurs semaines, mais avec une telle discrétion que même « Hanski », un ami de Roché qui l'accompagne souvent ne s'en aperçoit pas. Hanski, amoureux de Maga, la courtise en même temps mais n'obtient que peu de succès. La tension triangulaire attise la flamme du désir, même si Roché se montre critique du caractère dur et sec de Maga. Comme avec Violet Hart, il se convainc dans les pages de son Journal qu'il ne fait en réalité que se plier au désir de la jeune fille, que c'est en fait elle qui le mène : « Ce n'est pas tant qu'elle veuille me donner, à moi, sa virginité – c'est surtout qu'elle songe à s'en débarrasser » (Journal 1905 : le 10 avril). Il ne serait que le complice dont elle se sert pour atteindre son but : « Je l'ai aidée à se dévirginiser » (le 30 avril)¹¹¹. Ce qui diffère pourtant cette relation initiatique de celle de Mauve, est l'effort évident que fait Roché de faire entendre la

¹¹⁰ Roché continue à perfectionner posément les techniques de la séduction et de l'initiation des jeunes femmes. Le *commentarius perpetuus* du Journal intime fournit un cadre exemplaire pour le déroulement de ces exploits qui sont de par leur nature rythmé par le progrès quotidien du séducteur vers une plus grande intimité. Le récit de Vyerger (Yvonne Vierne, aussi appelée Mathilde, Yve, Y., Von) en 1922, étalé sur plusieurs mois, est probablement le commentaire le plus suivi et illustre aussi le plus clairement une nouvelle tendance chez Roché relative à l'initiation ; l'idée qu'il prépare la jeune initiée pour une future vie heureuse de femme mariée, transformant ainsi l'initiation sexuelle en « droit de cuissage ». Cette conception continue, bien entendu, la notion de l'initiation comme œuvre sociale. Dans *L'Érotisme* Georges Bataille explique que le premier contact sexuel était considéré comme interdit et dangereux dans certaines sociétés primitives et que cette opération était souvent « confiée à ceux qui avaient généralement ce que le fiancé n'avait pas lui-même, le pouvoir de transgression d'un interdit. Ceux-ci devaient avoir de quelque manière un caractère souverain, qui les fit échapper à l'interdit frappant généralement l'espèce humaine » (Bataille 1957 : 122). Peu après son initiation instructive, Mlle Vierne épouse son jeune fiancé, Marcel Geoffroy, avec la bénédiction sincère de Pierre Roché : « J'ai la joie de sentir que tout est bien fini, que je suis enfin devenu son père, qu'elle n'aime que Marc. – Elle me remercie joliment d'être apparu dans sa vie [...] Je l'ai sentie devenir humaine entre Marc. et moi. Je suis l'allié de Marc. » (Journal 1923 : le 16 juillet).

¹¹¹ Le dépuclage de Maga inspirera un des tableaux de *Don Juan et...*

voix de la femme. Par endroits le récit semble certes dénoncer une attitude distante et impassiblement stratège (même machiavélique) - comme s'il jouait tout seul à mettre au point une technique pour défaire l'ennemie en face de lui. Dans la citation qui suit, l'utilisation du présent renforce l'idée d'une formulation mesurée (le 21 avril) :

Je l'attaque, je lui fais soudain des critiques, sur elle, sur les points faibles, où elle doute d'elle. Elle réfléchit intensément. Elle est déséquilibrée, c'est son charme. La voilà en déroute. Maintenant je la calme, je parle avec conviction contre son grand doute d'elle-même, qui la rend folle, je mets sous sa main mon désir et mon admiration. Elle me regarde, vient se serrer contre moi, dit : « Je ne vous ai jamais tant aimé ».

Mais à cette voix du séducteur calculateur se joint bientôt celle d'une jeune fille farouche sous forme d'extraits de lettres et de dialogues. Les dialogues cherchent à créer une certaine immédiateté en imitant la parole tâtonnante de Maga : « [...] je ne vous aimais pas du tout ... je voulais que vous le fassiez ... je m'ennuyais ... mais chaque fois je vous ai apprécié ... » (le 14 avril). Dès leur première rencontre Roché mentionne d'ailleurs sa façon « hachée » de s'exprimer et dit qu'il a parfois du mal à la suivre. Sont-ce ses paroles à elle qu'il rapporte ou essaie-t-il simplement de copier son style ? Est-ce qu'elle lui parle même en français ? La même question se pose pour les extraits de lettres. Rien n'indique si Maga écrit en français ou si c'est Roché qui traduit ses lettres de l'anglais. Ces incertitudes introduisent peut-être une fausse note - même si on accepte que les voix externes soient forcément filtrées par l'agencement actif ou involontaire de l'auteur du journal intime. Toujours est-il que la voix féminine introduit un contrepoint dans le Journal, et que Roché semble tenir à la faire entendre. Dans leur croisement, les voix passent du majeur au mineur, selon leur expression d'accord, évoquant l'harmonie de l'amour ou en exposant des failles. L'Éros évoque ici une esthétique musicale : « Elle [Maga] écoute notre musique au fond d'elle-même, se tait. [...] Elle me respecte comme l'instrument qui lui a révélé elle » (le 12 juin). Et à Maga de lui répondre : « Je veux t'oublier. Quand je suis en harmonie avec toi, je ne suis pas moi-même » (le 18 août).

À la voix de Maga se joignent de la même manière celles de Violet, de Peppa, de Germaine, de Ruta, de Réa ... une véritable fugue avec des expositions, des contre-expositions, des réponses et des développements. Il est vrai que l'on sent parfois l'arrangement des voix multiples comme une mise en scène volontaire qui expose le

désaccord entre la pensée et le geste, entre deux corps unis dans un transport céleste (Journal 1906 : le 24 octobre) :

Elle se donne plusieurs fois. Je nous sens étrangers.
« Je te retrouve », dit-elle.
Je pense : « Je ne t'ai jamais trouvée ».
« Je voudrais encore être là-bas », dit-elle.
Elle a trop vécu, il n'y a plus de surprises pour elle. Tout est classé. Elle peut mourir. – J'arriverai là aussi ?
Je la reprends.

Néanmoins, on peut voir la polyphonie qui s'introduit dans le Journal comme l'expression d'un changement qui s'opère chez Roché dans ses rapports amoureux. Il se montre plus intéressé à explorer l'amour comme présence, comme véritable voie d'accès à l'Autre et de chercher dans la voix de la femme aimée non seulement l'émotion qu'il y a mise lui, mais les vibrations du mystère inaccessible de son être à elle – justement ce chant de femme qui excède sa compréhension et qu'il ne peut qu'écouter et faire écouter sans le posséder. Il écoute donc, et il entend. « Elle va parler. Elle vient surtout pour cela, parce que je l'entends bien. [...] Elle me voit plein d'indulgence et de curiosité, et elle abandonne toute crainte de se contredire » (le 6 mai). Six ans plus tôt, sa curiosité l'a incité à entreprendre son projet de « polygamie expérimentale ». Mais à l'époque il était absorbé par ses propres réactions à l'amour et par l'évolution de ses propres sentiments (même dans des récits où il prétend présenter une parole de femme, comme dans celui de « Maria »). La femme était simplement accessoire à cette « étude » qui ne concernait, au fond, que lui-même. Les carnets de 1905 reflètent un désir précis de s'ouvrir à la présence de la femme, de comprendre en l'écoutant ce qui la meut dans l'amour. Savoir écouter n'est néanmoins pas un comportement tout à fait désintéressé car cela intègre les finalités du séducteur. Alors que Don Juan éblouit et étourdit ses conquêtes par un flot de paroles inattendues et flatteuses, un autre type de séduction obtient le même effet par un silence attentif. Franziska Comtesse zu Reventlow (Fabia ou Gräfin dans le Journal) présente Roché sous le nom de « Sir John » dans la 13^e lettre de son roman épistolaire, *Amouresken. Von Paul zu Pedro* (1912) :

Er hat sehr vielfältige Beziehungen zu Frauen und kultiviert jede einzelne wie ein Gärtner seine Pflanzen, jede bekommt ihre besonderes Terrain und ihre besondere Pflege. Für jede ist er der aufmerksamste und angenehmste Galant und suggeriert durchaus das Gefühl, daß er im Moment nur für sie da ist. Unmöglich ihm übel zu nehmen, wenn er sagt : “Sie müssen sich unbedingt für heute abend frei machen, denn übermorgen treffe ich eine Frau, die ich sehr liebe, aber es ist eine etwas tragische Sache, und ich werde dann ein paar Tage Melancholie haben” – Ebenso wird er dieser Frau

sagen, sie müsse einen Tag warten, denn er wolle vorher noch mit einer anderen sehr vergnügt sein.

Er erzählt viel von seinen Amouren, taktvoll und aus wirklich tiefem Interesse, denkt über jede einzelne sehr ernsthaft nach, hat auch gerne wenn man ihm erzählt, und denkt ebenso ernst darüber nach.¹¹²

Roché est bien conscient de l'attirance que sa pitié dévouée exerce sur les femmes et cultive consciemment cette attitude de désintéressement attentif – une réceptivité totale de tous les sens : « Pourquoi des femmes viennent-elles à moi ? Parce que je suis toujours disponible. Parce que mes yeux de spectateur sont prêts à rendre les hommages dus, parce que je suis prêt à me laisser manger jusqu'à un certain point par toute femme de mérite, parce que je suis une proie sincère [...] parce que je suis éperdument curieux » (Journal 1922 : le 27 juillet).

Polyphonie et polygamie. Dans les carnets de 1905, Roché s'interroge souvent sur les joies et les tribulations d'être uni à plusieurs femmes. Sa justification originale de la polygamie s'avère fausse. Une femme ne peut constituer un cas témoin pour une autre. Même si la comparaison est une réaction spontanée, au fond, les expériences individuelles ne sont pas comparables. « Avec chacune, j'ai oublié l'autre. Ayant l'une, je ne sais plus que l'autre existe » (Journal 1905 : le 26 février). La polygamie n'est pas une division mais une addition et s'il éprouve parfois une tendresse précise pour une femme, il y a des jours où il éprouve une tendresse vague, applicable à toutes (le 25 mars). En même temps, il n'exprime qu'horreur, dégoût et mépris devant l'émoi collectif des parties de débauches organisées dans la bohème de Montmartre par « Toulka », une femme russe. La somme totale de ces (caresses) inconnues ne peut être que nulle. Seule la rencontre individuelle est un appel à l'Autre, peut ouvrir l'expérience à une nouvelle vérité, une mise en perspective du monde et une confirmation de soi. « Avec surprise, je m'estime un peu plus ce soir, à cause d'elle »,

¹¹² « Il a un grand nombre de relations avec des femmes et cultive chacune comme un jardinier ses plantes, chacune a sa propre terre et ses soins à elle. Il est pour chacune l'amoureux le plus attentif et le plus agréable qui soit et crée l'impression d'être pour le moment à ses côtés, rien que pour elle. Impossible de lui en vouloir quand il dit : Vous devriez absolument vous libérer ce soir car après-demain j'ai rendez-vous avec une femme que j'aime beaucoup, mais c'est une situation plutôt tragique et après je vais être d'humeur mélancolique pendant quelques jours. De même, il dirait à cette femme qu'elle devait attendre un jour car il voulait encore se plaire avec une autre. Il raconte beaucoup de choses sur ses amours, plein de tact et d'un vrai intérêt profond. Il réfléchit sérieusement à chacune et l'aime tout aussi bien qu'on lui raconte, pour y réfléchir ensuite avec le même sérieux. »

écrit-il le 10 novembre, étonné et reconnaissant d'apprendre qu'une jeune fille qu'il n'a pas vue depuis un an l'aime.

En conséquence de ses rapports intimes et intenses avec les femmes, Roché est inévitablement entraîné par le rythme vital du corps féminin dans son cycle sans cesse finissant et recommençant. La jouissance érotique ne peut être indéfiniment séparée de l'activité sexuelle envisagée sous le jour de sa finalité inéluctable : la continuité de la vie. Le 13 juin, une lettre de Germaine confirme ses craintes d'être enceinte. La nouvelle a quelque chose d'inévitable. Un an auparavant, il constate que « Viève se donne frénétiquement, sans pensée, sans songer aux précautions à prendre contre la possibilité de devenir enceinte, il faut que je l'y engage avec insistance » (Journal 1904 : le 26 juillet). Cette remarque résume l'attitude paradoxale de Roché vis-à-vis de la contraception, une attitude qui n'évolue guère au cours des années. D'une part bien prévenant, il y pense à l'avance, explique aux jeunes femmes qu'il fréquente les différents moyens de contraception et achète, si besoin est, le nécessaire à la pharmacie. Cependant, il ne semble pas en tenir compte dans ses ébats amoureux. Il mentionne en tout cas souvent les « imprudences » qu'il aurait commises. En fin de compte, il fait porter aux femmes la responsabilité de la contraception, surtout quand celle-ci s'avère inadéquate. Malgré des velléités de paternité, Roché n'est pas prêt à assumer le rôle de père. Quelques jours avant la lettre de confirmation de Germaine il note : « Intense volonté de créer quelque chose qui lui ressemble ... je comprends soudain que l'on ait beaucoup d'enfants » (Journal 1905 : le 9 juin). Mais face au choix entre la vie et la mort, il ne peut se décider et par son hésitation et à travers l'énumération des difficultés et des conséquences, la femme doit assumer la responsabilité finale d'une décision qui est, en réalité, déjà prise. Germaine décide de se faire avorter pour que Roché puisse voyager et être libre, de sorte qu'il n'ait pas à renoncer « à ce qu'il a semé » (le 9 juin). (L'ironie du choix de mots ne semble même pas être intentionnelle.) Les raisons que Roché avance contre une paternité immédiate (un immédiat sans cesse reporté) peuvent se regrouper d'après trois critères : difficultés matérielles, peur de s'immobiliser, soucis eugénistes.

Les ennuis pécuniaires qui sont peut-être réels (dans la mesure où ceux-ci peuvent être considérés comme véritable empêchement) lors du premier et du deuxième avortement de Germaine (en janvier 1906) le sont bien moins lors de son troisième

avortement en 1911 et ne constituent plus un obstacle crédible lors des trois avortements de Helen Hessel entre 1920 et 1928. C'est toutefois un argument dont il continue à se servir, appuyé par sa mère qui menace en 1928 de déshériter son fils si Helen mène à terme sa troisième grossesse (Agenda 1928 : le 28 juin).

La peur de ne plus pouvoir disposer entièrement de sa vie et de son temps s'il devient père, pèse très lourd mais c'est une inquiétude qui dépasse les dimensions banales et matérielles. Sur le plan purement physique, il est vrai que Roché semble habité d'une nervosité perpétuelle à tel point que cela l'irrite même de recevoir chez lui car cela l'empêcherait de partir à son gré (Journal 1916 : le 21 mars). En tant que prétexte à son refus de la paternité, il ne s'agit pas d'un souci de ne pouvoir terminer une œuvre ou un projet précis mais plutôt d'une hésitation perpétuelle entre action et dispersion. Fonder une famille, se « fondre une fois pour toutes en une femme choisie » (Journal 1930 : le 12 juillet) sont des actions unificatrices qui s'opposent à son besoin d'être toujours sur le départ et le devoir qu'il s'impose d'être en même temps utile et « fidèle » à plusieurs personnes et/ou idées. « Que pensé-je de l'enfant moi-même si je doute de mon exclusivité. Je n'ai pas d'unité dans ma vie. C'est un manque de continuité dans ma vitalité, qui me fait battre en retraite au moment où la femme va s'appuyer sur moi » (Journal 1932 : juillet).

La troisième raison de sa génophobie¹¹³ réside dans un manque d'estime de soi, lié à des convictions eugénistes. Très conscient de ses faiblesses physiques et ses défauts moraux, il craint engendrer un enfant qui reproduirait ses imperfections : « [...] ces femmes qui voulurent m'épouser eurent-elles un instinct juste ? Ou bien moi un plus juste de ne pas vouloir avoir des enfants comme moi, falots et à migraines ? – la nature fait naître tout ce qui est naissable, c'est à nous de choisir » (Journal 1920 : le premier février). Aussi cherche-t-il consciemment une femme et future mère qui pourrait compenser ses insuffisances. Mais quand il pense l'avoir trouvée en Helen Hessel, la peur revient - soit qu'elle le reproduise trop fidèlement sans l'améliorer (Journal 1921 : le 25 novembre), soit qu'elle se reproduise avec des traits de caractère que Roché redoute en elle (Journal 1922 : le 20 avril). Au fond, il souhaite que la reproduction

¹¹³ Du grec «gennân» (engendrer) et «phobos» (crainte). Ce mot n'existe peut-être pas encore mais nous l'utilisons pour indiquer la peur (voire l'hostilité) vis-à-vis de la procréation.

puisse être contrôlée, prédéterminée, comme le démontre la citation du Journal mentionnée ci-dessus..

Cette volonté d'améliorer l'humanité existe depuis l'antiquité - même si ces idées choquent dans un monde où l'ingénierie génétique et le clonage sont devenus des réalités et où toute tentative de pratique eugénique est explicitement traitée par le code pénal français (Articles 214-1, 214-3 et 511-1-2 et Code Civil Article 16-4¹¹⁴). L'histoire du 20^e siècle a une influence considérable sur notre conception de l'eugénisme. Au moment où Roché songe à cette éventualité, la notion ne s'inscrit pas encore dans une volonté politique, telle que la stérilisation eugénique envisagée par les programmes scientifiques du socialisme national allemand à partir de 1933. Roché s'inspire probablement des études du scientifique anglais, Francis Galton (auteur de *Hereditary Genius* en 1869), lui-même inspiré par les théories sur l'origine des espèces de son cousin, Charles Darwin. Les idées de Roché visent surtout un eugénisme négatif (donc une réduction du nombre de gènes délétères), mais il anticipe tout de même l'utopisme ironique d'Aldous Huxley dans *Brave New World* (*Le meilleur des mondes*) publié en 1932, par le classement de la population selon leur fonction pratique dans la société.

La génophobie est un thème dominant et récurrent dans l'œuvre de Roché, lié d'une manière ou d'une autre au thème de l'amour.¹¹⁵ La considération de cette question sur

¹¹⁴ Interdiction et répression des pratiques eugénistes dans la législation française, consultable sur Internet : www.legifrance.gouv.fr, *Le service public de la diffusion du droit*.

¹¹⁵ La profondeur de cette peur de procréer est surtout apparente dans ses rapports avec Helen Hessel. Les grossesses de Germaine Bonnard ne sont pas désirées et sont à chaque fois plutôt considérées comme une erreur fâcheuse qui perturbe l'équilibre de leurs rapports. En revanche, le désir d'avoir un enfant avec Helen Hessel est intense et partagé. La passion qui les lie est décrite d'emblée comme un *instinct* d'adoration physique dont le but suprême est de lancer au monde leur « Fils ». « Tous mes os le désirent - et tous mes efforts demandent un but. Je veux prolonger la forme de Luk, rendue plus sévère [...] par un léger mélange avec la mienne. Je veux que mes problèmes durent et grandissent dans son crâne » (Journal 1921 : le 28 novembre). Le désir érotique se trouve ainsi empreint du désir de l'enfant : « Est-ce elle, ou le fils, que j'aime tant? Ou n'est-ce qu'une chose unique, le fils à travers elle, le fils résultant d'elle? » (Journal 1921 : le 2 novembre). Or, Roché se révèle incapable de mener à terme cette volonté qui semble pourtant absolue. Chacune des trois grossesses d'Helen s'accompagne d'une crise qui débouche sur la décision de mettre un terme à la vie du fœtus. Quelles que soient les raisons explicitées de la crise en question (conditions inacceptables, menaces de Germaine et de Clara Roché, maladies et infidélités réelles ou imaginaires) aucune d'entre elles ne semble incontournable. Cela fait penser que ces crises seraient plutôt des constructions volontaires pour justifier l'incapacité profondément sentie d'accepter la paternité. Le questionnement intérieur incessant dont témoigne le Journal indique que Roché doute de ses propres intentions, qu'il essaie vraisemblablement de se justifier sous forme de confession : « Ces "fautes", ne les ai-je point senties, en les écrivant dans ma lettre à Luk, ne les ai-je pas faites exprès? Je ne pouvais pas dire : "Je ne veux pas du fils", car mes os en voulaient. Je voulais défendre Meno, et moi,

une période de plus de vingt ans (entre 1905 et 1930) fournit un cadre intéressant pour une étude du Journal intime de Roché. Nous y voyons se dérouler une véritable mise en question de soi et non pas une simple mise au net d'idées plus ou moins prédéterminées. Il ne s'agit pas de mettre par écrit des sentiments de culpabilité pour mieux les donner à l'oubli mais plutôt d'un effort d'élucider un sens insaisissable. Il est pourtant indéniable que ce questionnement introspectif tend par moments vers l'autojustification et n'est pas toujours exempt d'un certain aveuglement. Parfois, Roché semble même glisser vers une tendance à considérer le demi-aveu de culpabilité comme une supériorité morale (vis-à-vis d'Helen Hessel, par exemple). De sa façon de traiter de la question, il se dégage surtout un aspect frappant, la conviction que la vie est la conséquence d'un choix et que ce choix est à renouveler continuellement (« la nature fait naître tout ce qui est naissable, *c'est à nous de choisir* »). Cette alternative perpétuelle rappelle l'exhortation de Dieu, dite par la bouche de Moïse : « J'appelle aujourd'hui à témoin contre vous les cieux et la terre : j'ai mis devant toi la vie et la mort, la bénédiction et la malédiction. Choisis la vie afin que tu vives, toi et ta semence » (Deutéronome 30 : 19). La vie n'est pas uniquement l'existence individuelle, mais la permanence et la continuité qui assure l'unité entre le passé et l'avenir. L'alternative n'est donc pas seulement la fin définitive de la vie mais aussi l'absence de continuité et la fragmentation de la durée temporelle. Avoir un enfant, « c'est renoncer au présent, c'est croire à l'avenir », écrit Roché dans le Journal le 19 décembre 1905. Il n'est pas seulement question d'assurer sa lignée, le vacillement est aussi lié à une incapacité de vivre le temps comme une durée continue, comme si chaque instant était une bulle isolée du passé et de l'avenir et l'amour une série de présences, distinctes l'une de l'autre (Journal 1909 : le 3 juillet). Le Journal tient un rôle essentiel et central dans ce questionnement perpétuel. Les « confessions » liées à la question de la paternité constituent un point de tension entre les actions commises dans le passé et leur analyse (à travers la mise par écrit) dans le présent.

Face à l'évidente impossibilité de dissocier l'érotisme de ses conséquences génétiques, Roché est forcé à remettre sa vie en question - une remise en cause qui

et amener Helen à prendre la décision de ne plus vouloir le fils – voilà ce que je voulais au moins inconsciemment » (Journal 1922 : le 10 janvier). Ce renoncement à l'enfant désiré, à chaque fois renouvelé, est par la suite décrit en termes sacrificiels comme si le « sacrifice du fils » (1922 : le 9 avril, le 10 juin) pouvait entraîner une rédemption quelconque.

semble confirmer une nouvelle conscience de la mort à laquelle l'érotisme sera désormais associé¹¹⁶. « Tristesse. Je fonds de pitié pour une infortunée croisée dans la rue. Besoin d'étreindre une femme. [...] Il n'y a pas d'assouvissement. Je vais de l'une à l'autre, je tisse ma vie comme je peux. Je pense doucement à la mort » (Journal 1905 : le 15 juin). Pendant un certain temps il doute de sa vie, se sent écrasé sous la perception intense de sa responsabilité sentimentale et sociale envers les femmes qui l'aiment. Il se guérit par un long voyage en Angleterre du 7 août au 8 décembre : « Seul, je suis seul. [...] Je ne vais plus avoir à être doux, avec délice, pour un être cher. Je retombe dans ma lutte mentale, dans mes décisions difficiles, pour ceci et pour cela. Je suis dans mon jardin minéral. Seul ! » (Journal 1905 : le 27 juillet). Pendant un mois il travaille comme tutor, ensuite il joue souvent au golf, fréquente les salons et les soirées de la capitale anglaise. Malgré ses intentions déclarées de « fuir les femmes qui vous font faire des mouvements inutiles » (le 14 août) la présence persistante des femmes, présentes et absentes, se signale dans son Journal par de longues citations de lettres et des conversations rapportées.

¹¹⁶ L'association de l'érotisme, la mort et la création est particulièrement intense et saisissante dans le récit que Roché fait des jours qui suivent la mort de sa mère en 1929. « Le voisinage de la mort produit un effet érotique. Il me fit désirer manger Renn comme un fruit cette nuit-là, et y parvenir longuement, à loisir. Renn me permettait, se laissait aller toute, peu à peu [...] Et même si cela semble impie à certains, je dirai que c'est là, pour veiller sa Mère, la plus naturelle veillée au monde » (le 24 septembre). Des années plus tard, il précise le rapport entre le désir érotique et le besoin de continuité que suscite la mort de sa mère : « Je me rappelle Klara et moi, mon amour d'enfant, puis ma froideur relative "parallèle" – pourtant, en fait, je suis resté avec elle jusqu'à 50 ans, et n'ai conçu l'idée d'un foyer et d'un fils, avec Den, que le jour même de sa mort » (Journal 1942 : octobre). (Den/ Renn sont des noms donnés dans le Journal à Denise Charlotte Henriette Renard, future épouse de Roché (1948) et mère de son fils Jean-Claude.

Or, la nouvelle vie, s'inscrivant dans une continuité, contient aussi la mort ou les morts qui l'ont nourrie : « Entre Cloclo [son fils, Jean-Claude] et moi, il y avait 3 bébés morts de Meno et 3 de Helen. Mon cœur crevait » (1933 : juillet). Tel est le sens de "l'histoire chinoise" que raconte Helen Hessel avant d'entrer à l'hôpital pour se faire avorter de l'enfant qu'elle attend de Roché : « Il était une fois un Chinois qui était très pauvre. Il vivait avec sa femme dans une petite cabane au bord d'une rivière. Au bout de quelque temps, ils eurent un enfant et comme ils étaient très pauvres, ils ne pouvaient pas le garder. L'homme prit l'enfant, une nuit où la lune brillait sur la rivière, et il le jeta dans l'eau. Un an plus tard, ils eurent encore un enfant. Ils étaient toujours très pauvres et ne pouvaient pas le garder. L'homme retourna jeter l'enfant dans l'eau. La lune brillait sur la rivière. Lorsqu'ils eurent leur troisième enfant, ils n'étaient plus aussi pauvres et ils le gardèrent. Quand il fut un peu grand, le père l'emmena une fois avec lui à la ville. Il faisait nuit, lorsqu'ils revinrent à la maison. La lune brillait claire sur la rivière. Alors l'enfant dit : regarde, père, comme elle est belle, la lune qui luit sur la rivière, exactement comme les deux nuits où tu m'as noyé » (Helen Hessel 1991 : 354-355). (Comment ne pas songer, en lisant ces textes, aux souvenirs d'enfance de Jean-Claude Roché (confiés dans un entretien privé) ? Enfant, il sentait souvent planer sur lui une menace de mort qui venait d'une conviction intime que son père voulait le tuer.)

Dans l'ensemble les onze carnets qui constituent le Journal de 1905 sont bien plus complets avec une densité moins variable que ceux de 1904. La quotidienneté n'est pas strictement respectée et le traitement du temps est en général très souple. Pendant les premiers mois Roché indique, comme convenu, l'écoulement du temps, « Le lendemain », « Deux jours après », « Une heure après, un pneu[matique] », mais cette convention disparaît rapidement. Le rythme de l'écriture semble indiquer que la vie et l'écriture parviennent peu à peu à une entente qui reflète la fluctuation de leur importance. Essentiellement, ces carnets contiennent toutes les formes de l'écriture et toutes les fonctions que le Journal assumera ultérieurement : bilan d'activités sociales, garde-mémoire de l'évolution des relations sentimentales, écrits érotiques, réflexions d'ordre historique ou sociologique (surtout pendant son séjour à Londres), récits de voyages, descriptions typiques du flâneur des grandes villes, exploration du moi (questionnement, confessions, justifications), rêves racontés, citation de lettres et de conversations, « pensées » stylisées et aphorismes. Malgré ce foisonnement apparemment éclectique, le Journal est loin d'être, comme avant, un fourre-tout. Il y a un vrai travail d'organisation. Les détails des rendez-vous ne sont notés que dans l'Agenda, les idées et les projets littéraires sont notés séparément. La conscience de l'activité diaristique s'exprime par ailleurs par des références à d'autres auteurs intimistes. Roché indique, par exemple, qu'il connaît mais n'apprécie pas les mémoires de Marie Bashkirtseff (le 10 novembre). Son intérêt pour les journaux d'autrui laisse entrevoir l'anticipation de la lecture : « Je voudrais que d'autres personnes écrivent leur vie comme j'écris la mienne, et lire cela » (Journal 1905 : le 7 juillet). Écrire « sa vie », indique que le Journal intime a pour Roché une fonction autobiographique ou « mémorialiste ». Le Journal n'est pas considéré uniquement comme suite d'instantanés distincts et éphémères. Il exprime le besoin de pouvoir considérer, à travers la relecture du Journal, sa vie comme un tout. Dans une note de relecture de 1934, Roché déclare sa satisfaction du Journal de 1905 (Carnet XII, 25 janvier au 17 mars) : « Lecture passionnante où je vois défiler ma vie, et tâcher d'y voir clair – et qui me récompense de l'effort parfois considérable que je fis d'écrire ces carnets ».

Ce besoin d'unité s'exprime également par l'insertion de passages autobiographiques dans le Journal intime. La transformation en espace du dedans d'un paysage observé rend possible le voyage dans le temps inhérent à l'autobiographie. La remémoration et la réintégration de son passé meublent l'espace physique du présent de souvenirs

sécurisants de son enfance (Journal 1905 : le 10 septembre). Ainsi le Journal intime devient-il un lieu de reconstitution et de recueillement :

Là-bas le phare s'allume. Je suis seul. Ces dunes sont mon domaine. Je les parcours à grands pas, me parlant à moi-même. Je grimpe, je descends, je grimpe. Ma vie devient ce paysage et je me promène dedans. Chaque coin contient des visions, parfaites, rapides, sans ordre. Une fessée reçue quand j'avais trois ans, mes rêves érotiques d'enfant, jusqu'à dix ans alors que je croyais les petites filles avaient un sexe comme le mien – une magnifique plage dorée, incurvée, où j'ai galopé sept vacances.

Ombres de la Closerie : nouvelles amours, nouvelles amitiés

Une des premières adresses que Roché note dans son Agenda (le 16 octobre 1903) à son retour d'Allemagne, est celle des « Lilas ». Sous les marronniers du carrefour de l'Observatoire, la Closerie des Lilas offre au début du siècle une terrasse ombragée et des discussions animées. En 1903 la Closerie des Lilas n'est pas encore au sommet de sa renommée mais c'est une des étapes fréquentes de la vie nocturne de Jean Moréas et de son cercle – Paul Fort, André Salmon, Maurice Raynal, Max Jacob et Guillaume Apollinaire s'y réunissent autour de Moréas. Plus tard, après la création de *Vers et Prose* en 1905, de véritables assemblées littéraires se tiennent régulièrement à la Closerie. « Ce fut plus qu'un café littéraire : un carrefour international, et organisé délibérément comme tel par les deux directeurs de *Vers et Prose* : Paul Fort et Alexandre Mercereau [...] » (Billy 1920 : 197). Vers 1906, les collaborateurs de *Vers et Prose* commencent à organiser des soirées à la Closerie, en suivant la mode lancée par *La Plume* avec ses soirées au Caveau du Soleil d'Or. En dehors des mardis ordinaires, on y organise aussi des soirées d'hommage à des poètes tels que Gustave Kahn et André Fontainas. Les *Souvenirs sans fin* d'André Salmon témoignent de la présence fidèle de Roché à la Closerie des Lilas (Salmon 2004 : 239). Dans le « Semainier » 1905 de Roché, presque chaque mardi contient l'inscription « Lilas » :

Ombres de la Closerie ! Je sais quelqu'un qui les saurait bien évoquer toutes ; un de mes plus anciens camarades, un peu mon aîné et c'est beaucoup dire ; le moins loquace des familiers de la terrasse ; l'un de ses meilleurs observateurs : H.P. Roché qui, à environ soixante-seize ans, obtiendrait le Prix Belon, soit un panier d'huîtres fines, avec un beau livre cruel, souvenirs de jeunesse. Il amenait parfois une poétesse anglaise de la Grande Chaumière, pastel vivant, fleur de *keepsake*, un peu fanfaronne de petits vices. H.P. l'avait admise parmi les rares à qui confier l'esquisse de son *Don Juan et les Sirènes*, œuvre subtile et de longue patience. Plus tard,

une étrange mésaventure lui fournirait le sujet de : *Huit jours à la Conciergerie pendant la bataille de la Marne*, l'un des plus remarquables feuillets du *Temps*.

Plusieurs spécialistes de l'époque, dont John Richardson dans sa biographie monumentale de Picasso (1991 : 318), ont déjà commenté le grand nombre d'inexactitudes dans les mémoires de Salmon. L'écart important de plus de cinquante ans qui sépare le début de la « première époque » des *Souvenirs* (1903 – 1908) de sa publication en 1955 y est sans doute pour quelque chose. La référence à Roché n'en est pas exempte : « Don Juan et les Sirènes » est en réalité *Don Juan et...* (publié par les éditions de la Sirène et contenant le tableau *Don Juan et la Petite Sirène*) ; « Huit jours à la Conciergerie pendant la bataille de la Marne » est en fait *Deux Semaines à la Conciergerie pendant la bataille de la Marne*. Mais l'effacement naturel de Roché contribue probablement également à ces petites négligences de la part de Salmon. La citation évoque d'ailleurs cette capacité de Roché de se faire oublier pour mieux observer son entourage.

« Un café littéraire de la rive gauche où je viens souvent. Des poètes, des artistes, quelques femmes ». La description laconique que Roché fait de la Closerie des Lilas (Journal 1906 : le 21 janvier) indique l'importance essentielle du café comme lieu de rencontre – de confrères et de femmes. C'est ici qu'il fait la connaissance de Paulette Philippi, une amie de Paul Fort, opiomane et, d'après la description de Fernande Olivier dans *Picasso et ses amis*, sarcastique et railleuse avec une verve montmartroise (Olivier 1964 : 76). Leurs premières rencontres ont lieu en groupe avec des amis des Lilas, souvent chez Paulette où elle organise des « Fumeries ». Roché est interloqué mais fasciné par la liberté et le cynisme qui règnent dans cette compagnie. Il est flatté d'y être admis. « Si Villon vivait, il serait parmi nous ce soir et il aimerait ces petites. Ces deux poètes là-bas sont ses descendants » (*ibid*). Roché se laisse initier à l'opium, sans y prendre goût pourtant, par Paulette Philippi (qu'il appelle « Opia » dans le Journal dès leur première rencontre).

Paul Fort rencontre Guillaume Apollinaire et André Salmon en automne 1903 à une des soirées organisées par *La Plume* au Soleil d'Or. Il les invite aux soirées littéraires de la Closerie des Lilas. En 1905, ils y emmènent aussi leur nouvel ami, le peintre catalan, Pablo Ruiz Picasso. Est-ce aux Lilas que Roché fait la connaissance de

Picasso, comme le maintient Richardson (1991 : 360, 398) ? Ou avant – peut-être chez Frédé au Lapin Agile, puisque Roché mentionne cet autre grand lieu de rencontre des artistes dans un texte brouillon qui résume ses rapports avec Picasso (Roché 1998 : 105-106). Ou, plus prosaïquement, sur rendez-vous, comme le suggère l'article inédit *Confessions d'un collectionneur. Ma collection et moi*. (Roché 1998 : 429-435). La première visite de Roché à l'atelier de Picasso, rue de Ravignan, a probablement lieu en 1904. Picasso s'installe vers la mi-avril 1904 au 13, rue de Ravignan (la ruche d'artistes que Max Jacob appellerait le *Bateau Lavoir*) dans l'atelier délabré que Paco Durrio vient de quitter. Lors de la première visite de Roché, Picasso se trouve en compagnie de « la femme mince, silencieuse de la période bleue » (Roché 1998 : 431). Il s'agit vraisemblablement de Madeleine, modèle et maîtresse de Picasso à partir de mai-juin 1904, dont les lignes minces inspirent des tableaux tels que *Les Amies* et *Femme au casque de cheveux bleus*. Même s'il n'y a pas de succession nette entre Madeleine et la « belle Fernande » Olivier que Picasso rencontre en août 1904, la double liaison ne semble pas se poursuivre au-delà de 1904, ce qui nous permet de situer cette première rencontre dans la seconde moitié de l'année.

Bien avant le regain d'intérêt récent pour sa vie et son œuvre, on attribue à Roché comme 'titre de gloire' le fait d'avoir aménagé la première rencontre entre Gertrude Stein et Picasso. La source primaire de cette rencontre est le livre de Gertrude Stein : *L'autobiographie d'Alice Toklas* (1934 : 51-52) :

Gertrude Stein et son neveu se rendirent donc à l'atelier de Kathleen Bruce¹¹⁷. C'est là qu'un après-midi ils rencontrèrent H.-P. Roché. Roché était un de ces types que l'on rencontre toujours à Paris. Il était plein d'animation, de noblesse, de dévouement, de fidélité, d'enthousiasme, et il présentait tout le monde à tout le monde. Il connaissait tout le monde, vraiment tout le monde, et il pouvait présenter n'importe qui à n'importe qui. Il voulait être un écrivain. Il était grand et roux, il ne prononçait jamais d'autres paroles que : « Bon, bon, excellent », et il vivait chez lui avec sa mère et sa grand-mère. Il avait fait toutes sortes de choses, il avait escaladé les montagnes d'Autriche avec des Autrichiens, il avait visité l'Allemagne avec des Allemands, il avait chassé en Hongrie avec des Hongrois, il avait séjourné en Angleterre avec des Anglais. Il n'avait pas été en Russie, mais il avait fréquenté des Russes à Paris. [...] Mais revenons à Roché, à Kathleen Bruce et à son atelier. Tous bavardaient ensemble et Gertrude Stein, un jour, mentionna qu'elle venait d'acheter chez Sagot un tableau d'un jeune Espagnol nommé Picasso. « Bon, bon, excellent, dit Roché ; c'est un garçon très intéressant, je le connais. – Oh vraiment, repartit Gertrude Stein ; mais le connaissez-vous assez bien pour mener quelqu'un chez lui ? Bien entendu, répondit Roché. – Très bien

¹¹⁷ Anglaise, sculpteur, élève de Rodin, amie d'Isadora Duncan et confidente de Bernard Shaw qui lui avouerait : « My affection for you is the nearest I ever came to homosexuality » (Weintraub 2004 : 1). Elle épouse l'explorateur Robert Scott en 1908. Nous n'avons pas encore réussi à trouver une trace de cette figure impressionnante dans le Journal de Roché.

alors, dit Gertrude Stein, parce que je sais que mon frère a grand désir de faire sa connaissance. » Ce fut alors et ainsi que le rendez-vous fut pris, et, peu après, Roché et le frère de Gertrude Stein allèrent voir Picasso.

Cette rencontre aurait eu lieu en 1905. Ni l'Agenda, ni les Carnets de Roché ne la mentionnent. Quand Roché parle des Stein et de Picasso dans deux articles de 1957 et de 1959 il évoque une visite à l'atelier du Bateau-Lavoir en compagnie des Stein sans prétendre qu'il s'agisse d'une première rencontre. Ce qui est surtout embêtant, c'est que les dates ne correspondent pas. Avant de s'intéresser à Picasso, Gertrude Stein achète la *Femme au chapeau* de Matisse au Salon d'Automne qui se tient du 18 octobre au 25 novembre 1905. Peu après, Léo Stein visite la galerie d'art de Clovis Sagot où il voit et achète le tableau *Famille d'acrobates avec singe* de Picasso et où il dit croiser brièvement l'artiste. Gertrude Stein commence les séances pour son portrait par Picasso vers le mois de novembre. Or, Roché se trouve en Angleterre entre 6 août et le 8 décembre et n'aurait donc pas pu organiser « alors et ainsi » cette rencontre devenue légendaire. Mais quelles que soient les circonstances de ces premières présentations, Roché connaît Picasso qui connaît les Stein et il devient un des habitués de la rue de Fleurus où Léo et Gertrude tiennent table ouverte tous les samedis.

Il passe surtout de longues heures avec Léo Stein et pendant quelque temps, il envisage publier un recueil de *Conversations avec Léo Stein*, un projet qui n'aura pas de suite, peut-être parce que la pensée de Stein est le plus souvent centrée sur son appareil digestif – un intérêt que Roché partage d'ailleurs sans réserve. Roché se rappelle ces « longues et pour [lui] précieuses conversations nocturnes » plus tard, précisant que les idées de Léo Stein sur le jeûne et le livre du Dr Pascault qu'il l'a fait connaître, *L'arthritisme par suralimentation*, a amélioré sa santé et a prolongé sa vie (Journal 1930 : le 10 janvier). Il semble pourtant se douter que l'admiration n'est pas entièrement partagée. Des années plus tard quand il lit le gros volume de la correspondance publiée de Léo Stein, c'est sans amertume qu'il constate « Il me mentionne deux fois comme peu original mais très curieux » et ajoute « Léo Stein m'a appris plusieurs choses importantes » (Journal 1952 : le 2 avril).

Gertrude Stein semble aussi nourrir des sentiments mitigés à l'égard de Roché. D'une part, elle apprécie l'encouragement qu'il lui donne au début de sa carrière littéraire. Au moment où elle fait sa connaissance, elle travaille sur son premier livre,

Three lives, et elle sait gré à Roché de son avis favorable. Une preuve de sa reconnaissance est le *word portrait*, portrait en paroles, qu'elle fait de Roché en mars 1911 et qui est publié dans le recueil *Geography and Plays* en 1922. Pour Stein, ces portraits (elle en fait, entre autres, de Braque, Matisse et Picasso) ont pour but de révéler l'unicité de la personne qu'elle décrit tout en évoquant par son style le rythme particulier de leur personnalité (Stein 1967 : 109) :

I had to find out what it was inside any one, and by any one I mean every one I had to find out inside every one what was in them that was intrinsically exciting and I had to find out not by what they said not by what they did not by how much or how little they resembled any other one but I had to find it out by the intensity of movement that there was inside in any one of them.

ROCHÉ

[...] Was one who certainly was one really being living, was this one a complete one, did that one completely have it to do very well something that that one certainly would be doing if that one could be doing something. Was that one one completely listening, was that one completely listening and certainly it was a pleasant thing if this one was one completely listening and certainly it was a pleasant thing having this one listening and certainly if this one were one being one really completely listening it would then certainly be a completely pleasant thing. Was this one a complete one? Certainly this one was one being living. This one was one certainly going to be quite beautifully doing something if this one really did this thing and certainly this one would be sometime doing this completely beautiful thing if this one is really a complete one. [...] This one is certainly being feeling, in being one being living. [...] This one is perhaps one who is perhaps to be sometime a complete one. This one is perhaps one who is perhaps not to be ever a complete one [...] (Stein 1922 : 141-142).

Son portrait de Roché témoigne d'un fin sens de l'observation. Au centre du portrait se dégage l'image d'un homme curieux mais inoffensif qui vit, qui « se vit », qui « est vécu », qui est (ou qui n'est pas) un être complet mais qui cherche

en tout cas la complétude à travers sa vie ; un homme qui écoute, qui se rend agréable en écoutant, mais qui n'écoute pas forcément complètement. Il ne peut sentir, ne peut *se sentir* complet qu'en vivant. Il est sincère, ne parle pas beaucoup et aime savoir ce que font ceux qui font quelque chose et comment ils le font. Il aime, aime beaucoup et s'excite sur l'idée d'aimer et d'aimer beaucoup. Si cet homme devait faire quelque chose, ce serait certainement une très belle chose. Il travaille consciencieusement, minutieusement, fidèlement à produire quelque chose de beau. Mais savoir, ou ne pas savoir, s'il va réellement produire quelque chose est sans importance réelle.

Le rythme du texte est plutôt rapide, haletant, mais en même temps tâtonnant et incertain. Les nombreuses répétitions, les interrogatifs et les conditionnels créent un aspect fragmentaire – comme celui d'un mouvement capté sous une lumière stroboscopique. L'utilisation prédominante du présent, surtout du présent progressif,

renforce l'idée d'une activité frénétique mais stationnaire. Coupé du passé et de l'avenir c'est le portrait d'un homme, bienveillant du reste, qui fait du sur-place, dont l'existence semble être placée entre parenthèses – en attendant une certaine complétude. Le portrait qu'elle esquisse de Roché dans *L'autobiographie d'Alice Toklas* est peut-être plus superficiel mais tout aussi perspicace. En peu de phrases elle capte tout l'enthousiasme affairé mais sincère de Roché, la xénophilie qui filtre à travers son goût pour les voyages, son empressement quand il s'agit d'aménager des présentations, même l'importance du fait qu'il vit avec sa mère *et* sa grand-mère. La traduction française de Bernard Faÿ ne rend pas toujours les nuances de sens. En utilisant, par exemple, le passé progressif dans la phrase : « He was going to be a writer » (1933 : 50), Stein souligne et la volonté et l'incomplétude infinie de cette intention. À vingt ans à peine Roché écrit « Le présent ne m'attendrit guère que si je le considère comme un futur souvenir » (Journal 1902 : le 17 juin). Gertrude Stein se montre également sensible à cette passion pour l'autobiographie : « Un autre jour, comme Gertrude Stein parlait d'elle-même, Roché s'écria bon, bon, excellent c'est un point très important pour votre biographie. Gertrude Stein fut profondément touchée, c'était la première fois qu'elle se rendait compte qu'elle aurait un jour une biographie » (Stein 1933 : 51)¹¹⁸.

Il y a une certaine ressemblance entre le *word portrait* de Roché et le portrait de Picasso, publié en 1909 et que Gertrude Stein fait traduire par Roché vers 1911. Elle est plus ou moins contente de la traduction - on conviendrait de la difficulté de cette tâche ! Enhardi par ses compliments, Roché se risque dans une lettre du 2 février 1912 à critiquer le Style que Gertrude Stein cultive avec soin. Ses remarques critiques indiquent peut-être qu'il ne comprend pas les intentions de Stein, mais illustrent en même temps le mode de travail de *condensation* que Peter Altenberg avec son « Liebig Tiegel » aurait inculqué à Roché :

[...] it is a diamond mine. But all the work of digging, finding, cleaning, polishing the stones remains to be done. Too much earth left. [...] Many repetitions have great purpose and efficiency but they have a sea of sisters which, I think, have perceivable meaning for nobody but you. I start reading your style only when I feel very strong and want in a way to suffer. After a few minutes I am giddy.[...] Why don't you re-write ten times the same thing till it has its very shape. A condensation of 60 to 90% would do?

¹¹⁸ Notre traduction de l'anglais.

Mlle Stein n'apprécie pas ces conseils probablement bien intentionnés. Dans une réplique fulgurante elle l'accuse de ne pas respecter le caractère « inévitable » de son génie créateur. Pour sauver la face, Roché la félicite d'une « bonne » lettre mais quand il essaie de relancer la discussion, elle lui coupe illico la parole : « Alright Roché we will just agree that you as you are now and I as I am cannot agree either to agree or to differ. Sincerely yours, Gertrude Stein ». ¹¹⁹

Malgré ce différend, Roché apprécie la compagnie des Stein et semble attacher de l'importance à leurs idées, entre autres sur la sexualité. Dans la première mention faite d'eux (sans les nommer) dans le *Journal*, le 29 janvier 1907, on lit : « À un Juif puissant à tête de Moïse, et à sa sœur, je révèle quelques faits de ma vie érotique. [...] Cela me gêne. J'ai écrit quelques notes que je leur montre, ne voulant pas parler de ces choses. Je voulais avoir leur critique. Eux deux, grands observateurs, n'ont dû presque rien vivre ». C'est justement Léo Stein qui lui fait connaître le livre *Geschlecht und Charakter*¹²⁰ d'Otto Weininger qui deviendrait un des livres de chevet de Roché.

Que Roché passe sous silence la parution de *Sexe et caractère* en juin 1903, au moment où il se trouve à Vienne, n'a rien d'étonnant. Ce n'est pas lors de sa publication mais suite au suicide de son auteur le 4 octobre 1903 que l'ouvrage commence à faire des vagues et devient célèbre dans le même cercle d'intellectuels viennois¹²¹ que Roché quitte à peine quinze jours plus tôt. Le suicide de Weininger est interprété par certains comme la conséquence logique des idées exposées dans son livre. Dans l'avant-propos de *Über die letzten Dinge* (« Des fins ultimes »), une collection de manuscrits publiés à titre posthume, Moriz Rappaport, évoque ces paroles prémonitoires de Weininger : « Dieses Buch bedeutet ein Todesurteil ; entweder trifft es das Buch oder dessen Verfasser¹²² » (Weininger 1904 : viii). C'est donc par sa mort, conçue comme « geste littéraire et philosophique » que le destin de Weininger acquiert une

¹¹⁹ Lettres de Gertrude Stein conservées au HRHRC, Austin.

¹²⁰ « Sexe et caractère », traduit en français tardivement en 1975 par Daniel Renaud, avant-propos de Roland Jaccard, Lausanne : L'Âge d'Homme.

¹²¹ Karl Kraus, ami d'Altenberg et l'éditeur de l'hebdomadaire *Die Fackel* est un des premiers défenseurs de Weininger. Il est également admiré d'Arnold Schönberg, d'Adolf Loos et de Ludwig Wittgenstein (qui, à l'âge de quatorze ans, suit son cortège).

¹²² « Ce livre contient un arrêt de mort, soit celui du livre soit celui de son auteur. »

dimension légendaire (Le Rider 1982 : 42). Un des commentateurs de Weininger, Georg Klaren, érige l'auteur en homme de courage, une sorte de Kirilov (le célèbre suicide théoricien de Dostoïevsky dans *Les Possédés*) de la vraie vie qui ose se donner la mort pour une idée (1924 : 28, 220). Les discussions autour de *Sexe et caractère* s'articulent en prises de position différentes : pour certains auteurs proches de Karl Kraus, la conception du génie que Weininger avance constitue une base d'attaque contre les analyses littéraires pansexuelles et réductionnistes de certains disciples de Freud ; pour d'autres, il s'agit d'approuver ou de contester les thèses misogynes et/ou antiféministes (si elles sont effectivement misogynes et/ou antiféministes...) de l'ouvrage tandis que d'autres encore se concentrent sur des accusations d'antisémitisme. Le débat est attisé par des allégations de plagiat, surtout de la part de Wilhelm Fließ (freudien dissident) qui maintient que Weininger a fondé les théories sur la bisexualité permanente de l'humanité sur ses propres théories inédites (qui seraient venues aux oreilles de Weininger par l'intermédiaire de Freud dont un des patients, Hermann Swoboda, était très ami avec Weininger). Le succès du livre s'inscrit donc dans un contexte plus large qui a tout pour attirer l'intérêt public : sexe, mensonges et violence. Entre 1903 et 1947 on compte 28 éditions et une réédition en 1980. Dans les sept ans qui suivent sa première parution, on connaît douze tirages. La première traduction anglaise date de février 1906, suivie d'une « popular edition » en août 1906. Roché mentionne le livre pour la première fois le 29 janvier 1907 par son titre anglais. Vu que la première traduction française n'apparaît qu'en 1975, et que Roché n'invoque nulle part le titre allemand, il est possible qu'il se réfère uniquement à la traduction anglaise. Ce détail n'est pas sans importance car la traduction anglaise contient des erreurs conséquentes. Weininger distingue, par exemple, entre l'homme et la femme et l'idée (platonicienne) de la masculinité et de la féminité en utilisant des sigles (H et F) pour indiquer quand il s'agit de l'idée : « [...] il faut poser ici un homme idéal H et une femme idéale F sans leur attribuer ni à l'un ni à l'autre une existence réelle qu'ils n'ont pas, mais comme types sexuels. [...] Le type, l'idée platonicienne, est l'objet de la science comme il est celui de l'art » (Weininger 1975 : 26). La traduction anglaise de l'époque ne suit pas systématiquement cette distinction et peut donc induire des malentendus (qui favoriseraient les accusations de misogynie et d'antiféminisme).

Sexe et caractère est le prolongement de la thèse de doctorat de philosophie de Weininger qui n'a que 23 ans au moment de sa publication. La thèse de base repose

sur la notion de la bisexualité universelle, c'est-à-dire, aucun individu n'est entièrement homme ou femme mais contient à la fois des substances masculine et féminine. Il examine et explique les valeurs qui se rattachent à la masculinité et à la féminité. Ces deux groupes de caractéristiques sont considérés comme contraires et complémentaires. Ensemble, elles formeraient un individu complet mais aucun individu réel ne contient un mélange tel qu'il puisse être considéré comme complet. Cette constitution individuelle de l'homme et de la femme est un facteur déterminant dans les lois de l'attraction que Weininger établit à l'aide de calculs savants (42):

Qu'un individu h soit par exemple constitué comme suit :

$$h \left| \begin{array}{l} \frac{3}{4} H \\ \text{et} \\ \frac{1}{4} F \end{array} \right.$$

son meilleur complément sexuel sera, d'après cette loi, un individu f qu'il faudrait définir :

$$f \left| \begin{array}{l} \frac{1}{4} H \\ \text{et} \\ \frac{3}{4} F \end{array} \right.$$

Pour enfin calculer l'affinité sexuelle entre deux individus, il tient également compte d'autres facteurs, notamment le degré des affinités d'espèce, de race et de famille, la santé et l'absence relative de défauts physiques ainsi que le temps durant lequel les deux individus exercent leur action l'un sur l'autre.

$$A = \frac{k}{a - b} \cdot f(t)$$

a = valeur du principe masculin
b = valeur du principe féminin
A = force d'attraction
f (t) = temps de réaction
k = facteur de proportionnalité dans lequel entre « toutes les lois connues et inconnues de l'affinité sexuelle » (48)

Dans la partie « principale » de l'ouvrage, il s'agit plus particulièrement des principes masculin et féminin. Le principe mâle possède une intelligence illimitée et inconditionnée, une pensée conceptuelle et un sens identitaire tandis que le principe femelle est non conceptuel, matière plutôt que forme, soumis aux impressions et aux sensations et dépourvu d'une identité propre. Weininger illustre ce schéma en décrivant

le mouvement artistique de l'époque comme éminemment féminin. « La pensée masculine se distingue fondamentalement de la pensée féminine par le besoin qu'elle a de formes sûres, et aussi bien cet art « impressionniste » est-il toujours et par définition un « art » sans *forme* » (Weininger 1975 : 161). Les principes masculin et féminin doivent se compléter. Sans forme, la matière n'est que désordre mais sans matière la forme ne reste qu'idée. C'est ainsi, semble-t-il, qu'il faut comprendre Weininger quand il écrit « La femme absolue n'a pas de moi » (1975 : 158). Au principe masculin appartient un caractère divisif, contestataire et dynamique. Le destin de M s'inscrit dans l'individu, celui de F dans la communauté. Le principe féminin est mû par un instinct de fusion qui s'exprime par un caractère passif, continu, intégrateur et protecteur. C'est pourquoi l'essence de la féminité est le « maquerellage »¹²³, le désir profond de voir s'accoupler les autres, « cela l'identifie à la sexualité universelle. L'accouplement représente pour la femme la valeur suprême, celle qu'elle ne cesse de vouloir actualiser » (Weininger 1975 : 214). La sexualité universelle vise la continuation des espèces, l'absorption de l'individu dans la pérennité d'une communauté, d'où l'idée que la femme est « dans toute sa personnalité tant physique que psychique, que sexualité, et la sexualité même » (214). Le principe masculin impose à la sexualité pure du principe féminin une forme consciente et individuelle contre laquelle la nature profonde du principe féminin se révolte. C'est alors que la femme ne devient que l'objet que se crée le désir de l'homme, « une objectivation de la sexualité masculine » (244). « Le sexe tel qu'il s'incarne dans l'homme représente le destin et la fatalité de la femme ; Don Juan est le seul type humain devant lequel la femme tremble jusque dans son tréfonds » (243). Pour que la femme s'émancipe de l'homme, du droit qu'il s'arroge de lui imposer sa forme à lui, elle doit renoncer à l'inclination du principe féminin à la sexualité, c'est-à-dire, nier le principe féminin en elle-même car « le coït est [...] la rançon que l'homme paie à la femme pour pouvoir continuer de se la soumettre » (277). Finalement, dans le dernier chapitre qui traite de la femme et l'humanité, Weininger soutient que le problème de l'humanité ne sera pas résolu tant que le problème de la femme persiste (277) :

L'homme doit essayer de voir dans la femme l'idée, le noumène, et non l'utiliser comme un moyen à des fins extérieures à elle, il doit lui reconnaître les mêmes droits et par là-même les mêmes devoirs (de culture morale et spirituelle) qu'à lui-même. Il ne saurait résoudre son propre

¹²³ « Kuppelei » dans le texte original et « match-making » dans la première traduction anglaise.

problème moral en continuant à nier dans la femme l'idée d'humanité, c'est-à-dire en en faisant un instrument de plaisir.

Il n'est pas difficile de comprendre la fascination que ce livre dense et à multiples facettes exerce sur Roché, qui en dit que son importance pour lui a été plus grande que celle de « L'amour » de Stendhal (Journal 1921 : le 20 août). Le même état d'esprit naturaliste qui est évident chez Weininger est aussi à la base de l'enquête que Roché entreprend à vingt ans sur la « Polygamie expérimentale ». Il s'agit dans les deux cas d'une recherche de principes absolus, conçue comme une vocation quasi divine. C'est le devoir d'un être exceptionnel d'éclaircir les mystères de la vie. L'idée du « génie » chez Weininger se retrouve aussi chez Roché, le plus souvent sous le nom d'« artiste ». Le génie, selon Weininger, est un grand connaisseur d'hommes, quelqu'un qui *sait* sans avoir à apprendre. Et il *sait* parce qu'il est complexe et multiple et rassemble en lui-même une connaissance et une compréhension d'êtres différents sans pour autant perdre l'unité de sa propre personne. On ne comprend et ne perçoit en dehors de soi que ce qu'on a en soi-même, ce qu'on *est*, à condition d'être *plus* que ce qu'on n'est. Le vrai génie est donc celui qui est doté d'une curiosité humaine qui lui permet de réunir en lui plusieurs types humains. Bien que Weininger le nie, on sent l'influence de Nietzsche à cet égard. Le point de départ de ce savoir est, par exemple, comme chez Nietzsche, un soi bien solide. « Nur aus sich selbst kann der Mensch die Tiefe der Welt erkennen, in ihm liegen die Zusammenhänge der Welt¹²⁴ (Weininger 1904 : 42). La quête est la même pour Weininger et pour Roché : il s'agit d'un désir de percer le mystère de la passion amoureuse, de l'analyser et de la codifier. Le concept des affinités électives¹²⁵ y joue un rôle important ; alors que Weininger prend comme point de départ la théorie de la bisexualité universelle, Roché cherche à définir les lois de l'attraction par une classification de types et de complémentarité physique. La notion de la polarité des

¹²⁴ L'homme ne peut connaître la profondeur du monde qu'à partir de lui-même ; en lui se trouve la cohérence du monde.

¹²⁵ Cette expression évoque inévitablement le roman éponyme que Goethe publie en 1809 sur la force et les subtilités de la passion amoureuse. L'expression tient de l'oxymore, "affinité", indiquant un rapport irrépressible de ressemblance et d'attirance et "élective", la notion de préférence sélective. En chimie, l'"affinité élective" désigne la force mesurable qui maintient les atomes en liaison dans un composé. La double entente voulue de la locution se prête parfaitement aux théories (pseudo-)scientifco-philosophiques de Weininger. Des références dans son Journal nous savons l'admiration de Roché pour Goethe. Non seulement est-il question des *Affinités électives* (thème repris par Truffaut pour le film de *Jules et Jim*) mais aussi d'ouvrages critiques, tels que *Les Affinités électives de Goethe* par André François-Poncet (1910) que Roché lit « avec émotion » en décembre 1932. (Il s'agit de la première œuvre publiée de cet homme politique et essayiste et il le publie à l'âge de ... 23 ans.)

sexes est centrale à l'œuvre de Weininger comme à celle de Roché qui trouve les définitions de Weininger instructives pour lui comme pour les femmes auxquelles il recommande la lecture du livre : « Je lui [à Tigre/Kelle] recommande de lire *Sexe et Caractère* de Weininger, pour les caractères mâles et femelles [sic] et le principe d'identité » (Journal 1923 : le 18 mars). Roché semble se servir de *Sexe et caractère* pour appuyer ses propres observations : « Je me rappelle avec satisfaction le chapitre où Weininger dit que, tout au fond, la Mère et la Prostituée se valent » (Journal 1923 : le 21 mai). Il se peut d'ailleurs que ce soit à travers sa lecture de *Sexe et caractère* que Roché prend connaissance de cette théorie de la double image de la femme que nous discutons en plus de détail dans le chapitre sur *Don Juan et ...* Roché relit et redécouvre la portée de *Sexe et caractère* au début de son amour pour Helen Hessel et y fait souvent référence quand il analyse leurs rapports :

Si elles sont un peu hommes par leur force, suis-je, moi, selon la règle de Weininger, un peu femme, si je suis leur complément ? Difficile à juger moi-même. J'ai la direction, elles ont la force motrice, comme le formulait une fois Luk (Journal 1921 : le 10 février).

Assez vite après [avoir battu Helen] nous découvrîmes en secret, séparément, que nous avons trouvé une nouvelle façon de faire l'amour dont l'âpre volupté m'effraya, et dont je vis clairement qu'elle menait au meurtre : à chaque crise, il faudrait frapper davantage, sous peine d'aimer moins. Je me rappelai cette opinion de Weininger que pour une femme du type prostituée, le plus grand triomphe et le plus grand bonheur est d'être tuée par amour. Je me rappelai la passion avec laquelle Luk nous lisait cet acte du drame de Wedekind où Loulou est tuée par Jacques l'éventreur (Journal 1922 : le 22 juin).

À part les références à Weininger, cette deuxième citation montre l'enchevêtrement de désir et d'écriture dans les rapports entre Roché et Helen Hessel. Roché mentionne très souvent des livres ou des séances de lecture dans son Journal, créant ainsi un récit en abyme. Ici, par exemple, il y a un triplement de l'identité d'Helen par son association directe avec deux figures littéraires – la prostituée (cocotte et hétaïre) chez Weininger et Loulou (Lulu), femme fatale et femme nature des pièces de Frank Wedekind, *Erdegeist* (1895) et *Die Büchse der Pandora* (1903). Lulu est une des figures littéraires que Weininger prend comme exemple dans *Sexe et caractère*, ce qui ajoute une dimension à la mise en abyme. Mais l'abîme se creuse vertigineusement quand on songe que le modèle pour *Lulu* était vraisemblablement Franziska zu Reventlow, la Comtesse aux pieds nus de Schwabing qui comptait parmi ses nombreux amants Pierre Roché et

Franz Hessel. On pourrait ajouter, vu que Weininger opère dans un modèle dualiste, que Roché identifie Helen aussi par *ce qu'elle n'est pas* à ses yeux. La figure opposée de la prostituée chez Weininger est la Mère. Bien qu'Helen soit deux fois mère, Roché ne peut la reconnaître dans cette figure de femme car en la restituant Mère à ses enfants il la perdrait : « Seul l'enfant compte pour la mère, tandis que la courtisane ne s'intéresse qu'à l'homme » (Weininger 1975 : 181)¹²⁶. Les textes de Roché abondent effectivement en exemples de l'influence possible ou évidente de Weininger. Inversement, une connaissance des théories principales de Weininger peut servir à éclaircir certains thèmes récurrents chez Roché. L'infidélité, par exemple, si on devait l'interpréter dans le contexte des lois de l'attraction et des affinités électives, ne se laisserait plus simplement réduire à un mensonge infâme, un aveuglement moral, un mépris de l'autre, une simple faiblesse ou une lubricité effrénée.

Lorsque deux individus dont la formule que nous avons posée permettrait de dire qu'ils se conviennent mutuellement s'unissent et que, plus tard, le complément réel de l'un des deux apparaît, la tendance qui surgit chez ce dernier, et qui le pousse alors à rejeter ce qui, à ce moment précis, se révèle subitement n'avoir été pour lui qu'un pis-aller, a le caractère de nécessité d'une loi de la nature. C'est là qu'est l'adultère [...] un pur phénomène naturel [...] (Weininger 1975 : 51).

Dès sa publication *Sexe et caractère* était perçu comme un livre antiféministe d'un auteur misogyne par certains lecteurs. Cette étiquette est aujourd'hui solidement enracinée et Weininger est même classé un des « personnages les plus odieux et les plus pervers que le siècle ait connus » à côté d'Hitler¹²⁷ (Lambert 1999 : 1). Il est vrai que le texte ne se lit pas facilement et que la première partie surtout fluctue entre un discours philosophique et un discours scientifique (même pseudo-scientifique car les « expériences méthodiques » mentionnées paraissent risibles). Pour Weininger, dans son système de référence naturaliste et expérimental, il s'agit de convaincre son lecteur en adoptant des perspectives différentes. D'après Andrea Kottow dans sa thèse doctorale sur la dichotomie maladie/santé et féminité/masculinité dans des textes fin de

¹²⁶ Ce dilemme pourrait expliquer, ne serait-ce qu'en partie, son hésitation d'avoir un enfant avec Helen.

¹²⁷ Nous ne traiterons pas dans cette partie de la thèse des allégations d'antisémitisme contre Weininger (qui était lui-même juif, converti au protestantisme peu après la soutenance de sa thèse en 1902). Nous pensons à cet égard que l'emplacement du chapitre sur les Juifs est révélateur. Il est inséré entre le chapitre "La femme, ce qu'elle est et ce qu'elle signifie dans l'univers" et le dernier chapitre "La femme et l'humanité". Comme la judéité n'a aucun rapport essentiel avec le thème principal de l'ouvrage, nous sommes tentés de voir ce chapitre comme une illustration pratique de la part de Weininger de la manière dont il conçoit la suppression nécessaire de l'être profond pour laisser dominer le principe "mâle" – l'acte qu'il voit comme fondamental pour l'émancipation de la femme.

siècle l'association de discours hétérogènes peut être considérée comme un trait typique de l'époque (2004 : 200). Toujours est-il que le texte avec son jargon médico-poétique et psycho-philosophique se laisse digérer avec difficulté. La distinction entre l'idée absolue et l'exemple concret n'est pas toujours apparente. Il n'est pas non plus évident de séparer, par exemple, le principe féminin de l'image de la femme telle qu'elle est déformée par H. Si on n'y parvient pas pourtant, et procède de surcroît à une lecture sélective, on est inévitablement amené à conclure à une misogynie haineuse et destructrice. D'où, sans doute, le caveat que l'auteur insère dans l'avant-propos de la première édition (et qui est omis de la traduction française) : « Das Buch ist endlich, soweit ich das zu beurteilen vermag, [...] nicht ein solches, das man nach einmaliger flüchtiger Lektüre verstehen und in sich aufnehmen könnte ; zur Orientierung des Lesers und zum eigenen Schütze will ich selber diesen Umstand hier anmerken¹²⁸ » (Weininger 1903 : xi). Il faut croire que peu de lecteurs prennent le temps de lire ce caveat car la grande majorité des recherches sur Weininger ne font que répéter les mêmes accusations de misogynie pure et simple. Le but de *Sexe et caractère* n'est cependant pas de terrasser la femme. Il s'agit de jeter les bases d'une Weltanschauung qui tiendrait compte de l'identité humaine car pour rétablir l'ordre qui manque selon Weininger dans la société il faut d'abord reconnaître le fonctionnement distinct des principes masculin et féminin. L'effacement des lignes séparatrices entre les principes fondateurs est responsable pour la crise dans laquelle il croit voir sombrer la société (Kottow 2004 : 222). Il faut séparer le principe féminin du principe masculin pour pouvoir l'identifier et le supprimer, qu'il se trouve en l'homme ou en la femme. De cette manière l'être humain ne sera plus tiraillé entre le principe mâle (esprit, culture, conscience, contrôle et forme) et le principe femelle (physique, nature, sexualité, matière, inconscience, désordre) et pourra accéder à une sorte d'Utopie idéale au-delà de la sexualité.

Roché n'approuve pas sans réserve l'œuvre de Weininger. « Je relis Weininger en anglais, [...] – il a des choses qui font penser, géniales – d'autres de parti pris – hystériques de négation – [...] ce livre peut provoquer une réponse » (Journal 1921 : le 20 août). L'important, c'est de remuer le fond, de poser des questions essentielles. En

¹²⁸ Ce livre n'est enfin, pour autant que je puisse en juger, pas un de ceux qu'on peut comprendre et absorber après une seule lecture hâtive. J'aimerais le dire ici moi-même afin de guider le lecteur et à ma défense.

cela, l'appréciation que Roché exprime vis-à-vis de Weininger est comparable à celle de Ludwig Wittgenstein qui lui aussi recommandait la lecture de Weininger à ses amis. Quand George Edward Moore se montre plutôt sévère dans son jugement du livre, Wittgenstein lui répond comme suit :

It is true that he is fantastic but he is *great* and fantastic. It isn't necessary or rather not possible to agree with him but the greatness lies in that with which we disagree. It is his enormous mistake which is great. I.e. roughly speaking, if you just add “~” to the whole book it says an important truth (Wittgenstein, lettre du 23 août 1931, cité par Brian McGuinness : 2005).

Les Dômiers

Vers la même époque Roché commence à fréquenter le groupe d'artistes qui ont fait du Dôme leur café attitré.

Depuis 1905 nous assistons à la naissance et au développement du café du Dôme. Il y avait là un coin entièrement allemand, peintres et écrivains, un autre anglo-américain, un autre français. Bien des futures célébrités ont passé là. Et ce café était encore plus charmant dans la simplicité de ses temps héroïques que dans l'éclat de sa gloire qui grandit jusqu'en 1939, partagée avec son trop plein : la Rotonde, et avec son rival plus mondain et plus vaste ; la Coupole. Mais le Dôme sut rester le cerveau et le cœur de Montparnasse au milieu de la floraison des bars et des dancings (Roché 1943).

Soit à la Closerie des Lilas soit au Dôme, Roché renoue avec Albert Dreyfus, l'ami autrichien d'avant son voyage en Allemagne, qui s'est marié depuis avec une jolie femme peintre d'origine hongroise. André Salmon raconte que « c'est de son nom de jeune fille que la charmante signait ses menues toiles, Graff. Son prénom ? Hilma : Hilma Graff¹²⁹. Ça faisait intensément rigoler d'innocents mauvais esprits [...] » (2004 : 236).

Hilma Graff suit des cours à l'Académie Humbert où Georges Braque, Francis Picabia et Marie Laurencin sont parmi ses condisciples. Elle est amie avec Marie et l'invite souvent à la maison. En mars 1906, pendant qu'Hilma est en voyage (peut-être dans son pays pour rendre visite à la famille avec son bébé qui est né fin 1905),

¹²⁹ Dans le Journal de 1906, Albert et Hilma Dreyfus sont respectivement appelés « Gyo » et « Gya ».

Dreyfus¹³⁰ invite Roché chez lui pour faire la connaissance d'une « drôle de jeune fille » (Roché 1998 : 77). Roché la baptise « Flap » dans le Journal. « Flap a vingt ans¹³¹. Sa robe noire moule un corps d'une coulée de chair nerveuse. [...] Sa figure est française, long nez presque trop fin, hauts sourcils mobiles, yeux en amandes, vifs [...] Elle est directe, franche, fait la gamine, parle crû, mélange hardiesse et naïveté, très jeune fille, vierge » (Journal 1906 : le 26 mars). Pas la moindre idée d'un coup de foudre mais Roché est intriguée par la jeune Marie Laurencin, franche, naïve et un peu sauvage. Il admire sa finesse, sa sensualité innocente et le fait qu'elle a su se garder des idées courantes, « des attouchements des esprits des autres » et qu'elle est, en conséquence, « impératrice d'elle-même » (Journal 1906 : le 6 mai). Ils continuent à se voir en compagnie de Dreyfus, les deux amis ayant décidé de lui faire connaître les soirées bohèmes des cafés et du bal Tabarin. Quand la curiosité de Roché est suffisamment attisée pour qu'il se décide à lui faire la cour, il bute sur l'attitude capricieuse de Marie. Ni ses lettres, ni les livres qu'il lui prête (*Aimienne* de Jean de Tinan est mentionné, ainsi que les œuvres de Pierre Louÿs) n'impressionnent la jeune fille comme il se doit. Commence alors un enseignement patient et joueur qui force Roché à des interprétations de virtuose :

Elle s'interroge, parle de l'amour, parle d'autres choses, me dit : « Qu'est-ce que faire l'amour ? » L'amour ... l'amour ? Je cherche. Je parle tout haut comme pour moi seul. Je lui parle d'archet léger sur ses nerfs frêles, d'orage, de foudre et de pluie. Je ne sais plus ce que je dis. Je parle même de montagnes russes ... Je me suis tu. Elle ne bouge pas. Je la regarde. Surprise poignante et joyeuse : elle est aussi rouge, aussi morte que tout à l'heure après le baiser [...] Elle dit : « Fini aujourd'hui. Cela fait trop mal à la tête » (Journal 1906 : le 16 avril).

À ce qu'il paraît, Roché opte en fin de compte pour une méthode de séduction par privation. La mise en pratique n'est guère compliquée vu que ce n'est pas un prétexte creux. Il est vrai qu'il ne manque pas d'engagements à respecter ailleurs. Germaine, Violet, Margaret, Paulette, Sbo, Maga, Hebe, Johanna ... Marie est curieuse de l'amour et veut en finir avec sa virginité mais elle a peur de se donner à quelqu'un qui pourrait provoquer en elle une réponse trop ardente et effrénée. Roché se montre profondément sensible aux attentes et aux réactions de sa néophyte. « Je l'embrasse avec plus de

¹³⁰ En juxtaposant tous les documents et articles de Roché qui font mention de cette rencontre (y compris l'Agenda 1906), ainsi que des documents témoins sur l'époque (André Salmon, John Richardson etc) on peut écarter les hypothèses qui ont été avancées jusqu'ici quant à l'identité de « Gyo ».

¹³¹ Elle en a, en fait, 23.

réserve que d'habitude. [...] Je m'occupe de ses yeux. Il me semble que l'amour y naît à l'instant, comme en moi-même. Je retiens mes caresses. Je sens la jeune fille venir à ma rencontre » (Journal 1906 : le 6 mai). La sincérité évidente du récit empêche pourtant que le Journal se transforme en Manuel du Séducteur et que la maîtrise exemplaire de ce jeune charmeur de 26 ans soit réduite, cyniquement, à une technique de plus pour « fatiguer le poisson ». Ceci dit, on ne peut nier l'efficacité de l'approche. Les lettres que Marie Laurencin envoie à Roché reflètent toute son agitation :

Pourquoi vous ne m'écrivez pas ? Je vous aime bien pourtant. Samedi. Je ne sais pas pourquoi - c'est à vous que je pense et vous ne m'écrivez pas. Êtes-vous parti ? - Je crois plutôt que vous êtes très excessivement occupé - comme vous êtes passionné je pense que je n'y ferais rien. Pour ne pas m'écrire - Ou vous êtes malade ou vous couchez tous les jours avec la même femme. Je ne comprends pas. Avez-vous reçu ma dernière lettre où je vous disais de m'écrire ? Enfin. Zut. Répondez-moi. Je vous en prie tout de suite, tout de suite parce qu'alors j'y penserais tout le temps et ce serait un cauchemar. J'aurais de la peine que vous ne m'aimiez plus du tout (Extrait d'une lettre en date du 9 juin 1906¹³²).

Après une interruption de plusieurs semaines et malgré (ou à cause de) la présence d'un autre soupirant¹³³, Roché « achève le travail » de cet enseignement vers la fin de juin. Ce n'est qu'après cet événement que Marie Laurencin lui fait découvrir son art. Comme avec Ruta, il trouve dans la production artistique de Marie des reflets de son être sexué : « Sa petite fillerie gracieuse et sérieuse, son art inné. Elle me montre des eaux-fortes qu'elle a faites, et je la respecte davantage, à part moi. Sa présence se déroule fluide, nette, avec des angles marqués » (Journal 1906 : le 13 juillet). Ainsi devient-il non seulement le premier amant de Marie Laurencin, mais aussi son premier admirateur et acheteur. Et pour Roché, futur collectionneur d'art, les dessins et les eaux-fortes de Marie Laurencin « toute jeune, frémissante » représentent la première de ses découvertes artistiques qui perce (Roché 1959 : 38).

¹³² Conservée au HRHRC, Université du Texas, Austin.

¹³³ “Brète” dans le Journal. En juxtaposant les lettres de l'époque envoyées par Marie Laurencin et le Journal de Roché pour la même période, il semble que “Brète” que Marie décrit comme calme et dévoué, soit bien le nom de code de Georges Braque, associé lui aussi à l'Académie Humbert.

« *Je ne m'ennuie pas, j'ai un âne, des chiens et une chatte pour m'amuser. Elle m'a reconnue depuis deux ans - et j'ai eu la même émotion qu'elle - la jolie bête. Elle n'est plus vierge elle.* »

Lettre de Marie Laurencin à Pierre Roché du 20 mai 1906.

Eau-forte de Marie Laurencin, 1907



Malgré sa tendresse pour les caprices folâtres de la jeune Marie, Roché ne néglige pas les autres amours, naissants comme assurés. Pendant l'été 1906, il fait trois voyages séparés en amoureux – avec Germaine à Valvins, avec Maga aux environs de Rennes et avec Paulette Philippi à Morlaix dans le Nord-Finistère. Ces étés, équitablement repartis entre plusieurs femmes, s'inscrivent dans le rythme de son calendrier. Tant de départs, de trains, de gares – pour Roché, un cadre idéal : « Dans un buffet de gare. J'aime cet endroit, les arrivants, les partants ... Je suis une gare moi-même, avec des trains d'amour pour divers endroits » (Journal 1905 : le 22 décembre). Ces voyages vers l'amour, vers les amours, soulignent la dispersion qui fait partie de la pluralité en amour. Non seulement faut-il inventer un autre moi conforme aux attentes de chaque conquête féminine, le jeu érotique exige qu'il trouve aussi le lieu qui encadre le mieux chaque amour unique. Les voyages et l'amour, être toujours en partance – c'est bien un thème de Don Juan et c'est en effet vers cette époque que Roché commence à écrire les esquisses qui seront quinze ans plus tard sa première publication d'importance, *Don Juan et ...* Or, dans la vraie vie, il n'est pas toujours pratique de traverser au vol tous les espaces où s'épanouit une belle femme. À Paris, cela l'ennuie de plus en plus de n'avoir qu'une seule retraite pour les visites galantes (car Germaine Bonnard s'est établie comme seule occupante légitime, ne serait-ce qu'à temps partiel, de la garçonnière d'Alésia). Il commence à se lasser de cacher les bibelots, d'effacer les preuves, de mentir. Les voyages hors de Paris sont donc aussi un moyen de remédier à ce problème.

L'aventure avec Paulette Philippi est pour Roché la première rencontre avec la femme-hétaïre, type rare mais apprécié à l'époque. Amie de Paul Fort¹³⁴, elle fréquente les cafés où se réunissent les poètes et les peintres, souvent en compagnie de la petite demi-grue, Germaine Bayle (Dobize), qui se fait appeler la Môme Existence. Sa conquête fait même gagner à Roché un certain prestige dans ce cercle : « Notre ami le poète [Fort], qui est encore plus son ami que le mien, nous a envoyé une lettre lyrique et drôle, célébrant notre amour » (Journal 1906 : le 9 septembre). À 25 ans, elle a tout vu, se laisse entretenir et gère avec sang-froid et cynisme sa cour d'adorateurs. Elle explique : « J'aime peu d'hommes, mais je ne sens en moi aucune raison pour n'être qu'à l'un d'eux. Il y a l'émoi du début, l'espoir qui attirent. Dès les gestes connus, il y a le même vide » (Journal 1906 : le 24 octobre). Bien que Roché apprécie sa hardiesse et son expérience en amour, il n'aime pas la subtilité des règles qui sous-tendent son jeu de société. Il n'aime surtout pas être aux ordres d'une « collectionneuse, habile à feindre et à faire feindre » (Journal 1906 : le 26 décembre). Il a l'honnêteté d'ajouter : « Suis-je collectionneur ? ».

Deux sœurs : Troisième épisode (1906 – 1907)

Sur ce fond d'amours multiples se dessine, inopinément, *un* amour. En février 1906, Roché apprend que Margaret Hart a l'intention de raccompagner à Paris sa sœur qui vient de passer quelques semaines en Angleterre. Indiquant qu'il n'exclut pas l'idée d'un lecteur futur externe de son Journal intime, Roché se met en mode autobiographique pour résumer brièvement son histoire avec Margaret. Il introduit le nom de code qu'il lui donne, « Nuk », et conclut : « Mon amour pour Nuk a dominé mes 20, 21 et 22 ans, avant que je commence ce journal, et pendant de grandes périodes m'a éloigné de toute autre femme » (Journal 1906 : le 12 février). Margaret a été malade pendant deux ans après la rupture de leur (presque) fiançailles. Elle souffre encore de ses yeux. Roché se demande quelle part il a pu avoir dans ses ennuis de santé. Il a peur de la revoir mais ne sait pas si c'est parce qu'elle le trouble encore ou si c'est que l'amour « romantique » n'existe plus pour lui. Quant à Margaret, elle sait

¹³⁴ Son nom de code dans le Journal est "Tis".

qu'il est en relation avec sa sœur, sans savoir combien leurs relations sont intimes. Il la voit dans l'atelier de Violet, le 4 mai. « Elle a fait trois gestes et c'est tout elle. Je puis l'aimer encore. J'ai peur pour Viève. C'est inexprimable. Son être dit : “ C'est moi, il te faut moi.” Mon être dit : “ C'est toi. ” ». Ils se redécouvrent comme une sorte de « résurrection ». Quand il prend congé, Margaret le retient, réclame un baiser, un seul. Ce contact inespéré fait vibrer une vieille cicatrice. Il contient enfin cette « chair du Nord », ce corps qu'il sent ami du sien, son complément. Ils se parlent, s'expliquent des choses restées secrètes. L'amour a poussé lentement en elle, ne l'a envahie qu'après la lettre de rupture, dit-elle. Il sent son amour se recristalliser, son désir gronder. Mais il ne peut s'empêcher de penser à sa sœur, à Violet, qu'il a eue vierge et qu'il voit encore souvent. Il s'observe avec Margaret, imagine sa sœur, la manière dont il la tient dans ses bras. Dans ce dédoublement, il est brusquement rongé par le doute : « Je me fais l'effet d'un acteur ? Je me mords la lèvre ». Après une deuxième rencontre le lendemain, il lui écrit qu'il ne voulait plus la voir, que cela pourrait lui faire du mal à elle. « Elle est en retard de quatre ans sur mon cœur. [...] Maintenant elle a pour moi quelque chose de déjà vécu et une auréole qui me tient à distance. Je dois me rajeunir avec elle, j'emploie malgré moi mon langage d'autrefois. [...] Je l'ai trop admirée pour ses vertus » (le 7 mai). La « recristallisation » ne peut qu'empêcher la reprise car elle cherche à raviver l'admiration et l'espérance par les souvenirs du passé au lieu de découvrir la personne présente, telle qu'elle est devenue. Ce qu'il faut est une renaissance et non pas une résurrection. Cette rencontre est présentée comme un choc entre le réel et le possible, entre la réalité et l'idéalité. L'écriture y joue un rôle important. À travers le journal de la séparation que Margaret et Pierre tiennent chacun de son côté et qu'ils s'envoient suite à la rupture, ils s'offrent la possibilité d'assister au devenir intime de l'autre. Chaque relecture réactualise cette intimité qui appartient au passé, restitue la présence de l'autre ; un présent factice, sans cesse reculant. Leur amour est ainsi transformé en souvenir vivant même avant d'être réalisé. Pour Pierre, Margaret doit demeurer éternellement la presque fiancée pure, sacrifiée sur l'autel de son amour. Et Margaret pense venir à la rencontre de Pierre dans le désert d'attente où elle l'a quitté il y a quatre ans, sans se rendre compte que sa vie à lui est devenue pleine à déborder. Entre les deux, Violet souffre, rendue muette et coupable par l'amour de sa sœur.

Margaret continue néanmoins à écrire à Roché, convaincue maintenant de son amour et prête à des sacrifices quels qu'ils soient. Pour lui, le souvenir de leur amour est important mais il ne veut pas « mutiler » sa vie pour une histoire qu'il ne peut concevoir que comme « pour toujours ». « Je l'ai tant aimée. Peut-être l'aimé-je encore ? Que cela reste ainsi. Cela tient une grande place souterraine dans ma vie » (Journal 1907 : le 2 mars). Être aimé de deux sœurs, les aimer. La présence renouvelée de Margaret dans sa vie, aiguise le désir envers Violet et il commence à y voir une solution : prendre Margaret pour la délivrer de cet amour qui bouche sa vie, qui lui rend tout autre homme impossible. Violet a bien réussi à s'affranchir de son initiateur, a eu d'autres amants après lui, même si c'est lui qui incarne l'image de l'amour. Dans une lettre datée du 22 mai 1905, elle écrit : « Il me semble que c'est l'amour intangible que j'aime - et la personnalité dans laquelle il s'approche le plus de moi - c'est toi. Peut-être que tu comprends ». Sa décision prise, Roché écrit à Margaret pour prendre rendez-vous. Ils se voient, reviennent à deux sur leur passé et font des projets pour partir ensemble. La veille de leur départ, Roché reçoit par commissionnaire une lettre de Violet qui le somme de venir sans tarder. Elle craint pour sa sœur. Comme convenu, elle a expliqué à Margaret ce qu'elle avait vécu avec Roché. Il fallait qu'elle le sache avant de se donner à lui. Margaret en est malade, défaillante. Mais, en plein désarroi, elle n'a plus de défenses et ne dévoile que plus clairement l'amour de son âme et de son corps. Il paraît tellement évident à Roché que leur amour sera un jour consommé, qu'il la quitte avec l'impression d'une chose remise. Pour Margaret, l'amour physique crée un lien absolu. Bien que Violet ait eu d'autres hommes, Margaret la considère comme l'épouse de Roché et leur relation comme inviolable. Elle se contenterait désormais de se chauffer auprès du feu de leur amour. « You drew me closer and closer, right up to you, till I touched you and there was Violet, a part of you and there was a Fire in you and in Violet, part of the very being of each of you which burnt the cord as I touched you - burnt it between us, burnt that in my hand and my hand too » (Lettre de Margaret Hart à Pierre Roché du 2 avril 1907).

La Ronde ou « C'était vers 1907... »

Étant donné que la reprise de la relation avec Margaret, même si cela implique le passage du possible au réel de leur amour, n'est que d'une importance « souterraine »

pour Roché, rien ne se montre à la surface. Le fol entrain de sa vie, les amours et les rencontres avec les poètes et les peintres continuent de plus belle. Comme en 1905, il arrive à avoir une entrée au Bal des Quat z'Arts de 1906, ce célèbre carnaval annuel, point culminant des études aux Beaux-Arts. (Le nom du carnaval désigne les quatre disciplines artistiques enseignées à l'École des Beaux-Arts.) Seuls les étudiants et leurs amis sont invités – une trentaine de places seulement sont offertes aux « étrangers » à un prix mirobolant. Le carnaval, dont le thème varie d'année en année, est organisé dans les rues de Paris avec un défilé de chars fabuleusement décorés et d'étudiants



déchaînés et très déshabillés – les futurs sculpteurs, peintres et architectes de France (et d'ailleurs). La soirée se termine en une grande fête païenne, connue pour son extravagance et pour sa démesure. Roché y va accompagné de Paulette Philippi et de « Schar », un ami allemand,

écrivain, mentionné la première fois dans le Journal au début du mois de mai. Nos recherches indiquent que « Schar » est probablement l'écrivain munichois, Oscar A. H. Schmitz¹³⁵, dont le roman le plus connu « Bürgerliche Bohème¹³⁶ » décrit la vie bohème de Schwabing et surtout le cercle des « Kosmiker » autour de Stefan George. Schmitz voit d'ailleurs dans le Bal des Quat z'Arts un écho des fêtes dionysiaques des « Cosmiques » : « Schar m'a dit ce soir après le cortège : « J'ai vu les cérémonies de l'empereur, j'ai vu les pompes du Pape. Leurs splendeurs sont froides auprès de celles-ci » (Journal 1906 : le 18 mai).

Il se peut très bien que ce soit Schmitz qui, en automne 1906 présente Roché à son ami Franz Hessel qui se trouve à Paris depuis plusieurs mois déjà. C'est en tout cas avec Schmitz que Hessel correspond depuis l'Allemagne pour s'informer sur un logement éventuel à Paris et c'est lui qui vient le chercher à la gare en mai 1906. Schmitz décrit l'arrivée de Hessel à Paris dans *Dämon Welt. Jahre der Entwicklung* :

¹³⁵ 1873 - 1931

¹³⁶ Bohème bourgeoise

Dieses Reinprodukt der impressionistischen Zeit war zum ersten Mal in Paris und schnupperte nun wie ein junger Jagdhund in allen Ecken herum. Das Gegenteil von mir, der nach einem Zentrum suchte, wollte er zunächst nichts als Antenne sein, welche die feinsten Schwingungen der Außenwelt aufnimmt; der Dichter in ihm würde dem allem ganz von selber Sinn geben [...] ¹³⁷ (cité par Wichner 1998 : 21).

Roché mentionne Hessel la première fois le 8 novembre dans son Agenda de 1906. Dans le Journal (Carnet 31), la première mention est datée deux jours plus tard et raconte l'introduction de Hessel un samedi soir dans le cercle de poètes de la Closerie des Lilas : « J'ai amené ce soir mon nouvel ami Glob, juif, allemand, petit, rond, qui a une grande compréhension et une sensibilité charmante » (le 10 novembre). Dans son esquisse autobiographique de 1943, Roché se souvient que « Paul Fort et [Jean] Moréas lui firent un aimable accueil [à Hessel] ». Hessel se rappelle la belle époque où toutes les nations du Montparnasse se retrouvaient à la *Closerie des Lilas* dans *Pariser Romanze* ¹³⁸, le court roman épistolaire empreint de nostalgie qui raconte ses années parisiennes. « Und bisweilen rückten sie alle zusammen um den Tisch der französischen Dichter, redeten jeder in seiner Sonderart das geliebte gemeinsame Französisch und verstanden einander wie die Auserwählten aller Völker zu Pfingsten » (Hessel 1985 : 20). ¹³⁹



Frans Hessel (à gauche) à côté de Hermann Brücke dans le Café du Dôme, lieu de rencontre préféré des peintres et écrivains allemands.

Franz Siegmund Hessel est né à Stettin en Poméranie le 21 novembre 1880 dans une famille de commerçants et de banquiers. En 1888, la famille s'établit dans un des vieux quartiers de l'Ouest berlinois près du Jardin zoologique. Son roman, *Kramladen des*

¹³⁷ Ce pur produit de l'époque impressionniste était maintenant à Paris et flairait dans tous les coins comme un chien de chasse. Au contraire de moi qui cherche un centre, il ne voulait d'abord être rien d'autre qu'une antenne qui pouvait capter les plus menues variations du monde autour ; le poète en lui donnerait tout seul un sens à tout [...]

¹³⁸ La forme épistolaire ainsi que les noms des personnages principaux, « Wächter » et « Lotte » indiquent une allusion aux *Souffrance du jeune Werther* de Goethe.

¹³⁹ Et, de temps à autre, tout le monde se regroupait autour de la table des poètes français, chacun baragouinait à sa manière le bien-aimé français qui nous était commun mais, comme les élus de tous les peuples à la Pentecôte, nous nous comprenions (Hessel 1990 : 25, traduction de Léa Marcou).

Glücks,¹⁴⁰ nous donne un aperçu d'une enfance d'une part protégée et paisible et d'autre part solitaire car il apprend – même avant de savoir ce que c'est – qu'être « Juif » est une raison suffisante d'être exclu des jeux de ses petits camarades bien que ses parents fassent tout leur possible pour intégrer la famille dans la culture allemande. Hessel se trouve par conséquent à cheval sur deux cultures – trop juif pour être accepté comme Allemand, trop allemand pour baigner dans la sécurité de la culture hébraïque. Seul, il erre souvent dans les rues du beau, vieux quartier. La ville, avec ses rues, son rythme, ses sons et ses odeurs est donc pour Hessel un cadre familial d'une enfance dont il gardera malgré tout un souvenir heureux. Après les études secondaires au Lycée



Franz Hessel vers 1905

Joachimsthaler, Hessel commence ses études de droit à l'Université Friedrich Wilhelm à Berlin. Il y termine un seul semestre et part, après la mort de son père en 1900, à Munich pour y poursuivre des études en philosophie, psychologie, histoire de l'art et philologie à l'Université Ludwig Maximilian. Il s'intéresse de plus en plus aux langues et aux études orientalistes mais il se désinscrit en janvier 1904. À Munich, il intègre rapidement le cercle autour de Stefan George et se lie avec la bohème munichoise. Parmi les Cosmiques, c'est surtout avec Karl Wolfskehl qu'il noue des relations étroites. Wolfskehl est son premier mentor littéraire. Dans le texte, *Hermes*, publié dans *Nachfeier* en 1926, Hessel raconte comment Wolfskehl, appelé « Hermopan » (de Hermes et Pan), l'initie à la littérature, en l'associant à son regard sur le monde, et en lui apprenant à oublier la « séparation trompeuse » entre forme et contenu. À Munich on lui fait également connaître l'œuvre de Peter Altenberg dont l'influence se manifeste dans la conception esthétique de Hessel et dans l'importance qu'il attache à la capacité d'observer le monde avec l'émerveillement « non interventionniste » de l'enfant – d'où des textes tels que *Kramladen des Glücks* qui privilégient le point de vue de l'enfant. Même quand il ne s'agit pas de raconter l'enfance ou de regretter le paradis perdu qu'elle représente, il s'applique à trouver dans le monde autour de lui la même curiosité et la même fascination enfantine des objets et des scènes les plus insignifiants. Cette intention est à la base de son art de « flâneur » qui le lierait plus tard à Walter Benjamin. « Die Überzeugung, ein Dichter zu sein, habe ich, von keiner Skepsis gestört, eigentlich nur

¹⁴⁰ Bazar du bonheur (Traduit de l'allemand par Léa Marcou, 1993, Paris : Calmann-Lévy, Maren Sell).

als Kind gehabt, und wenn ich später den Mut, etwas selbständiges, “Schöpferisches” zu schreiben, fand, so war das immer eine Art Wiederfinden dieses kindlichen Selbstvertrauens¹⁴¹ » (Hessel 1933 : 9). L’écriture chez Hessel est inextricablement liée au souvenir ; c’est pour lui le seul moyen de conserver le passé et comme pour Altenberg (et pour Roché) la vie « artistiquement » vécue est la source de l’écriture : « Für ihm erlangt das Schreiben erst in dem Moment Bedeutung wo eine Phase seines Lebens abgeschlossen ist und in Vergessenheit zu geraten droht¹⁴² » (Köhn 1989 : 156).

Grâce à son héritage, Franzl (comme on l’appelle à Schwabing) n’a pas de soucis financiers et sa générosité secourt plus d’un ami dans la gêne. Mais personne n’en tire un aussi grand bénéfice que Fanny Sophie Liane Wilhelmine Adrienne Auguste Comtesse zu Reventlow. Les premières lettres conservées dans la correspondance entre Franz Hessel et Franziska zu Reventlow date du printemps 1903 quand Hessel commence à lui faire une cour doucement poétique. Née en 1871 à Husum, la Comtesse a presque dix ans de plus que lui. Elle est divorcée et vit avec son fils, Rolf, né en 1897, et dont le nom du père ne sera jamais divulgué¹⁴³. Ludwig Klages l’introduit dans le cercle des « Cosmiques » qui voient en ses qualités de mère dévouée et femme sexuellement libre la personnification d’une sainte païenne. Elle incarne effectivement un nouveau type de femme : indépendante, elle dirige tant bien que mal le cours de sa vie, mène un combat difficile pour avoir de quoi vivre et comme elle n’attache aucune valeur à la fidélité sexuelle, elle est vue comme une sorte de rebelle érotique. Dans un article intitulé *Viragines oder Hetären*, elle explique son opinion de la femme moderne : elle est contre le féminisme qui cherche à masculiniser les femmes et plaide pour un retour au statut d’hétaïre de l’antiquité qui pourrait redonner aux femmes le courage de participer pleinement aux activités intellectuelles et d’aimer librement où et quand elles voudront sans pour autant perdre le respect de la société (Reventlow 1899 : 3).

¹⁴¹ La conviction d’être poète, je ne l’ai en réalité eue, troublée par aucun scepticisme, que dans mon enfance. Et quand, plus tard, je trouvais le courage d’écrire quelque chose d’indépendant et de créateur, c’était toujours une manière de retrouver cette assurance enfantine.

¹⁴² Pour lui, l’écriture n’acquiert un sens qu’au moment où une phase de sa vie est terminée et qu’elle menace de tomber dans l’oubli.

¹⁴³ Le nom mentionné sur l’extrait de naissance de Rolf Reventlow est celui du peintre Stefan Kalinschey, mais la Comtesse n’a jamais divulgué cette information.

En novembre 1903, Hessel emménage avec Franziska zu Reventlow, son fils et son amant Bogdan von Suchocki dans une maison de la Kaulbachstraße. Le rôle attribué à Hessel dans ce ménage à trois est principalement celui de financier même si la *Gräfin* lui accorde de temps en temps la position de « Begleitdogge »¹⁴⁴, un terme qu'elle invente dans son roman *Amouresken* et qui décrit un « homme de compagnie » qui est assez élégant pour escorter une dame dans le monde. Combien elle considère Hessel comme banquier et rien d'autre se voit dans le Journal qu'elle tient à l'époque et dans lequel elle lui donne le nom de « Willy » :

Gott sei Dank, daß wenigstens Willy fort ist, könnte ihn jetzt absolut nicht ertragen (1. November 1903).

Willy zurück, bin so nervös auf ihn, daß ich bei seiner Ankunft nach Soln ausreiße (Januar 1904).

Willy zurück, nun fängt das Kreuz wieder an. Hole ihn sogar von der Bahn ab (6. Januar 1905).

Willy fällt mir jetzt doppelt auf die Nerven, komisch mit dem Menschen, seine Seele ist manchmal nicht unsympatisch aber dann wieder kann man ihn nicht ertragen. [...] immer hab' ich wieder etwas forzuräumen anstatt zu malen und immer wegen Geld. Verdammter Willy (18. Mai 1905).

Sehe Willy wenig und hasse ihn (16. September 1905).¹⁴⁵

Malgré ce dur mépris, elle entreprend un projet littéraire avec Hessel. En début 1904, Schwabing trouve à son réveil une nouvelle revue qui ressemble curieusement aux *Blättern für die Kunst* par la mise en page, la couverture et le style. Il est clair que le *Schwabinger Beobachter*¹⁴⁶ veut justement parodier les *Feuilles pour l'Art* de Stefan George et avec cela, tout ce qui est considéré comme noble et grave par les « Énormes » du cercle des Cosmiques. Les commentaires satiriques, surtout dans le poème épique de Hessel, *Schwabinger Walpurgisnacht*, touchent pertinemment à la crise qui sera responsable de la désintégration des Cosmiques, à savoir les théories antisémites de Ludwig Klages et d'Alfred Schuler. Hessel et la Gräfin rédigent et éditent au total quatre exemplaires du *Schwabinger Beobachter*. Peu après, en 1905, Hessel fait publier son premier recueil de poèmes, *Verlorene Gespielen*¹⁴⁷, chez Fischer.

¹⁴⁴ Dogue de compagnie.

¹⁴⁵ Dieu merci que Willy est au moins parti, je ne pouvais plus le supporter (le premier novembre 1903).

Willy de retour, il me porte tellement sur les nerfs, je vais partir à Soln quand il arrive (Janvier 1904).

Willy de retour, maintenant recommence ma croix. Je vais même à la gare le chercher (le 6 janvier 1905).

Willy me porte maintenant doublement sur les nerfs – il est drôle cet individu, souvent son âme n'est pas antipathique, mais alors on ne peut de nouveau pas le supporter (le 18 mai 1905).

[...] j'ai toujours quelque chose à faire au lieu de pouvoir peindre et toujours à cause d'argent. Ce maudit Willy (le 18 mai 1905).

Je vois Willy très peu et je le hais (le 16 septembre 1905).

¹⁴⁶ L'observateur de Schwabing

¹⁴⁷ Jeux perdus.

Après un voyage en Italie où Franziska perd les filles jumelles qu'elle attend de Suchocki lors de leur naissance avant terme, il est clair que le ménage à trois ne peut plus durer. Hessel quitte la maison de la Kaulbachstraße fin mars 1906 et passe quelques semaines à Berlin avant de se rendre à Paris.

« Il me semble que l'amour ne peut pas dépasser l'amitié », écrit Roché à propos de Jo Jouanin en 1902. Depuis la mort de Jo, chaque nouvelle connaissance incite la question : « Est-ce un futur ami ? » En Franz Hessel il trouve finalement l'ami espéré. Il ressemble même physiquement un peu à Jo – plutôt petit et plutôt rond. Ce qui les attire l'un à l'autre, est surtout l'idée qu'ils s'enrichissent mutuellement ; le sentiment de pouvoir partager avec un interlocuteur attentif le fond de leur pensée. « Depuis leur premier jour Jules instruisait Jim à chaque instant, sans le savoir. Jules aimait Jim », écrit Roché dans *Jules et Jim*, ce premier roman qui est conçu en 1942 comme l'histoire de son amitié avec Franz (1953 : 163). Hessel raconte leur amitié dans plusieurs textes dont *Pariser Romanze*, publié en 1920, qui contient la description la plus complète (30-31):

Étranger, je vivais en marge de la vie et j'aimais cette ville. Et, peut-être en récompense de cet amour qui ne convoitait ni n'ambitionnait rien, elle me fit don de l'amitié de l'un de ses authentiques enfants. De ton amitié, Claude. Alors l'étranger devint un hôte. Nos rencontres parfois étaient aussi riches que la solitude. Les silences de nos conversations étaient emplis de pensées voisines. Nous aimions tous deux le plaisir pour ce qu'il apporte de connaissance, et la connaissance parce qu'elle était notre plaisir suprême. Que nous lisions ensemble dans des livres ou dans les êtres que nous rencontrions, que nous vivions un événement ensemble ou nous racontions ce que nous avons vécu, c'était toujours sous le même signe de la méditation et du silence. Et pourtant, tu étais quelqu'un d'actif, un homme qui bouge, tu courais par monts et par vaux des journées entières, allant des éditeurs aux producteurs de spectacles et de films, des écrivains américains aux traducteurs italiens.



Franz Hessel et Pierre Roché vers 1907

Hessel et Roché ont en commun leur conception de la vie comme création artistique, l'esprit observateur, l'importance qu'ils attachent à la remémoration du passé vécu et

une grande estime pour la valeur de l'amitié. Leur entente est telle, qu'ils forment rapidement un couple inséparable : « Nous causons. C'est comme irréal. Glob finit mes phrases, je finis les siennes » (Journal 1906 : le 13 décembre). Tous les deux sont vivement intéressés par les mouvements intellectuels et artistiques de l'époque mais se trouvent de par leur caractère en marge des brillantes assemblées d'artistes et d'écrivains. Même si Roché fréquente les mêmes lieux que ceux qui sont célèbres et qui seront célèbres dans dix ans, il ne se sent pas entièrement à l'aise dans leur compagnie : « Ils ont une vue du monde qui n'est pas la mienne, et cela me fatigue même de me taire », écrit-il dans son Journal le 13 octobre 1906 après avoir refusé une invitation de se joindre à la « bande » de Paul Fort pour une virée en ville. Hessel exprime les mêmes sentiments dans *Pariser Romanze* (1990 : 30) :

Pourtant, à la différence de nombre de “métèques”, je n'eus jamais l'ambition de devenir un Parisien. Je ne fréquentais pas les salons en renom, jamais je n'allais à la Chambre ni à l'atelier de Rodin, jamais je n'assistais à une réunion où parlait Jaurès ni à une conférence de Bergson. J'étais tellement heureux d'être sorti de l'univers de la réussite et des relations.

À cause de cette marginalité volontaire, leur amitié les isole peu à peu des autres et fait bientôt qu'on leur prête, à leur insu, des mœurs spéciales – comme Roché l'explique au début de *Jules et Jim*. Ce n'est pas uniquement les soupçons d'autrui qui amènent la question de l'homosexualité. Depuis que Roché s'intéresse à l'amour et à la sexualité, l'homosexualité est un thème sur lequel il revient périodiquement. En 1901 en Angleterre, il écrit une nouvelle qui porte le titre *Le Pasteur*¹⁴⁸. Le narrateur rend visite à un jeune pasteur anglais dont il admire « le corps droit, la tête haute, les yeux ruisselant d'expression et [...] l'émouvante sincérité ». Impressionné par la vertu et la certitude de cet homme qui enseigne la façon de vivre aux autres hommes, le narrateur cherche à savoir si les qualités du Pasteur sont authentiques. Il se met à le séduire : « Et je fus curieux de connaître son être intime, et je fus expansif, chaud, facile, inconstant pendant quelques jours ... son masque, s'il en avait un, devait se décoller lentement ». Ce qu'il attend est que cette moralité, contradictoire à la sienne, montre des fissures et s'écroule. Un soir, alors qu'ils discutent devant le feu, le pasteur s'approche et commence, lentement, presque distraitement, à lui caresser la cuisse. La description de

¹⁴⁸ Une inscription du 16 mars 1942 dans le Journal confirme que la nouvelle est basée sur un incident réel. « [...] inconvénients possibles (Colas, à Bossuet). Mais cela fut-il vraiment nuisible - de même que le pasteur Gallois ? Non ... It has been only a precision of my own natural good instinct. »

la caresse, avec une tension qui monte inexorablement entre l'interdit et le possible, entre la déception et l'inavouable curiosité, s'étend sur une page entière.

Je m'imagine son désir, ce qu'il sent. Il m'est renseignant. J'ai l'idée de profiter du cas exceptionnel pour faire des observations importantes : et je me fais femme – je suis femme, et je cherche ce que je puis ressentir comme telle en l'advenance planante et capitale de l'acte sexuel possible. Je m'applique à préciser ma répugnance, ma haine, mon indifférence, ma satisfaction d'orgueil, mon désir du mâle ... c'est précieux, rare.

Il y a donc chez Roché une curiosité de l'homosexualité qui va plus loin que de simples écarts d'écoliers. Dans *Le Pasteur*, le narrateur n'est pas la victime innocente d'un attouchement non désiré. Il participe activement et avec un certain plaisir au jeu de séduction. Toutefois, l'incident est présenté comme une des expériences du projet de recherches sur la sexualité. Même si l'étudiant est curieux de sa capacité de séduire le Pasteur il prétend que ce n'est que pour mieux comprendre ce qu'une femme ressentirait dans une situation analogue.

En 1907, Hessel présente Roché à « Adler »¹⁴⁹. Roché est perturbé par la rencontre et sa description laisse entrevoir une attirance qu'il ne s'explique pas sans difficulté :

Allemand, 24 ans, un des plus beaux hommes que j'ai vus. Nous nous regardons tour à tour. Il m'attire parce qu'il est un bel être. Il me repousse parce que sa beauté éveille mon instinct sexuel et que j'ai un instinct contre cela. À son attitude, il me semble que je l'intéresse ce soir. Il a une réputation homosexuelle : amours imprécis, plutôt mystiques, frôlements, baisers. L'idée de ces choses me déplaît. Le seul baiser que j'ai donné à un homme, à Glob, était involontaire. Pour Adler l'amour est entre les hommes, dans les yeux, presque sans contact, sans désir du spasme qui met fin à la tension (Journal 1907 : du 29 au 31 mai).

Il n'est pas question, semblerait-t-il, d'une homosexualité refoulée, l'analyse de Roché étant bien trop ouverte pour cela. Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'une curiosité aiguë et d'une sensibilité généralisée vis-à-vis de la sexualité en soi, comme le montre aussi l'attitude du narrateur dans *Le Pasteur*. Quand bien même ce ne serait que pour les démentir, il faut pourtant tenir compte de ces indications, aussi imprécises qu'elles soient, et de leur contexte, car le refoulement de l'homosexualité est souvent cité comme l'origine de la sexualité débordante du séducteur qui ne s'arrête à aucune

¹⁴⁹ Probablement le peintre et écrivain Friedrich Ahlers-Hestermann (1883 – 1973).

femme car c'est, en réalité, l'homme qu'il désire¹⁵⁰. Quant au baiser « involontaire » échangé avec Franz, s'agirait-il d'un tâtonnement dans l'obscurité lors d'une partie à trois ? Pas nécessairement. D'autres citations du Journal indiquent qu'il existe une grande intimité physique, pas forcément sexuelle mais néanmoins ambiguë, entre les deux hommes. Roché prend du plaisir à épiler le dos de Hessel avec une pâte résineuse (1910 : le 3 juin) ; « Franz chez moi – Kiss, oui, ses yeux d'homme me sont les plus précieux – je suis moi-même devant eux » (1911 : le 3 février) ; « [...] F. m'accompagne un moment. Je suis content d'entendre que son contact avec K.¹⁵¹ n'est que partiel. Je pourrais être jaloux de K. seulement si je ne voyais pas leurs malentendus – K. a exactitude seulement – dans spécialité – en amour, conscient et vaniteux comme un adolescent [...] » (1911 : le 1^{er} juin). Des années plus tard, quand les deux amis se retrouvent après la Guerre de 14-18, ils s'embrassent « vite et naturellement » sur la bouche (Journal 1920 : le 5 août). Le baiser – involontaire ou intentionnel – serait donc un geste, réservé pour Franz, qui reflète l'intimité unique de leur relation. Les lettres de Hessel à Roché témoignent de la réciprocité de l'affection : « Ah Pierre, mon cher Pierre, c'est si doux d'avoir une lettre quand on est seul comme moi maintenant. Je voudrais vous embrasser mieux que toutes vos W. [Luise Bücking] pour ça si je pouvais [...] [phrase marquée dans la marge par Roché] Oh Pierre, je vous aime tant aujourd'hui » (lettre du 4 août 1908). Et dans une lettre du 25 août 1908, « Mon grand Pierre, j'embrasse votre petit doigt qui est “kaputt” et se couche timidement à côté de ses frères ».

La forme que prend cette amitié peut se comprendre dans le contexte historique et intellectuel dans lequel elle évolue. Roché et Hessel sont tous les deux attirés et vraisemblablement influencés par les idées qui émanent du cercle des « Cosmiques » à Munich. Profondément marqués par la culture et la philosophie hellénistiques, les Cosmiques idéalisent l'amitié masculine et s'appuient sur ce cadre historique non seulement pour faire référence à l'esthétique magnifiée de l'Antiquité mais aussi, semblerait-il, pour légitimer ce qui peut être interprété comme un homoérotisme

¹⁵⁰ Don Juan, maintiennent ceux qui défendent cette thèse, finit bien par tendre la main au Commandeur du même geste dont il accepte la main de ses innombrables victimes.

¹⁵¹ Herbert Koch (1880 – 1962), ami archéologue de Franz Hessel, appelé “Koch” ou “Hubert” dans le Journal et “Albert” dans *Jules et Jim*

contingent¹⁵². Or, l'amitié entre hommes est conçue en premier lieu comme une relation spirituelle fondée sur une affinité intellectuelle profondément sentie dont la base commune est la force d'âme, la vitalité créatrice et un sens esthétique. Saisi d'amitié pour le jeune Hugo von Hofmannsthal dès leur première rencontre en 1891, Stefan George qui serait plus tard le prophète en titre des Cosmiques, écrit une lettre émouvante au jeune poète : « [...] Schon lange im leben sehnte ich mich nach jenem wesen von einer verachtenden durchdringenden und überfeinen verstandeskraft die alles verzeiht begreift würdigt und die mit mir über die dinge und die erscheinungen hinflöge [...] »¹⁵³ (George 1938 : 23). Cette exaltation rappelle la réaction de Roché par rapport à « Adler », « J'aime sa jeunesse, sa beauté, sa fierté, son âme vibrante » (Journal 1907 : le 29 mai). L'amitié est considérée comme un enseignement mutuel, un mouvement d'ascension qui élève les amis à un état supérieur. Cette notion explique la valeur que Roché et Hessel accordent à l'instruction et l'apprentissage réciproque dans leurs descriptions de l'amitié. « Chacun enseignait à l'autre, jusque tard dans la nuit, sa langue et sa littérature. Ils se montraient leurs poèmes, et ils traduisaient ensemble. Ils causaient, sans hâte, et aucun des deux n'avait jamais trouvé un auditeur si attentif » (Roché 1953 : 11). L'enseignement inhérent à l'amitié idéale, fait partie de la préparation à l'ascèse. Et l'écoute, dont l'importance est soulignée par Roché comme par Hessel, est une pratique essentielle de cette préparation car elle témoigne de la réceptivité active de l'interlocuteur. Le silence complice (qu'évoque surtout Hessel) est tout aussi indispensable car il permet l'attention et la bonne réception de la parole.

Les accents érotiques que nous discernons dans l'amitié entre Pierre Roché et Franz Hessel, se laissent expliquer dans ce contexte. L'amitié, telle qu'elle est conçue par le cercle autour de Stefan George, contient la notion d'un « Éros pédagogique », une notion populaire à l'époque, prônée également par Gustav Wyneken, le fondateur de la Freie Schulgemeinde. On aura pourtant tort de voir dans cette manifestation d'Éros le modèle d'un couple homosexuel. Stefan George parle d'une « übergeschlechtliche Liebe » (Klieneberger 1991 : 17), plus qu'une simple amitié masculine, un *amour* qui

¹⁵² D'après Jacques Le Rider dans *Modernité viennoise et crises de l'identité*, les comportements de type homosexuel à l'époque sont à mettre en rapport avec « la déconstruction du masculin qui apparaît comme étroitement liée à l'idée même de modernité » (1990 : 118-119).

¹⁵³ Depuis longtemps je rêve d'un être d'une force intellectuelle méprisante pénétrante et raffinée qui pardonne comprend apprécie tout et qui s'élèvera avec moi au-dessus des choses et des apparences [...] (George tend à l'emploi des minuscules, comme d'ailleurs Franz Hessel pendant son séjour à Munich.)

dépasse la différenciation sexuelle, un amour transsexuel. Dans sa biographie d'adepte, Robert Boehringer, cite une lettre du maître à un ami d'enfance, Carl Rouge, dans laquelle il explique la dimension corporelle de sa conception de l'amitié : « Bildest Du Dir ein, dass man ... den Körper weniger als die Seele liebt ... ihre geistigen Eigenschaften ? ... Ich denke zuerst an den Körper ... sie allein (körperliche Schönheit) ist es, die Dich entflammen kann¹⁵⁴ » (1967 : 27). L'érotisme que ce type d'amitié masculine implique ne peut être comparé à notre conception moderne d'une relation homosexuelle. Chaque ami est à la fois « éraste » et « éromène », mentor et filleul, dans une relation où l'âme n'est pas valorisée aux dépens du corps.

L'intimité de leur relation est renforcée par leurs conversations sur l'amour et sur les amours. Car les deux amis partagent bien plus que les découvertes littéraires et le goût des bons cigares. Peu après leur première rencontre, Roché constate : « Il goûte les femmes un peu comme moi, et j'aime lui et ses poèmes » (Journal 1907 : le 16 novembre). Hessel lui parle de ses amitiés

*Et les amies?
Ah chère faiblesse
de ne pas avoir
une vraie unique maîtresse
Entre bien-être et démunie
joliment je me balance
Oh douce paresse
du désespoir
(Lettre non datée
de Hessel à Roché)*

amoureuses à Munich mais à Paris les compagnes lui manquent. Roché lui fait connaître Marie Laurencin qui aime « sa tête bien faite de Pierrot subtil, la douce ironie de sa bouche et l'étonnement de ses yeux ronds » (le 22 novembre). Ils font des sorties à trois, à l'Hippodrome ou au Lapin Agile où le gérant Frédéric Gérard dit Frédé, chante des stances de Ronsard et accompagne les vieilles chansons normandes que Marie aime chanter.

Vers la fin de mars 1907, Roché fait son deuxième voyage en Allemagne. Hessel y est allé à l'avance pour préparer son arrivée à Munich. Il n'est pas question de littérature ou de mouvements intellectuels lors de ce court voyage d'environ six semaines. Cette fois, ce n'est qu'à travers les femmes que Roché approfondit sa connaissance d'Allemagne (1943) :

Admis avec François dans l'amitié de ces nobles femmes, ne voyant personne qu'elles, ne faisant avec elles, à loisir, que des choses essentielles du point de vue allemand, lectures de classiques, entre autres, je puis dire

¹⁵⁴ Est-ce que tu t'imagines qu'on puisse aimer le corps moins que l'âme, ses qualités spirituelles ? Je pense d'abord au corps, seule la beauté physique peut nous enflammer.

que je découvris enfin une partie de l'âme allemande à laquelle je n'avais fait que me préparer un peu péniblement jusque là. Qu'était en effet mon premier séjour solitaire à Munich à côté de celui-ci ?

Les nobles femmes qui se chargent de son enseignement en l'âme allemande sont Luise Bücking¹⁵⁵, la belle jeune fille vêtue de blanc qu'il a admirée dans une fête des Cosmiques lors de son premier séjour à Munich en 1903, et la Comtesse Franziska zu



La célèbre fête païenne des Cosmiques à laquelle Roché assiste en 1903. Il y aperçoit, sans les connaître encore, deux de ses futures maîtresses. Luise Bücking est à côté de Stefan George (en César), Franziska zu Reventlow est devant par terre.

Reventlow. Franz aime Luise de loin, comme une émanation de la divinité, d'un amour empreint d'enthousiasme mystique – d'après Stendhal, les traits exacts qui caractérisent l'amour allemand (Stendhal 1965 : 177). Il ne peut sentir ses poèmes naître au monde que quand ils sont recopiés dans la belle écriture ferme et coulante de Luise. Hessel n'aime que les femmes qui ne l'aiment pas, déduit Roché.

Luise est fine et délicate, et craint, après une première expérience tragique, le physique dans l'amour. Roché lui fait une cour empressée. Il s'impatiente, commence à douter de lui-même et voit dans ses difficultés la frontière à franchir entre la France et l'Allemagne. « Je désespérais un peu. Je n'ai donc pas de force envers une femme allemande ? Et il me semblait une éternité depuis que je n'avais attaqué l'amour avec une femme nouvelle » (Journal 1907 : le 18 avril). La conquête de Luise se fait au vu et au su de Hessel. Roché constate déjà en décembre 1906 que Hessel et lui aiment les mêmes femmes mais en désirant d'elles des choses différentes et que ce fait exclut la possibilité d'une rivalité entre eux. La femme qu'ils aiment devient même une sorte d'intermédiaire qui les rapproche davantage l'un de l'autre : « Glob et moi, notre amitié

¹⁵⁵ Appelée "Gisèle", "Wiesel" ou "W." dans le Journal et "Lucie" dans *Jules et Jim*.

était en dehors de ces choses. Il m’enviait l’amour de Gisèle tout en le favorisant – et aussi il m’aimait plus parce que Gisèle m’aimait. [...] Et comme temps de causerie, j’en consacrais plus à Glob qu’à aucune des trois » (Journal 1908 : avril à fin mai¹⁵⁶).

À côté de cette « Sainte Vierge avec un seul mensonge », Franziska zu Reventlow, l’amour profane, impressionne par la force de son caractère et par sa vitalité. « Elle et son fils sans père formaient un groupe grec » écrit Roché dans son brouillon autobiographique de 1943. La Comtesse est très malade quand Roché la connaît (elle est tuberculeuse) et ses problèmes financiers ne sont pas près d’être résolus. Bien qu’il soit attiré par elle, « hardie, généreuse, radieuse », Roché hésite, sans bien savoir pourquoi. A-t-il peur de sa maladie, des cicatrices des opérations qu’elle a subies ? Ou est-ce qu’il admire surtout la mère en « Fabia » ; la façon dont elle parle de son fils comme s’il était encore elle-même ? Finalement, c’est elle qui l’appelle : « Le fils de Fabia m’apporte une lettre : “Douleurs ce matin encore. Je suis effrayée, non à cause d’elles, mais à l’idée que l’on va peut-être venir me chercher pour m’opérer, avant que tu ne m’aies prise. Je veux être tout à fait déraisonnable, et cueillir cette fleur au bord de l’abîme” » (Journal 1907 : le 4 mai).

Roché se laisse aller vers cet amour – « héroïque » puisque le corps vaillant de la Comtesse souffre terriblement en cueillant cette folle fleur de vie. Mais, c’est surtout la question de l’amour maternel qui domine cette relation. Ils causent des nuits entières, elle parlant de son fils, de son amour immense pour lui, et Roché de sa mère, de Clara, imaginant ce que sa vie aurait pu être avec une mère comme Franziska :



La Gräfin nue au bord de la mer. Roché fait souvent référence à cette série de photos.

« Quelle force plus grande j’aurais si j’avais eu la libre vie de Tom, au lieu des 9, puis 13 heures d’école par jour, dont le souvenir me fait encore frémir de haine » (Journal 1907 : le 4 mai). Cette liaison, où la sexualité se mêle à l’amour filial et maternel

¹⁵⁶ À cette époque Roché ne tient plus un Journal quotidien. L’année 1908 est un très long texte mouvementé et vif, en cinq carnets, récrit d’après l’Agenda quotidien.

permet, semble-t-il, à Roché de reconsidérer son enfance et de reconnaître le sens de l'abandon suscité par un amour maternel qui ne cherche qu'à satisfaire ses propres besoins. Par leurs longues conversations, autant que par leurs étreintes, il se sent « uni » à Franziska – amante et mère mais nullement épouse – et cela lui permet de voir autrement sa propre mère, toujours restée plus épouse que mère. La courte intrigue avec la Comtesse lui inspire un tableau de Don Juan où elle incarne Vénus et son fils le petit Éros. S'unir à Vénus, étreindre la mère de l'amour – et à plus forte raison une Vénus qui se trouve au bord du gouffre – unit en lui l'amour érotique, la mort et le sens de l'origine du monde. Comme si l'amour physique de cette mère lui permettrait de renouer avec le prénatal bienheureux de la seule union parfaite et inviolable entre deux êtres : « Il voudrait être bien plus petit encore qu'Eros, et tout entier dans le ventre lisse [...] être chez soi là, sans froid ni chaud, yeux clos dans le beau. Ah, pourquoi oublie-t-on le temps passé là ? Ou bien la hantise d'y retourner un peu, en est-elle une sourde souvenance ? » (Roché 1921 : 187). C'est un amour qui sauve et qui apaise de part et d'autre. Dans son Journal (1907 : juillet), Franziska zu Reventlow note :

April bis Mitte Mai die Willy-Pierre-Zeit – dann die Pierre-Zeit, dazwischen große Krankheitsattacke, Operationsaussichten, wieder Besserung und rasch, als sollte ich noch nachträglich entschädigt werden, die schönen, frohen, warmen Frühlingstage, Abende, Nächte. *Cher Grand*, ach, wie hab' ich die Freude gebraucht, wie hör' ich noch das « *guérir, guérir* Gräfin »¹⁵⁷.

Roché repart pour Paris ayant cueilli ces deux belles fleurs du jardin de Franz Hessel, et sans avoir touché à la seule que son ami lui avait en réalité destinée, une certaine Maja (« Aia » dans le Journal de Roché). Dans le récit de son départ, on sent déjà le rythme et les préoccupations des tableaux de son *Don Juan* : « Avoir eu ces deux-là, chacune aboutissant à sa manière en ces jours derniers, et partir. Joie sous la douleur. Partir, acte » (Journal 1907 : le 12 mai).

À Paris Roché désire, aime et fréquente une troisième jeune femme à laquelle Hessel (qui a un fort béguin pour elle) le présente. Il lui donne le nom de code « Messa ». Dans une glose de 1934, il s'étonne d'avoir choisi avec tant de justesse ce nom qui

¹⁵⁷ Avril jusqu'à fin mai, le temps de Willy-Pierre – puis le temps de Pierre, dans les intervalles, de grandes crises de santé, des menaces d'opération, de nouveau un rétablissement et brusquement, comme si on voulait me compenser après coup, les beaux jours, heureux et chauds, de printemps, les nuits, les soirées. *Cher Grand*, comme j'avais besoin de cette joie, comme j'entends encore le « *guérir, guérir* Comtesse ».

évoque l'impératrice lascive et tragique, Messalina. Maria Devaux de son vrai nom, elle est impétueuse, insatiable, dépressive et ... mariée à un « médecin pour neurasthéniques »¹⁵⁸.

Il retrouve Franz Hessel amoureux de Marie Laurencin. Pendant que Roché prolonge son séjour à Munich ils lui envoient des cartes et des lettres signées de leurs deux noms. À un moment Marie croit être enceinte et demande à Roché de lui faire savoir le nom d'une sage-femme¹⁵⁹. Leur couple leur semble apparemment incomplet sans Roché et ils déplorent son absence individuellement et en chœur, comme, par exemple dans la lettre suivante du 19 mai 1907 où le poème de Hessel est suivi d'un mot de Laurencin :

*Aucun [ne] nous a gardé[s]
Aucun [ne] nous a couché[s]
Pauv' bêtes amoureuses
Où est notre berger ?*

Cher Roché,
J'ai regretté votre absence – déjà je n'excite plus Hessel. La petite Salomon est venue - j'étais triste [...]

Dans *Pariser Romanze*, Hessel consacre quelques pages à Marie Laurencin et les « délicieuses années d'éclosion de cette étrange créature aux exotiques yeux obliques et aux lèvres buvant goulûment le monde » (1990 : 27). Il se remémore son art, la façon dont elle « transformait ce qu'elle venait de voir, de rêver, ce que nous lui racontions, en tracés rectilignes, pour créer sa propre mythologie de dieux, de nymphes et de bêtes ». L'amour entre Hessel et Marie se défait aussi rapidement qu'il ne s'est enflammé. Peu après son retour (le 24 mai) Roché décrit comment Hessel et lui se fâchent contre Marie à cause d'un incident où sa conduite de « jeune bête, jeune biche, indécente » manque de pudeur. Le trio continue à se fréquenter mais sans regagner la gaieté

¹⁵⁸ À peine deux ans plus tard, en janvier 1909, Maria Devaux se suicidera.

¹⁵⁹ Cette crainte est bientôt soulagée sous forme poétique par Franz Hessel :

*Pour témoin le lit
et la ruelle
Qu'elle mentit
la belle
A témoin ma serviette
et mon éponge
que tout ce qu'elle babette
n'est que mensonge.*

amoureuse d'avant. Le 11 juillet, Roché note dans son Journal une nouvelle inattendue que Marie leur annonce :

- Vous n'êtes pas la même, Flap, ce soir, disons-nous tous les deux. Vous êtes en beauté, et farouche.
- Parbleu, dit-elle, j'ai enfin un amant que j'aime.
- Un nouveau ?
- De huit jours. Oui. Devinez.

Curiosité. questions comme pour un jeu de société. Je ne réussis pas. Elle s'amuse et se passionne. Elle tient son cœur qui bat quand, avec son aide, je trouve.

C'est Pollop¹⁶⁰, que je connais bien. Je n'aurais pas deviné seul. Elle raconte depuis la source. C'est certain.

Pollop est un homme envers lequel je me suis toujours senti réservé. Il a sa force et sa finesse. Il est compact, un visage ramassé. Il mélange une puissance organique un peu bestiale à du mysticisme ingénieux.

Flap, belle et fière, raconte.

Flap, je ne l'aimais plus guère, je ne la désirai pas, ce soir, et pourtant, à ce nom de Pollop, une jalousie m'étreint et je reste malgré moi silencieux et interdit.

De l'autre côté de Flap, Glob devient aussi silencieux et interdit.

Hessel s'indigne de la rapidité « parisienne » avec laquelle Marie se guérit de son amour pour lui. Ce ressentiment se laisse encore entendre quand il se rappelle quinze ans plus tard dans *Pariser Romanze* qu'elle « trouva dans les ateliers et les salons des camarades et des admirateurs qui la lancèrent » et qu'elle « devint ambitieuse et curieuse de connaître le beau monde » qu'il déteste tant (1990 : 28). Roché en rit - c'est du moins ce qu'il dit. Bien que Marie se soit « Polloposée », il continue à la voir en ami et à suivre l'évolution de son art. Après sa rupture avec Apollinaire, il y a une brève reprise avec Roché en 1913. Il lui conservera jusqu'à sa mort en 1956 son amitié indéfectible.

¹⁶⁰ Guillaume Apollinaire.

Quelques jours à peine après l'annonce officielle de Marie, Roché et Hessel rencontrent au « café des peintres » (il s'agit probablement du Dôme) une jeune Anglaise, venue à Paris avec son mari, le portraitiste Henry Lamb. « Euphemia » Lamb a 18 ans et a épousé deux ans plus tôt son mari peintre à la suite d'une fugue amoureuse.



Euphemia (Nina) Lamb par Augustus John (1907)

Son vrai nom est Nina (Forrest). C'est son mari qui la baptise Euphemia car elle lui fait penser à la sainte éponyme peinte par Andrea Mantegna. Bien qu'elle conserve de l'affection pour son époux elle le considère comme efféminé et changeant. Il part d'ailleurs souvent en voyage, la laissant seule parmi la foule de prétendants qu'elle attire. D'aspect « Nordique » et « tout en lait » d'après les descriptions de Roché, elle devient rapidement très recherchée comme modèle, surtout chez les artistes anglophones et scandinaves. Elle pose, entre autres, pour Augustus John, James Innes et Jacob Epstein.

Roché et Hessel invitent Euphemia à prendre le thé chez Hessel, qui s'est installé dans la rue Vercingétorix, près du cimetière du Montparnasse, à deux pas du café du Dôme. Les deux amis s'appliquent à lui enseigner le français. Lors de la deuxième leçon, Hessel se retire pour écrire pendant que Roché découvre la bouche « apollonienne Rosetti¹⁶¹ » de leur élève (Journal 1907 : le 22 juillet). Il la trouve un mélange d'Ophélie et de Mélisande et lui donne le nom d'Ofé¹⁶². Grâce aux cours de français (et à la cour des Français) Ofé s'exprime de mieux en mieux : « Son vocabulaire français s'enrichit, sa grammaire heureusement pas. Elle n'aime pas que je

¹⁶¹ Référence au poète et peintre préraphaélite, Dante Gabriel Rossetti.

¹⁶² Plus tard, elle sera le plus souvent appelée « Le Chieng », à l'imitation de son accent anglais. Elle figure aussi dans le Journal de Roché sous le nom de « Girl Blue ». Le personnage de « Pamela » dans *Pariser Romanze* est calqué sur elle, ainsi qu'« Odile » dans *Jules et Jim* et la Petite Sirène dans *Don Juan et...*

lui parle anglais », écrit Roché le 26 juillet. Quant à lui, il l'adore quand elle parle « petit nègre », et essaiera de capter l'effet ingénu et comique de son style dans *Jules et Jim*. Un nouveau trio se compose. Ofé accompagne Roché et Hessel partout. La « poétesse anglaise de la Grande Chaumière, pastel vivant, fleur de *keepsake*, un peu fanfaronne de petits vices » qu'évoque André Salmon dans son bref hommage à Roché, cité ci-dessus, témoigne de sa présence à leurs côtés. Les trois font des projets pour partir ensemble en août sur la côte des Pays-Bas. Après une escale de quelques jours à Amsterdam, ils trouvent une petite maison isolée dans les dunes près de Wijk aan Zee où ils passent trois semaines de vacances. Ofé tient la maison d'une façon fantaisiste mais efficace, Roché prend des bains de blondeur à volonté et Hessel écrit. Le triangle se refaçonne sans cesse : Ofé et Hessel font de grandes parties de dominos alors que Roché se promène seul ; Hessel écarte volontairement toute implication sexuelle dans le triangle en assurant Ofé qu'il n'aime que les hommes ; quand Ofé essaie de fâcher les amis l'un contre l'autre ou de les rendre jaloux, ils ne se montrent que plus solidaires. C'est avec un « ouf ! » de soulagement que Roché et Hessel prennent congé d'Euphemia pour continuer leur voyage vers l'Allemagne.

Ils remontent le Rhin jusqu'à Marburg où Luise Bücking les attend dans sa famille. Ici, ils ne peuvent lui faire que des visites « officielles » comme il se doit auprès d'une jeune fille du monde. Hessel est toujours passionnément amoureux de sa « Wiesel » et souffre de son rejet. Roché adopte un point de vue analytique : « [...] la position plutôt malheureuse de Glob en amour me paraît valoir la mienne. Il s'est concentré sur Gisèle, jouit de sa présence, met en poèmes les émotions qu'il lui prête. Moi, l'amour, c'est un peu mon travail » (Septembre 1907). Chacun aimant Luise de sa manière, leur amour constitue un lien de plus qui renforce leur amitié et non une séparation. « Nous sommes si différents de toutes façons que ce ne sont jamais que des choses fort différentes que nous pouvons prendre d'une même femme » (Journal 1908 : Avril-Mai). On aurait tort de considérer la position de Franz Hessel dans ces amours partagés (y compris le ménage à trois avec Bogdan von Suchocki et Franziska zu Reventlow) comme celle du plus faible, de l'ami du héros qui se contente des restes. Roché lui reproche de cultiver la souffrance en n'aimant que des femmes qui ne l'aiment pas. Le ferait-il exprès ? Il est vrai que son expérience de l'amour fournit à Hessel la matière brute de son œuvre littéraire. En 1908, il fait publier *Laura Wunderl*, son recueil de nouvelles munichoises chez S. Fischer à Berlin. Ces quatre nouvelles mélancoliques mais pleines de douceur

traitent chacune d'une histoire d'amour malheureuse et fatale. Dans la première nouvelle éponyme du recueil, un des personnages féminins, Nina, explique au narrateur : « “Ach, Fritz, du kannst eben nicht lieben. Du hast nie ein Mädchen lieb gehabt und wirst nie ein Mädchen liebhaben.” Darauf gab es nichts zu sagen¹⁶³ » (Hessel 1998 : 26). Cette « incapacité d'aimer » n'a rien de pitoyable mais traduit simplement une autre approche de l'amour, une approche qui refuse l'appropriation des choses et des personnes. Ulrike Voswinckel dans sa pièce radiophonique de 1988, *Jules und Jim im Isartal*, fait dire au personnage de Hessel les paroles suivantes qui pourraient se comprendre comme une réponse tardive à l'accusation de Nina : « Ich habe es wohl nie begriffen, daß zum Lieben besitzen gehört. Da müßte man sich ja das geliebte Wesen aneignen und also enteignen, und was man mit sich vereint, das ändert man. Ich aber möchte alles erhalten, wie es mir erst erschien¹⁶⁴ » (Voswinckel 1988 : 17¹⁶⁵).

Après cette chasteté imposée, Roché a hâte de revoir Ofé à Paris. Elle est devenue la maîtresse de « Roos », un ami peintre pas riche, aimable et silencieux. Roché a de l'estime pour lui, et approuve le choix d'Ofé. Pendant quelques semaines, ils vivent un amour à trois, amical avec des alternances. Les deux hommes tiennent à leur Petite Sirène mais hésitent de prendre en charge « toute sa petite folie ». Finalement, la balance penche en faveur de Roché. Il installe Ofé dans une vieille chambre, rue de la Grande Chaumière et passe presque toutes ses nuits avec elle. Pour la première fois il se met quasiment en ménage avec une femme : « Tard le soir j'allais la chercher au café des peintres. Je me chargeais de son litre de lait. Nous rentrions chez nous vers minuit. En l'arrosant de pétrole, elle faisait vite ronfler le feu devant lequel blottis, nus, nous cautions longuement » (Octobre-Novembre 1907). Sa relation avec Euphemia Lamb a une influence importante sur l'essor de l'érotisme chez Roché comme en témoigne son vocabulaire d'amour. L'importance qu'il accorde au « sommeil d'amour » date, par exemple, de cette époque. Décrit comme une des merveilles du monde, et transformé plus tard en l'hybride anglo-allemand, « love shleep » ou « love shl. », le sommeil d'amour dénote le prolongement de l'union amoureuse au-delà de la petite mort dans un

¹⁶³ “Ah Fritz, tu es tout simplement incapable d'aimer. Tu n'as jamais aimé une fille et tu n'en aimeras jamais.” Il n'y avait rien à dire là-dessus.

¹⁶⁴ Il est vrai que je n'ai jamais compris que la possession appartienne à l'amour. Il faut alors s'approprier l'être qu'on aime, c'est à dire le désapproprier et on change forcément ce qu'on unit à soi. Mais moi, je voudrais garder tout dans l'état où je l'ai vu la première fois.

¹⁶⁵ La transcription de la pièce n'indique pas s'il s'agit de citations ou de paraphrases.

engourdissement lisse et serein qui efface le spectre de l'*omne animal post coitum triste est*. C'est aussi à travers Ofé qu'il adopte le terme élisabéthain « spend » pour parler de l'orgasme et que son sexe acquiert une personnalité indépendante sous le nom de « Petit Homme »¹⁶⁶.

Germaine n'est pas oubliée, même si Roché ne la voit que rarement. Au milieu de l'aventure houleuse avec Ofé elle représente un havre de paix. « Et toutes les deux se complétaient et j'aimais toujours davantage l'une à cause de l'autre » (Novembre 1907).

En décembre, Roché et Hessel partent à Berlin chez la mère de Hessel. Ils y passent la période des fêtes de fin d'année et Roché découvre la noce berlinoise aux côtés de son ami qui préfère le plus souvent rester spectateur. Pour Roché, ces virées en ville valent un voyage plus classique, ciblé sur les paysages, les monuments et les musées. C'est du moins ce qu'il suggère dans un brouillon de 1907 où il maintient que la vie intellectuelle du moment ne peut se connaître qu'à travers un guide humain « un peu éclectique » et « amateur passionné plutôt qu'érudit ». Il semble même y voir un débouché professionnel, car après avoir noté les noms qu'il estime comme incontournables en littérature (Maeterlinck, Rodenbach, Samain, Laforgue, Tinan et d'autres) et en peinture (Carrière, Fantin-Latour, Burne-Jones etc.), il propose les possibilités (promenades, causeries, leçons) et ajoute un bref curriculum vitae où il se présente comme intéressé par la « psychologie moderne » (Texte inédit conservé aux archives Roché au HRHRC).

Sur le chemin du retour, ils rejoignent Luise Bücking à Marbourg pour l'amener avec eux à Paris. Ils l'installent dans une pension « calme et provinciale ». On note avec intérêt que l'adresse de Luise Bücking à la pension Bret., 12, rue de la Grande Chaumière, figure dans le carnet d'adresses de Guillaume Apollinaire, qui contient également les coordonnées de « Frantz » Hessel et de Pierre Roché¹⁶⁷. Commence alors une période d'amour à trois - ou à quatre, vu que Hessel y est impliqué par son amour pour Luise et, pendant un temps, par un intervalle érotique avec Euphemia Lamb. Malgré l'effort physique demandé par cette configuration, Roché a l'impression de voir

¹⁶⁶ Voir p.85 pour une discussion du culte du phallus.

¹⁶⁷ Carnet d'adresse de Guillaume Apollinaire, conservé à la Bibliothèque Nationale.

sa vie sexuelle s'épanouir et trouver un équilibre. Il arrive à faire taire ses scrupules initiaux et pense de moins en moins à comparer, à établir des hiérarchies éphémères ou à craindre qu'un amour ne tue l'autre. Plus tard dans sa vie, il songera à cette époque comme fondatrice de l'arrangement en amour qui lui convient le mieux, qui lui apporte un équilibre naturel. « Trépied de beauté et de vie, elles trois. Je me souviens aussi d'avoir eu d'autres trépieds, dont celui : Chieng-Meno-Gisèle. Meno est restée Meno. Helen ressemble à Chieng, (si l'on peut dire) et Den ressemble à Gisèle (si l'on peut dire). Ai-je donc besoin d'un trépied pour mon équilibre? » (Journal 1930 : le 18 juillet).

Le temps avalé par le tourbillon d'Ofé, se laisse constater par la faible densité des inscriptions journalières – dans le fin équilibre entre vie et écriture, des carnets bien garnis peuvent refléter une vie déséquilibrée. Dans *Jules et Jim* (1953 : 206), Roché trouve la belle tournure, « Le bonheur se raconte mal », pour expliquer ce genre d'ellipse. Pour août et septembre 1907, le carnet 40 ne contient, d'après une annotation de l'auteur, que des « récits faits après coup de mémoire et non plus notés au jour le jour ». Mais une fois interrompu, il s'avère difficile de reprendre le rythme d'avant. Il suit une longue interruption de presque une année.

J'ai cessé d'écrire ces carnets – j'ai presque considéré comme ridicule de les avoir écrits. Je n'ai plus eu le temps, ma vie a été trop pleine – et même avec le temps je n'aurais pas eu le désir. Une cause aussi fut la crainte qu'Ofé ne me prit ces carnets dans ma poche et ne s'en servit. Je vais noter les faits de ces dix mois.

Ce rattrapage fait l'effet d'un ajout, se détachant par son style et par son rythme des carnets précédents. Il tient de l'autobiographie plutôt que de l'écriture diaristique par la régularité de l'écriture et par la cohérence du récit qui laisse entrevoir qu'on suit là un chemin tracé d'avance.

Primeurs

Entre 1904 et 1907, Roché fait publier six nouvelles dans des revues différentes. La nouvelle *Jules*, acceptée par *L'Ermitage* en 1903, est publiée en février 1904 avec une deuxième nouvelle, *Papiers d'un Fou*, sous le nom de Pierre Roché. En novembre de la même année, *L'Ermitage* publie, cette fois sous le nom de Jean Voru, les nouvelles *Un*

Collectionneur et *Soniasse*. Roché se sert du même pseudonyme pour *Monsieur Arisse*, publiée au *Mercure de France* en 1907. En 1906, Roché signe pour la première fois du nom qui sera aussi plus tard son nom d'écrivain, Henri-Pierre Roché, la publication de la nouvelle, *Un Berger* dans *Vers et Prose*.

Ces six nouvelles, qui constituent la première production littéraire achevée de Roché¹⁶⁸, se regroupent autour de quelques thèmes récurrents : la folie, l'amitié, la solitude, la soif d'unité et la désillusion de l'amour.

Les papiers d'un fou de la nouvelle éponyme sont présentés par un récit cadre qui prend la forme d'une lettre d'accompagnement qu'un directeur d'asile adresse à la famille d'un des malades pour les mettre au courant des circonstances dans lesquelles leur parent a trouvé la mort. Plusieurs nuits de suite, cet aliéné se serait échappé de sa chambre pour se rendre à l'aile des femmes où il a eu des relations sexuelles avec une jeune malade, des relations que l'établissement a « la terreur de ne point voir stériles » (Roché 1904 : 130). Une nuit, appelé par les cris de cette jeune personne, le personnel a trouvé l'aliéné errant mort avec des papiers autour de lui dans le lit de la jeune fille. La lecture de ces papiers, écrits à la première personne, constitue le récit enchâssé qui continue le reste de la nouvelle. Ce type d'encadrement du récit, qui vise à renforcer une apparence d'authenticité en limitant l'espace fictionnel, était courant à la fin du 19^e siècle. Guy de Maupassant s'en sert souvent dans ses contes fantastiques. Le thème de la nouvelle rappelle d'ailleurs le traitement de la folie chez Maupassant dans des contes fantastiques tels que *Lui ?*, *Qui sait ?*, *Lettre d'un fou* et *Le Horla*. Dans sa nouvelle, Roché trace, comme le fait Maupassant, la désintégration progressive de la pensée. L'effondrement accentué de la parole est indiqué chez l'un comme chez l'autre par l'abondance des exclamations, des phrases inachevées, des répétitions et des ellipses. Dans *Papiers d'un fou* l'interruption du récit comprend des procédés volontaires qui sont manifestement censés mettre en valeur la véracité de l'histoire. Au milieu d'une suspension importante, une parenthèse indique, par exemple, qu'il y a à ce point quelques pages raturées et illisibles. Plus loin, une note de l'éditeur explique qu'une autre ellipse est due au fait que « quelques lignes érotiques non publiables » ont été

¹⁶⁸ Nous ne tenons pas compte ici du conte pour enfants, *Histoire de Loup*, publié en 1903 dans Pierre-Jean.

supprimées. La nouvelle se termine avec la mort de l'aliéné dont l'articulation ultime est ambiguë. Est-ce un mot complet, « Né » ou bien une syllabe « Né[ant] » ? Les deux semblent possibles dans le contexte de la nouvelle.

L'origine de la folie chez Maupassant est souvent un dédoublement provoqué par la peur ou par une expérience fantastique et le lecteur assiste en général à la transformation d'une personne qui paraît au début de l'histoire « normale ». Chez Roché, le malade se trouve déjà au début de l'histoire dans un état de santé précaire bien que le directeur dise dans sa lettre qu'il avait espéré sa guérison. La folie dans *Papiers d'un fou* semble être liée à la manière dont le fou s'intègre dans le monde autour de lui. Ses premiers mots l'érigent en prophète – il sait ce qui « va venir » (131). Il comprend le monde, dit-il, « jusqu'à l'Assimilation – jusqu'à la Réalisation – jusqu'à la Dissolution ». Sa folie serait attribuable à une compréhension trop vaste, trop pointue de l'univers. On peut considérer ce que dit le fou comme les mots délirants d'un insensé – mais il faut également tenir compte du fait qu'au début du siècle la folie était souvent vue comme une partie intégrante et même essentielle du génie. Cette idée, présente dans la pensée humaine depuis l'Antiquité (les Romains ne disent-ils pas, « On ne trouve guère un grand esprit qui n'ait un grain de folie » ?) est popularisée vers la fin du 19^e siècle par le criminaliste italien, Cesare Lombroso, qui écrit, par exemple, dans un article de 1901 sur les *Nouvelles sources esthétiques* : « La psychologie, en nous révélant la génialité momentanée des fous, nous fournit des sujets dramatiques tout nouveaux et très pathétiques, qui rompent la monotonie des modèles uniformes et conventionnels taillés suivant la formule de nos vieux théâtres » (Lombroso 1906 : 112). Au début du 20^e siècle en France, l'aliéniste, Paul Meunier, publie des articles sur « L'art chez les fous » dans des revues telles que la *Revue universelle* (en 1901) et le *Mercure de France* (en 1907). Dans ce contexte on comprend que Roché, dont la conception du génie est déjà marquée par ses lectures de Nietzsche, associe souvent folie et génie dans ses écrits intimes comme dans sa production littéraire.

La folie de l'aliéné dans cette histoire vient du manque de délimitation entre lui et le monde qui l'entoure. Il *comprend*, dans le sens « d'absorber », ce qu'il touche et regarde sans distinction aucune. Progressivement tout l'univers autour de lui s'ajoute à lui et il devient une vaste addition de tout. « Je suis la conscience dissolvante de ces choses », dit-il (132). Aussi s'accroît-il, jusqu'à ce qu'il soit repu, jusqu'à ce qu'il soit réellement Tout et que même ses dimensions disparaissent dans l'infinitude de son être.

S'accroissant sans cesse, il ne peut jamais arriver à une compréhension de lui-même. À ce moment, il découvre la forme féminine, son mystère et sa beauté qui l'aiment et qu'il ne peut pas *comprendre* parce que c'est un autre Tout. Ce n'est qu'au moment de l'orgasme que ces deux corps fondent l'un dans l'autre et que le Néant leur est révélé. Il *l'engrosse* du Néant. Ce n'est donc qu'ainsi qu'il peut *se* comprendre, en s'unissant au Néant et, par conséquent, en diminuant. Sur cet *Eureka*, le fou rend l'âme. Ce que nous trouvons étonnant dans ce récit, c'est qu'il peut se lire comme une description scientifique du voyage vers l'infiniment petit (comme illustré dans la théorie postulée par Paul Adrien Dirac en 1928). On peut lire la nouvelle de Roché comme une description convaincante de l'annihilation matière-anti-matière, une rencontre qui elle aussi n'est pas stérile puisqu'elle produit des photons. Du génie, en effet.

Le problème de la folie liée à la matière, se poursuit d'ailleurs dans la nouvelle *Jules*, qui suit *Papiers d'un fou* dans *L'Ermitage* de février 1904. Le narrateur raconte sa dernière promenade avec son singulier ami, Jules. Pour Jules, au contraire, les contours de son corps ne sont que trop bien délimités. Il souffre du choc de la matière tout autour de lui. Il aime l'eau mieux que la terre et l'air mieux que l'eau. Mais finalement, tout est trop solide pour lui, tout l'exclut cruellement, ne le laisse pas pénétrer leur essence. Dans l'amour il rencontre la même solidité effrayante. L'étreinte la plus passionnée ne peut pas le faire fondre dans la femme qu'il aime. Il se cogne contre des poteaux et passe sa main à travers les vitres comme s'il pouvait se rendre immatériel. Même sa pensée, lui semble-t-il, souffre du poids, aussi léger soit-il, d'un chapeau. Et puis, il y a le hasard des choses qui l'interroge. Pourquoi ceci et pas cela ? À la fin de l'histoire le concours du hasard et de la matière font que Jules meurt, son corps broyé sous les roues d'une locomotive.

Le thème qui sous-tend la folie dans cette nouvelle est le désir de s'unir, de se mêler avec un autre être – et le constat amer que l'homme est à jamais confiné dans les limites de son propre être, qu'il est éternellement condamné à une solitude que même l'amour ne peut rompre. Nous trouvons là encore une résonance de l'époque. Il nous vient à l'esprit des textes de deux auteurs que Roché affectionne d'après les inscriptions dans son Journal. Maupassant, une fois de plus, avec la nouvelle, *Solitude*, publiée en 1884. Les ressemblances entre les deux nouvelles sont frappantes. La nouvelle de Maupassant met aussi en scène une promenade de deux amis dont l'un est tourmenté de l'éternel

isolement auquel rien, ni l'amour, ni l'amitié, ne peut le soustraire. Jules s'interroge : « Ma pensée est sûrement meilleure que la terre, que l'eau, que l'air – c'est certain. Mais d'où vient que je ne peux penser quand j'ai un chapeau » (Roché 1904 : 138). L'ami solitaire de Maupassant a des idées analogues : « Je ne sais pourquoi, je respire mieux ici, la nuit, que partout ailleurs. Il me semble que ma pensée s'y élargit » (Maupassant : 1). L'évocation de la pensée qui se veut libre, qui souffre même des confins d'un chapeau, est importante car c'est à cause d'elle que ces deux personnages troublés constatent en se faisant observateurs lucides de leurs propres actions, que même dans les situations les plus intimes, jamais deux êtres ne se fondent l'un dans l'autre.

La désillusion de l'amour vient du fait que c'est précisément au moment où on croit devenir une seule chair avec l'aimé, que s'impose la réalité de l'Autre, du corps de l'Autre comme séparation (138):

[...] mais quand j'ai noué mes deux bras sous elle, que je l'ai serrée bien fort, quand j'ai vu qu'elle ne fondait pas -, quand j'ai eu la sensation, comprends-tu bien, qu'elle était *solide*, alors j'ai poussé un grand cri et je me suis sauvé dans le jardin... Depuis ce temps j'ai peur des femmes.

Le même constat accompagne chez Maupassant le torturant besoin d'une union dans l'amour (3) :

Aux heures mêmes où il semblait que, dans un accord mystérieux des êtres, dans un complet emmêlement des désirs et de toutes les aspirations, on était descendu jusqu'au profond de son âme, un mot, un seul mot, parfois, nous révélait notre erreur, nous montrait, comme un éclair dans la nuit, le trou noir entre nous.

Dans son texte, Maupassant fait appel à son mentor, Flaubert, pour appuyer l'idée que nous sommes enfermés dans un isolement perpétuel où personne ne comprend personne. Nous trouvons effectivement chez Flaubert la même hantise de la solitude mêlée à la hantise de la folie, particulièrement dans le texte de jeunesse autobiographique, *Mémoires d'un fou*, publié posthume en 1900. Sa désillusion de l'amour amène le jeune narrateur à conclure que « tout n'est donc que ténèbres autour de l'homme, tout est vide [...] il se cramponne à tout et tout lui manque » (Flaubert 1900 : Chapitre 20). Il voudrait avoir, dit-il « quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme, quelque chose de pur comme un parfum [...] d'insaisissable comme un chant [...] Je voudrais le beau dans l'infini » (Chapitre 18). Jules aussi

voudrait quelque chose d'irréel, d'immatériel – « [...] je voudrais inventer, moi, quelque chose qui ne puisse jamais être dur », dit-il (Roché 1904 : 137).

Le besoin de transformer le monde pour le rendre plus idéal et moins hostile indique que le sujet éprouve déjà sa relation au monde comme une rupture. Dans le cas de Roché, on pourrait dire que l'exaltation de l'individualisme à l'époque moderne contribue à cette dislocation qui laisse l'homme seul sur une pente savonneuse où toute la cohésion interne du cosmos bascule dans la subjectivité. La solitude évoquée dans les textes de Roché, est la conséquence logique de l'individualisme moderne. Chacune des six nouvelles présente un personnage solitaire et ou marginalisé qui sombre dans la folie ou dans l'alcoolisme ou se donne la mort. Ce n'est que Monsieur Arisse qui se sauve en transformant sa solitude et la folie qui le guette en production esthétique. De la solitude de l'artiste, le prophète maudit que chante *Zarathoustra*, dépend aussi la pureté et la force de son génie.

Publiés en novembre 1904, sous le titre « Deux contes par Jean Voru », *Un Collectionneur* et *Soniasse*, sont plus longs et plus travaillés avec une intrigue plus étoffée. Ces nouvelles reprennent les thèmes de la solitude, la désillusion de l'amour et le désir de l'unité mais ajoutent à cette trame des éléments autobiographiques. Dans *Un Collectionneur*, le narrateur (Pierre) parle de son amitié, brève et intense, avec Alexandre, un sculpteur d'origine slave. Après un déjeuner bien arrosé à Rome Alexandre se confie à son ami. Au fond, il n'est qu'un collectionneur, dit-il. Il invite Pierre à voir sa collection. Dans un vaste grenier, directement sous le toit, il voit accrochés au mur ou posés sur des caisses, des plâtres, moulages sur nature de fragments du corps de la femme. C'est toute l'histoire érotique d'Alexandre qui s'étend devant lui – le bras de la première femme qu'il a eue, les reins de l'Espagnole qui lui a appris la splendeur de la chair, la petite main nerveuse de la scientifique qui était sensuelle mais pas sentimentale, des jambes, des bustes, des cous, des épaules – et un seul visage, en extase d'amour, d'une femme qu'il a eue une semaine par mois pendant deux ans. C'est ici, dans ce magasin de souvenirs, qu'Alexandre vient s'asseoir la nuit pour revivre avec une telle ce qu'ils ont vécu ensemble. Sa collection est finie. Il ne peut l'accroître car à cause de sa neurasthénie il est devenu impuissant. Quelque temps après, alors que Pierre est en voyage il apprend qu'Alexandre s'est suicidé dans son grenier, entouré de plâtres brisés.

En dehors des thèmes déjà mentionnés, nous reconnaissons sans difficulté dans cette nouvelle les sujets qui sont chers à Roché, à commencer par l'amitié masculine. Le narrateur se découvre une « sympathie profonde » pour Alexandre qu'il connaît à peine depuis une semaine. Alexandre n'est pas beau, il est misanthrope, méfiant et coléreux. Cependant, Pierre se donne de la peine pour gagner sa confiance. Les termes utilisés pour décrire cette amitié naissante ont tout d'un pacte d'amour. Si Pierre regarde Alexandre avec trop d'insistance, celui-ci ne tient pas en place. Ils sont, semble-t-il, extraordinairement sensibles aux réactions de l'autre. Comme un parfait couple weiningerien, ils se complètent intrinsèquement : « Nos deux nervosités s'harmonisent » (Roché 1904b : 209). Une « promesse tacite de sincérité » scelle leur amitié qui devient alors exclusif et acquiert même une qualité sensuelle : « Ce jour-là nous déjeunions lentement, avec une volupté d'être ensemble et l'idée que nous allions vivre des heures excellentes » (209). Leur amitié, comme une relation amoureuse, protège et estime la finalité irréductible du « tu » et le narrateur cite la célèbre maxime de Montaigne, « Parce que c'est lui » pour justifier l'amour qu'il porte au collectionneur (210). Ce mélange des discours de l'amour et de l'amitié mène forcément à une juxtaposition des deux types de relation. « A-t-on quelquefois avec une femme pendant l'amour, l'abandon que l'on a avec un ami à la fin d'un repas ? », se demande Pierre (211). Il est intéressant de constater que tout le balancement entre l'amour et l'amitié, facteur constitutif de la dynamique interrelationnelle dans *Jules et Jim*, est déjà présent dans un texte produit cinquante ans plus tôt.

Le séducteur-collectionneur est un motif que nous avons déjà évoqué à partir des observations que Roché fait dans son Journal. *Un collectionneur* montre explicitement le lien qui existe entre la séduction érotique, l'admiration esthétique et l'écriture du Journal intime. Alexandre collectionne ces plâtres, moulés sur les corps des femmes qu'il a eues parce qu'il vient les retrouver la nuit pour revivre avec elles ce qu'ils avaient vécu ensemble. Les plâtres ne représentent que des fragments de corps, mais un fragment suffit pour restituer l'intégralité par le travail de la mémoire. Le verbe anglais « re-member » rend compte de ce processus de regroupement et de convergence à partir du fragmentaire. Dans l'article *La passion du collectionneur ou : « Pourquoi collectionne-t-on ? »* (1998 : 193), Roché explique ce que sa collection signifie pour lui : « C'est ma collection qui me tenait compagnie quand je rentrais à la maison. Cent

« fils invisibles me reliaient aux toiles, je me rappelais leurs auteurs, amis pour la plupart, leurs dires, les circonstances de chaque achat ». Chaque tableau ou sculpture représente un fragment d'un contexte plus large et participe à la restitution de ce contexte. La collection d'Alexandre est à la fois œuvre d'art et œuvre de chair. Dans cette métonymie tangible nous pouvons voir un renversement du procédé mimétique où la séduction érotique prend son élan dans une admiration esthétique.

L'écriture du Journal intime a pour Roché cette même fonction de regroupement. Il collectionne les moments qu'il note dans son Journal essentiellement pour se relire, pour avoir un jour un panorama de sa vie. « Je n'écris pas avec l'idée que ces carnets pourraient être publiés un jour - mais pour donner à mon âge mûr ou ma vieillesse une image de maintenant » (Journal 1910 : le 15 juillet). Le fragmentaire de toutes ces collections implique qu'elles ne sont entièrement accessibles qu'à leur collectionneur. Lui seul peut évoquer le Tout dont les fragments sont issus. Le narrateur observe : « Moi, je ne voyais que les morceaux de plâtre poussiéreux ; mais bientôt, influencé par lui, je constituais toute une chair, avec un visage que modelaient ses paroles » (214).

La fin de la nouvelle suggère que le collectionneur dépend de sa collection. Le travail du collectionneur n'est jamais achevé. Une collection est présentée comme un organisme mouvant qui doit se nourrir ou du moins rester mobile pour ne pas s'éteindre. Quand Alexandre, dont le nom le destine à la conquête (malgré sa laideur), ne peut plus accroître sa collection, il ne lui reste qu'une seule issue – la détruire et disparaître avec elle.

Soniasse est l'histoire, racontée à la troisième personne, d'un commis qui mène une petite vie tranquille entre son épicerie, sa chambre et le bar où il retrouve les autres commis le dimanche soir. La gueule à Soniasse avec son nez flexible et son menton avachi est proverbiale et Soniasse fait rire les autres pour ne pas pleurer lui-même. Il aurait voulu poser sa tête sur le sein d'une femme toute blanche, belle et bonne et de sa chambre au septième étage d'un immeuble neuf il envie ceux qui se la coulent douce là-bas où il voit étinceler les lumières de Montmartre. Un soir il entend du bruit à côté, des baisers, des rires. Et le lendemain il voit une carte sur la porte voisine : Paul Dézeray, Homme de lettres. Il aperçoit un moment la svelte jeune femme dont il a entendu le rire et se sent bouleversé par l'injustice de son sort. D'autant plus quand il

s'introduit brièvement dans l'appartement d'à côté et voit combien les choses y sont différentes. De son côté du mur il suit le rythme des amours de l'Homme de lettres. Il essaie de se faire aimer – mais son masque de rigolo lui colle à la peau et il ne peut faire aimer que le masque qu'il porte. Une nuit passée avec une prostituée, du reste gentille, ne soulage pas son désir de sortir de soi. Finalement il se rend à l'évidence – une femme comme il la voudrait ne pourra jamais aimer sa tête. La médiocrité l'étouffe et il voudrait assassiner le couple à côté ou alors se tuer lui-même. Le lendemain, très lucide, il quitte sa chambre pour s'installer ailleurs, loin de ce couple du bonheur dont la vision précise ne le quittera sûrement jamais.

Le seul thème que *Soniasse* creuse davantage, est celui d'un personnage marginalisé malgré lui et dont tous les efforts pour échapper à cette destinée tombent à l'eau. Sa physionomie de comique l'emprisonne dans une identité qui lui semble étrangère mais qu'il est forcé d'accepter. Ce masque qu'il porte et qu'il s'oblige à porter l'aliène de lui-même, le vide de ce qui est vrai en lui et de tout ce qui a de la substance dans sa vie. Ce n'est que dans sa petite mansarde qu'il peut être lui et il ressent le nouveau locataire comme une violence faite à son identité. Les bruits d'amour qu'il entend et la vue de la femme « idéale » et rêvée exacerbent cette crise et à cause de la présence vitale et abondante à l'autre côté du mur il se sent de plus en plus seul. C'est la solitude du voyeur qui vit son plaisir à travers les autres sans pour autant pouvoir remplir sa propre vie. Il essaie d'imiter l'Homme de lettres mais ce n'est qu'un nouveau masque qui, d'autant plus, n'est pas de la bonne taille. Il ne lui reste que deux options – la folie du meurtre ou l'oubli dans l'alcool.

Les références autobiographiques dans ces deux nouvelles ajoutent un certain intérêt aux histoires. Il nous semble évident qu'il s'agit d'une dédicace littéraire à Germaine Bonnard – d'où peut-être le pseudonyme. Dans *Un collectionneur*, la description qu'Alexandre fait du dernier plâtre, avec son expression d'extase qui a quelque chose d'intense et d'intime, correspond parfaitement aux descriptions que Roché a l'habitude de faire du visage de Germaine pendant l'amour. À l'époque où la nouvelle est publiée cela fait deux ans qu'il connaît Germaine et il la voit, comme l'explique Alexandre, environ une semaine par mois. Sa « mort » littéraire a peut-être un rapport avec la grande crise de jalousie qu'elle fait en 1904. Dans *Soniasse* les allusions sont plus directes. La mansarde au septième étage d'un immeuble neuf avec vue sur la butte de

Montmartre est une référence au 45, rue d'Alésia où Roché loue une garçonnière en 1902. La carte sur la porte avec le nom du jeune « Homme de lettres » est un autre détail qui se retrouve dans le Journal de Roché tout comme les petites mules de la femme idéale.

Avec *Un Berger*, en 1906, Roché revient à la folie. Un berger garde son énorme troupeau tout seul sur un haut plateau immense. Il y a un milliers de moutons devant lui. C'est la nuit. Sur lui et son troupeau plane la menace d'une remarquable maladie, appelée *folie des moutons*. Dans cette maladie, les moutons emportés involontairement, tournent sans cesse sur eux-mêmes. Aucun remède n'existe. Il faut abattre ceux qui sont atteint. Brusquement, le berger saute en arrière. Au fond, au clair de lune, il voit un mouton qui tourne. Il accourt, essaie de l'arrêter. Pendant un instant les moutons agités se calment. Puis, peu à peu, les dos blancs se mettent à tourner partout. Frénésie, impuissance du berger qui, lui aussi, avec volupté, commence à tourner. Le style laconique et elliptique de cette courte nouvelle rend toute la tension du drame qui se joue la nuit sur le plateau désert, presque silencieusement. La maladie, aussi appelé le tournis, a quelque chose d'envoûtant. En prenant possession du corps, comme dans le rituel mystique des Derviches, la folie semble évoquer la capacité de transcendance : « Il sent que quelque chose cède en lui peu à peu, comme une porte poussée de l'extérieur » (Roché 1906 : 153).

Monsieur Arisse est publié au *Mercure de France* le premier mai 1907. Le début ressemble à celui d'*Un Collectionneur* par son éloge de l'amitié. Monsieur Arisse, comme Alexandre, passe pour un personnage étrange. Le narrateur est attiré par le mystère qui émane de lui. Ce n'est pas une amitié fait d'épanchements mais ils passent de longues heures ensemble. Le narrateur aperçoit un matin la femme d'Arisse et son amant hongrois en ballade et s'étonne de leur effronterie. Mme Arisse, bien plus jeune que son mari – brune avec des lèvres charnues – convient totalement à la description de la femme animale et sauvage, le sexe à l'état pur d'une conception weiningerienne. Un jour, le narrateur accompagne Arisse chez lui. Il y découvre la chambre d'Arisse, dépouillée et tendue de gris uni et celle de sa femme, une orgie de couleurs vives avec une odeur grisante dans l'air. Le narrateur commence à observer un comportement étrange chez Arisse. Le soir vers dix heures, il est parfois comme inquiet, ne cesse de regarder sa montre et part brusquement. Quelquefois il a l'odeur grisante de sa femme

sur lui. Un soir, il somme le narrateur de venir avec lui. Ils entrent chez Arisse sans faire aucun bruit et s'installent dans la pénombre de sa chambre. Arisse met un casque à écouteurs et commence à manipuler des instruments. Dans le silence il dit tout à coup « J'écoute », d'une voix fine. Un long silence, un dé clic métallique et brusquement il y a une lueur laiteuse et rectangulaire qui se précise (Roché 1907 : 99):

Je regarde – je ne distingue rien.
Je regarde – et je vois ! Je vois deux squelettes posé l'un sur l'autre et mouvants.
C'est au-dessus du lit d'Arisse, au-dessous du portrait. Je suis abêti, sans pensée.
Je m'étonne presque de ne pas entendre le bruit des os – ils sont entourés de formes vaporeuses, de chairs !
Je comprends !
C'est sur le lit de l'autre chambre !
Je me retourne.
Arisse, les yeux sur la vision, les récepteurs aux oreilles, *voit et écoute*. Son souffle siffle.

Dans l'intensité érotique du moment, le narrateur voudrait voir Arisse perdre le contrôle de soi, se livrer à la folie du mystère de l'orgasme. Mais, le spectacle fini, on entend un crac sec et Arisse le conduit doucement vers la porte.

Une amitié singulière, un personnage insolite et marginal et, comme dans *Soniasse*, la jouissance érotique par procuration constituent les thèmes principaux de cette nouvelle dont la plus grande originalité est certainement l'introduction, presque de science-fiction, des rayons-X qui viennent d'être découverts, comme appareil-voyeur. Plus tard dans sa vie, Roché écrit de nombreuses ébauches de science-fiction plus ordinaires, mais à notre connaissance *Monsieur Arisse* est la seule histoire qui mélange érotisme et science. La science-fiction érotique est d'ailleurs une manifestation assez récente, un « sous-genre » dont les débuts sont le plus souvent associés à Philip Jose Farmer, un écrivain des années 1950.

La force de l'image érotique que Roché crée à la fin de *Monsieur Arisse* réside dans la juxtaposition Éros-Thanatos. La violence de cette rencontre entre la continuité et la discontinuité, entre la matière dans l'acte et l'apparente absence de matière dans l'image est telle que le narrateur s'étonne de ne pas entendre les bruits des os. Cette image reprend aussi en quelque sorte les problèmes posés dans des nouvelles telles que *Papiers d'un fou* ou *Jules*. Dans l'emmêlement des squelettes l'individu ne fait plus obstacle à ce que les corps fondent l'un dans l'autre. Ce n'est pas non plus Thanatos dérobant à la vie la jeune fille à la fleur d'âge (de reproduction), comme dans le tableau

de Nicolas Deutsch, *La Mort en lansquenet embrasse une jeune femme*. Ce n'est pas, en fait, Eros *et* Thanatos mais Eros *dans* (l'image de) Thanatos, faisant pendant et contrepoids. (Sous l'effet de ce rapprochement inattendu de la vie et de la mort, on oublie l'autre représentation contre-nature (morale et pas physique) que contient cette nouvelle : celle du mari-voyeur épiant sa femme et son amant, apparemment avec leur consentement.)

On apprécie d'autant plus la créativité originale dont Roché fait preuve dans cette nouvelle quand on pense que la science médicale ne s'intéresse à ce type d'imagerie que dans les années 1990 et que les premières images qui ressemblent aux descriptions dans cette histoire ne sont publiées qu'en 1999 dans le *British Medical Journal* (Schultz, W et Van Andel, P 1999 : 1596). Peu après, en 2002, l'artiste belge, Wim Delvoye se met à produire des photographies érotiques en utilisant des rayons X.



Anatomie du désir, *British Medical Journal*,
Vol. 319, p. 1598



Wim Delvoye : *Le baiser*

La composition de ces premières productions littéraires montre comment Roché s'évertue à tisser autour des influences et des idées qui le préoccupent de petites œuvres autonomes. Distinctes dans leur forme et leur contenu, les six nouvelles forment une unité de par les obsessions et les hantises qui les animent et qui reflètent incontestablement l'inquiétude de l'ère. Ces premiers textes nous permettent par ailleurs de constater qu'il y a au cours des quatre années qui couvrent leur publication, une évolution certaine vers un style plus épuré et plus aéré qui annonce déjà l'écriture à venir.

Fin de la première partie de la biographie

Biographie : résumé abrégé de la suite (Tome II)

Voyages, visages et le sourire archaïque (1908 – 1914)

L'avant-dernier épisode de l'histoire des deux sœurs anglaises se **déroule** en 1909. Violet Hart se marie avec un peintre russe, Vladimir Polunin et s'installe en Russie où son premier enfant, Nicholas, naît en 1909. Margaret passe quelques semaines avec elle et au retour elle s'arrête à Paris. Violet avec son droit de première venue ne fait plus obstacle et dix années après leur première rencontre Pierre et Margaret peuvent finalement consommer leur alliance en janvier 1909. À la fin de l'année, ils se revoient une dernière fois pour bien enterrer cet amour de jeunesse qui ne finissait pas de mourir. Trois ans plus tard, elle se marie avec un voisin bien plus âgé qu'elle avec lequel elle aura une fille. Roché continue à suivre les conseils d'Albert Sorel. Il voyage, écrit et gagne sa vie comme il le peut. (Ceci dit, il faut préciser que l'essentiel des revenus de Roché et de sa mère provient de placements et de revenus immobiliers.) En 1909 il fait un long voyage en Italie avec Michel Chemkoff et Franz Hessel. Avec Hessel et son ami, l'archéologue Herbert Koch, il fait en 1911 un voyage épique en Italie et en Grèce. C'est lors de ce voyage que Roché et Hessel découvre à Chalcis la statue de l'homme enlevant une jeune fille qui leur donnera l'idée du « sourire archaïque » de la femme idéale.

À Paris, Roché poursuit son intérêt pour l'art en visitant des ateliers et en se liant avec des artistes, des collectionneurs et des marchands. Il fréquente, entre autres, Picasso, Diego Rivera, Chaim Soutine, Constantin Brancusi, Jules Pascin, Moïse Kisling, Wilhelm Uhde et Edvard Diriks et s'entraîne au gymnase de Louis Doerr à la boxe avec André Derain, Georges Braque et Alfred Frueh. Dans son livre sur Picasso et ses amis, Fernande Olivier parle de Roché comme un des familiers les plus constants du cercle (même si elle écrit mal son nom, « Pierre Rocher »). Le cercle de connaissances s'étend aussi à des musiciens dont René Chalupt, Erik Satie, Fred Barlow, Albert Roussel, Georges Auric et, bien sûr, des écrivains – André Salmon, Pierre Mac-Orlan, Max Jacob, Apollinaire, Blaise Cendrars et bien d'autres.

En automne 1912, Franz Hessel retrouve le sourire archaïque de Chalcis au Café du Dôme sur le visage d'une jeune Allemande venue à Paris pour étudier la peinture avec Maurice Denis.



Il lui laisse sa carte de visite mais ce n'est que des semaines plus tard, après une bagarre au Dôme où on voit même couler du sang qu'Helen Hessel et son amie, Augusta von Zitzewitz vont chez Hessel qui habite près du Dôme au 4, rue Schoelcher pour se remettre de leurs émotions. Franz s'éprend d'Helen avec décision. Il la présente à Roché avec les mots suivants « Pierre, pas Helen, je vous prie, pas celle-là », une phrase qui met un voile entre son ami et sa future femme, un avertissement qui veut éviter une répétition du passé avec Luise, avec la Gräfin, avec Margaretha Moll (la Lau). En mai 1913 leurs fiançailles sont annoncées. Ils se marient en juin et Franz écrit à Roché : « Moi,

je ne sens pas toute la réalité de mon état. Je ne suis ni heureux ni malheureux. Peut-être, quelquefois, seul la nuit, en pensant à elle dans mon petit lit, je deviens heureux » (Lettre du 10 juin 1913). Le couple rentre à Paris après leur voyage de noces et s'installe rue Schoelcher.

Le 15 juillet après un dîner à trois avec Roché dans un bistro près du Port Royal, Helen (que Hessel appelle le « Petit Lukas ») saute dans l'écluse de la Monnaie. Roché note l'incident dans son Agenda : « ns l'attirons avec mon manteau puis home chez eux + much talk. Je fais un dessin du Sprung ». Helen est enceinte de leur premier enfant quand les Hessel décident de rentrer en Allemagne. Leur fils Ulrich est né à Genève en juillet 1914. Roché se prépare pour partir en Allemagne pour connaître son filleul quand la Guerre éclate.

All is fair in love and war (1914 – 1916)

Peu après le début de la guerre, vers la fin d'août, Roché est accusé d'espionnage au compte de l'Allemagne, arrêté et écroué à la Conciergerie. À l'origine de l'arrestation, une longue lettre anonyme d'une ville de province (St Georges, St Robert ?). La dénonciation est probablement due à son importante correspondance internationale et à ses nombreux visiteurs allemands. Il est détenu pendant deux semaines, le temps d'établir un dossier et de recueillir des dépositions. Pendant que le gouvernement français se réfugie à Bordeaux et que la bataille de la Marne se décide, Roché se trouve dans un microcosme qui n'est guère conscient de ce qui se passe à l'extérieur. Il voit passer dans sa cellule un professeur de grec, un garçon de restaurant, un millionnaire américain, un souteneur et d'autres encore. Ils se racontent leurs histoires, inventent des jeux, apprennent à partager. En janvier 1915, Roché rédige cette expérience dans un article d'une quarantaine de pages sous le nom d'Henri-Pierre Roché. Vers la fin de l'année le texte est publié comme feuilleton dans *Le Temps* et en 1916 Roché le fait publier aux éditions Attinger Frères avec des illustrations par Robert Bonfils.

Roché n'est pas mobilisé dès le début de la guerre. À cause d'un problème médical aux genoux il est exempté du service actif. En janvier 1915, il parle d'un projet de se rendre utile aux Affaires Étrangères pour des articles concernant les États-Unis. À la fin du mois son ami journaliste, René Delange le présente au Général Gabriel Malleterre (mutilé de guerre) qui lui promet son concours auprès des services de recrutement. Peu après il l'attache officieusement à son secrétariat aux Invalides où Roché fait des traductions et de l'interprétariat, rédige des communiqués de presse et fait des recherches pour les conférences ainsi que pour les articles et les chroniques militaires que le Général fait publier dans le journal. Il croise André Maginot assez souvent pour s'autoriser de critiquer son style « il dicte à la petite sténo – c'est un héros, un bon – il gâte son récit : quand il est dans une phrase il n'a qu'une idée : en sortir, par le plus long chemin possible » (Journal 1915 : le 15 avril). Suite à son appel officiel le 16 avril et le bilan de santé formel, il est incorporé officiellement à la 22e Section de Commis et Ouvriers d'Administration, sous les ordres du Général Malleterre (qui ne tarde pas à vouloir changer la couleur, les écussons et les boutons de l'uniforme que Roché porte).

Ces services rendus à la Patrie, n'occupent pas ses journées entièrement, ni ses nuits. Sa vie pendant les premières années de la guerre est une véritable Ronde de rencontres. Le Journal grouille de noms et de rendez-vous, principalement d'artistes et de leurs amis. (Sa première rencontre avec Jean Cocteau date de cette époque ; l'aphorisme qu'il dédie à Cocteau dans un texte libre de 1956 en dit long sur leur relation : « la présence d'esprit est parfois une absence d'âme ».) Il y a aussi Per et Lucy Krogh, Ortiz de Zarate, Marie Vassilieff et toute la bande à Picasso. Mais il y a aussi de nouvelles conquêtes amoureuses. En août le

compositeur Fred Barlow le présente à une amie, Jeanne Vaillant. Elle est peintre et rassemble autour d'elle toute une petite cour d'admirateurs parmi lesquels elle réussit à faire régner une certaine harmonie. Généreuse, elle accueille ses amis avec une aimable bonhomie dans son lit comme dans sa maison à Paris ou sa propriété dans le sud de la France. Son rêve est d'être aimée de deux hommes qui s'aiment. Avec elle, Roché découvre une véritable amitié érotique



Ortiz de Zarate, Marie Vasiliéff, Henri-Pierre Roché, Max Jacob et Picasso. Photo prise par Jean Cocteau, le 12 août 1916.

et le sens de la famille. Elle a un fils, Jean-Paul, qui est atteint de nanisme. Roché se chargera de son éducation sentimentale et sexuelle. Pendant une longue période, il passe presque toutes ses nuits chez elle au grand dam de sa mère. Mais même dans l'amour, il n'oublie pas ses devoirs de citoyen, pensant à la consolation active des veuves, comme la jeune artiste Hélène Perdriat qui vient de perdre son mari. Cette conscience civique se poursuit après la guerre, où il écrit dans son Journal : « Il y a pénurie de mâles depuis la guerre. Je n'ai pas été fier du travail qui m'incombe » (Journal 1922 : le 16 juin).

Les désordres amoureux du Nouveau Monde (1916 – 1919)

En 1916, Roché est coopté en sa qualité de traducteur et interprète pour une mission commerciale américaine qui fait un tour de la France non occupée et derrière le front, visitant des usines importantes et des centres industriels typiquement français. Rouen, Limoges, Le Creuset, Marseille, Grenoble, Lyon... Les rapports deviennent un livre qui doit être composé et traduit. La mission l'emmène aux États-Unis pour un mois. Il y restera trois ans jusqu'à la fin de la guerre. Comme il ne dispose que de sa solde de soldat de seconde classe, il s'associe au *Temps* comme collaborateur indépendant et on peut voir parmi ses documents officiels la carte d'identité de la « Association of Foreign Press Correspondents in the United States ». Ses articles pour le journal indiquent un intérêt social plutôt que politique ou militaire ; il écrit, entre autres, sur le tabagisme et sur les effets néfastes de la Prohibition. La carte d'identité du « Department of Franco American War Co-operation » témoigne de ses activités professionnelles même s'il est difficile d'avoir une idée claire de son occupation exacte – vu que son Journal s'interrompt en septembre 1916 et ne reprend qu'en janvier 1918. (La numérotation des carnets s'arrête en septembre 1916 avec le N° 75. Les carnets qui suivent ne sont pas numérotés.)

À New York Roché découvre « un nouveau monde : celui de la vie verticale dont on ne découvre que peu à peu les lois et les charmes » (Texte libre sur feuille volante, 1942). Il se lie rapidement avec les Continentaux expatriés – Edgar Varèse, Jules Pascin, Gaston Gallimard (à qui il fait connaître le jazz), Francis Picabia, Man Ray et surtout Marcel Duchamp qui lui apparaît avec une auréole faite de « limpidité, d'aisance, de rapidité, de désintéressement de soi, d'ouverture à tout ce qui peut être neuf, de spontanéité et d'audace » (“Souvenirs sur Marcel Duchamp”, 1945-1953 ; Roché 1998 : 211). Grâce à Duchamp, son cadet de huit ans,

Roché se découvre une vitalité créatrice (qu'un manque de confiance a probablement étouffée parmi les intellectuels parisiens). Duchamp lui paraît tellement victorieux au petit matin après une virée en ville qu'il se met à l'appeler Victor (ou Totor). Il s'associe avec Beatrice Wood et Duchamp pour faire paraître en 1917 une revue indépendante *The Blind Man* qui propose de donner « à ceux qui veulent comprendre les explications de ceux qui pensent qu'ils comprennent » (*"The Blind Man"*, trad. S. Fauchereau ; Roché 1998 : 59). Mais il existe aussi une autre revue Dada à New York, la *391* de Francis Picabia. Il y en a une de trop et on décide que le sort de ces revues sera décidé par une partie d'échecs. À cause de quelques mauvaises manœuvres, c'est Roché et ses associés qui perdent le droit de poursuivre la publication du *Blind Man* après le deuxième numéro en faveur de *391*. Une seconde publication *Rongwrong* ne fait pas long feu non plus. Au milieu de toute cette activité, Roché trouve le temps pour de nombreuses intrigues amoureuses. Une relation se distingue des autres ; la liaison illicite avec l'épouse du collectionneur Walter Arensberg, qui est le mécène principal de Duchamp aux États-Unis. Louise Arensberg a le même type de féminité douce que Germaine Bonnard et à la fin de son séjour Roché pense même vouloir l'épouser. En 1956, Roché commence la rédaction d'un roman basé sur les années passées aux États-Unis. Le titre provisoire est *Victor*. Bien que *Victor* traite, comme les autres romans de Roché, d'amants et de leurs erreurs, le sujet principal n'est pas une histoire d'amour mais plutôt la figure centrale de Victor et la façon dont ses principes sur l'amour et sur l'érotisme sont mis en pratique autour de lui. Il s'agit, explique Roché dans un texte libre de 1957 de la « Concordance de leurs "âmes", de leurs instincts et de leurs constitutions intimes et de leurs musiques quand ils en usent ». Hésitant entre une approche plus documentaire et un roman d'amour et trouvant que le texte manque d'unité, il abandonne le projet. Le roman inachevé est publié par le Centre Georges Pompidou en 1977 dans un ensemble de quatre volumes consacrés à Marcel Duchamp.

En 1917, Roché fait la connaissance de John Quinn, juriste et grand collectionneur d'art moderne. C'est une rencontre capitale pour Roché. Quinn lui offre la possibilité d'être son informateur et dénicheur dans le monde de l'art avec un intérêt sur les achats qui se réalisent. Parmi les marchés les plus importants que Roché conclut au nom de Quinn, on peut compter *Le Cirque* de Seurat et *La Bohémienne endormie* du Douanier Rousseau. Leur relation continue jusqu'à la mort de Quinn en 1924.

« Il coûte cher un jour de nier de loin » (1920 – 1922)

Deux ans après la guerre, Roché se rend en Allemagne. Malgré la guerre, il rêve toujours d'une meilleure compréhension entre les nations. De l'Allemagne il envoie en tant que « correspondant spécial » des articles à *l'Excelsior*, comme celui du 15 septembre 1921 qui porte le titre *Un son de cloche inattendu. Un Allemand affirme que la France et l'Allemagne se haïssent par ignorance* et dans lequel il plaide pour la tolérance et la franchise :

Ne serait-il pas temps de fonder un centre d'information honnête dans les deux nations, basé sur le désir de se comprendre un peu? [...] L'avenir des relations franco-allemandes? Personne ne semble s'en soucier. Le cynisme règne. C'est pourtant d'elles que dépend l'atmosphère même que nous respirons et dans laquelle grandissent nos enfants.

Mais cette activité journalistique est secondaire aux retrouvailles avec Franz Hessel et sa famille – la vraie raison de ce voyage. Les Hessel habitent dans la toute petite communauté de Hohenschäftlarn, dans l'Isartal pas loin de Munich. Ils ont un deuxième fils, Stephan, né en 1917. La conversation entre Roché et Franz d'avant la guerre se reprend comme si de rien n'était. Roché est ébloui par l'aspect d'une Helen embellie, radieuse, plus femme que le petit Luk d'avant la guerre à Paris. Le 17 août 1920 Roché et Helen font une promenade nocturne ensemble et expliquent ce qu'ils sont devenus pendant la guerre. Pour Helen, son histoire d'amour avec Franz Hessel est finie. Elle dit que cela date de l'accouchement long et douloureux de son fils aîné, Ulrich (Uli) à Genève où elle se sentait abandonnée de Hessel. Elle l'a déjà trompé et elle vient de rentrer à la maison après une absence de plusieurs semaines pendant laquelle elle avait appris de « l'agriculture » dans une communauté rurale. Roché comprend les explications d'Helen. Dès le premier février 1913, même avant leurs fiançailles, il note dans son Agenda : « Fr. gâte sa chance avec Hélène Grund je crois ». Ce que Franz comprend comme liberté, comme non-possessivité, est interprétée par Helen comme de la négligence et du manque d'intérêt. Franz se rend compte qu'aux yeux d'Helen il ne fait pas le poids. Quinze jours seulement après leur mariage, il compose ce petit poème pour elle qui résume le déséquilibre inhérent à leur relation :

Verzeih mir, Liebchen
Und hab Erbarmen,
Daß ich nicht gestorben bin
In deinen Armen¹⁶⁹

Pendant la promenade nocturne, Helen et Pierre découvrent la curiosité et le désir qui les lient l'un à l'autre mais décident « d'être lents ». Il n'en est rien – un amour total et dévorant les embrase. Ils ne se cachent pas à Franz qui constate l'irréparable avec bien plus de tristesse que ce que son ami et son épouse n'indiquent dans les journaux intimes que chacun tient de son côté : « Quant à notre mariage, c'est trop long pour une lettre, c'est encore trop compliqué pour être déjà résumé - il y a beaucoup de beau et pas mal de tragique là-dedans. Est-ce que ça vous dit quelque chose si je formule qu'elle est une fille de Dionysos et moi un fils de l'ordre apollonien? » (Lettre de Franz Hessel à Pierre Roché du 10 novembre 1919).

À peine un mois après le début de sa relation avec Roché, Helen se trouve enceinte. Le désir d'un fils tant de fois répété par Roché vole en éclats contre la mince barrière de contrariétés banales qu'il évoque : « C'est difficile en ce moment. Comment s'arranger ? Quel nom pour le petit, quelle nationalité, quelle religion ? » (Helen Hessel 1991 : 338). Helen se fait avorter le 30 septembre 1920. Pendant que le sort de ce fruit de leur amour se décide, Roché pense qu'ils peuvent peut-être tous participer à une autre forme d'engendrement – une production écrite : « Idée d'écrire en roman notre histoire à nous 4 : H. F. B. et moi en quadruple Tagebuch » (Journal 1920 : le 25 septembre). B. c'est Bobann (Johanna) la sœur

¹⁶⁹ Pardonne-moi, mon amour
et aie pitié de moi
que je ne sois pas morte
dans tes bras

d'Helen – Franz a un béguin pour elle mais il n'en résulte qu'une intrigue éphémère. Franz tient pendant un certain temps son Journal, on ne sait pas si Bobann accepte la proposition. Roché reste passionné par l'idée de créer avec Helen une histoire à deux, parallèlement, « sous forme de "journal" simultané, chacun ignorant ce que l'autre écrit » (Journal 1920 : le 5 octobre). Il veut en faire une histoire d'amour vue des deux côtés avec une netteté et une franchise sans précédent.

L'amour les reprend et avec cela l'idée qui devient bientôt obsessive de faire un enfant, un Fils. « Helen-Venus – un fils s.t.p. », écrit Roché au dos d'une photo qu'il envoie à Helen en novembre 1920. Pour que l'enfant puisse être reconnu comme le sien, Roché convainc Hessel de divorcer d'Helen, ce qui est fait le 11 juillet 1921. Les amants se donnent corps et âme à la création de l'enfant et sont terriblement déçus quand il n'y a pas de résultats immédiats. Pendant ce temps, Roché n'arrive pourtant pas à convaincre Germaine Bonnard, toujours la maîtresse en titre, de son intense désir d'avoir un enfant précisément avec Helen qui le « complète ». Ayant délibérément vécu toutes ces années une histoire d'amour entièrement protégée par des mensonges, Germaine n'a pas la moindre idée de la vraie vie sexuelle de Roché. Elle se doute bien qu'il a une ou deux aventures, mais installée depuis 1915 dans son propre appartement au 25, rue Froidevaux et intégralement entretenue par Roché, elle doit se sentir à l'abri dans son château de cartes d'une « intruse » aussi importante qu'Helen. La crise dans laquelle ce désir d'un enfant la plonge est exacerbée par le fait qu'elle avait toujours menti à Roché sur son âge et qu'elle a en fait deux ans de plus que lui. À cause de cet aveu pitoyable elle n'est plus considérée (de façon psychologique plutôt que physiologique) en âge d'avoir des enfants et elle craint donc de se voir remplacée définitivement par Helen. Pour parer à cette éventualité, elle pose une liste d'exigences et de conditions que Roché transmet à Helen. Helen, de nouveau enceinte de Roché à la fin de 1921, trouve que les « réserves, les conditions, les précautions [l']insultent, [l']embêtent – sont bourgeoises et médiocres » (Lettre à Roché du 6 décembre 1921). Hessel, qui aurait voulu rester en dehors de ce drame, s'inquiète pour Helen qui sombre dans une dépression suicidaire. Il écrit à Roché le 28 décembre 1921 :

Tout ce que vous lui écriviez depuis quelques semaines augmente son sentiment que vous ne donnez pas vie pour vie, mais que vous assurez votre vie contre elle. Maintenant elle ne veut pas avoir l'enfant, mais elle ne peut non plus le tuer, alors elle veut mourir tout simplement. [...] Toute question de faute, de responsabilité, est ridicule, quand il s'agit de deux êtres comme vous deux. Je constate seulement qu'elle est très malheureuse, en danger, et je vous tiens au courant.

Roché, par son hésitation et le fait qu'il renvoie la décision à Helen, indique effectivement qu'il ne veut pas de l'enfant qu'elle porte. Il l'admet dans son Journal (le 10 décembre 1921) et Helen le comprend ainsi. C'est pourquoi elle se fait avorter une deuxième fois en janvier 1922. L'écriture y est peut-être pour quelque chose aussi. La réécriture et la relecture de son Journal et de celui d'Helen font que pour Roché le passé fait constamment irruption dans le présent, que chaque doute et chaque blessure réelle ou imaginaire sont revécus plusieurs fois et s'en trouvent monstrueusement agrandis. Roché se montre conscient de cette nouvelle opposition vie/écriture : « Ainsi donc H. travaille à son Journal. C'est là notre Fils, ce qui restera de notre amour. C'est le souci de ce fils-là qui a un peu tué l'autre : au moins pour moi » (Journal 1922 : le 31 mars).

Compromis imparfaits (1923 – 1940)

Ce grave échec n'est pas la fin de la relation entre Pierre et Helen. Ils se réconcilient vers septembre 1922. En 1923 Roché fait un long voyage avec Helen en Italie et puis au bord de la mer Baltique à Heidebrink où ils ont l'intention de construire une maison ensemble. En 1924 Helen passe quelques semaines à Paris. Roché décrit leur amour comme une présence totale, un Nirvana à deux (Journal 1924 : le 2 septembre). Helen se décide à venir s'installer à Paris de façon permanente. En 1925 elle arrive pour préparer la venue de ses enfants. Grâce à l'écrivain viennois Joseph Roth, elle obtient un travail de correspondante de mode pour la Frankfurter Zeitung. Fin été la famille Hessel (Franz et Helen se sont remariés) s'installe à Fontenay-aux-Roses. Franz ne rentre qu'en février 1926 à Berlin où il travaille comme éditeur chez Rowohlt. La relation entre Helen et Roché continue avec beaucoup d'intensité malgré des hauts et des bas. En été 1927, Germaine, qui apprend chez son coiffeur qu'Helen habite Paris, menace de partir aux États-Unis et exige que Roché l'épouse tout de suite s'il tient à elle. Il y consent. Helen est anéantie quand elle apprend cette nouvelle. Le 2 août Roché lui promet de l'épouser après la mort de Germaine et ils se serrent la main en signe d'accord. Roché semble convaincu que Germaine, si fragile et sans défense, doit être choyée car elle ne vivra pas longtemps. Helen et les enfants emménagent dans un appartement de la rue Ernest Cresson. Le 22 décembre 1927, Roché s'éveille, prend des Calomels et se rend à la Mairie du XIV^{ème} arrondissement pour épouser Germaine Bonnard. Il passe la nuit de noces ainsi que les nuits suivantes chez Helen. En juin 1928, Helen est de nouveau obligée d'avorter l'enfant, non prévu cette fois, qu'elle porte de Roché. La relation entre Pierre et Helen se dégrade, devient de plus en plus violente. Vers la fin de 1928, René Delange présente Denise Renard à Roché. Elle a 34 ans et se rétablit d'une dépression nerveuse suite à une déception amoureuse. Le 3 mars 1929 Clara Roché meurt d'un cancer à la gorge et Roché reçoit l'une après l'autre les visites de condoléances de Germaine, Helen, Denise. C'est Denise qui veille auprès de la morte avec lui, un moment unique partagé qui les rapproche pour de bon.

Roché s'épuise à traiter de façon équitable ses trois maîtresses qui habitent heureusement (dangereusement) dans le même quartier. « Certains jours, écrit-il le 9 décembre 1930, je sens tout le cercle de ma fatalité se resserrer autour de moi, sous forme de ces trois ». Comme règle générale, il voit Helen le mercredi et le samedi, Germaine le jeudi et le dimanche et Denise le lundi et le mardi. Le mariage n'a pas calmé les craintes et les crises de Germaine. Helen s'active à écrire ses articles. Elle reçoit souvent la visite de Marcel Duchamp et de Pierre Demaria. De temps en temps, elle a de brèves flambées d'ire. La relation entre Roché et Denise s'accroît – n'est-ce pas elle, la plus jeune des trois, qui devrait faire l'enfant ? En septembre 1930, Denise sait qu'elle est enceinte. Germaine sait qu'elle existe mais ne sait rien de l'enfant. Helen ignore tout. Jean-Claude Roché naît le 11 mai 1931 à Boulogne-sur-Seine. En 1933, Helen découvre l'existence de Denise et de Jean-Claude. La pilule est dure à avaler. Moins de deux ans après l'avoir forcée à se faire avorter, Roché a un enfant avec une « nouvelle venue » par rapport à qui rien n'a été convenu. Cela implique aussi que la promesse qu'il lui avait faite de l'épouser n'a plus aucune valeur. La réaction d'Helen est intense, frôle peut-être même un accès de folie. Roché pense qu'il y a lieu de craindre pour la vie de Jean-Claude et de Denise. Cependant, vu les circonstances, on peut se demander si cette crainte justifie les mesures que prend Roché contre Helen Hessel. À une époque où on ne peut ignorer les signaux d'alarme en Allemagne, il essaie de la faire interner de force pour cause de

folie. Et comme cela est impossible sans preuves suffisantes, il essaie de la faire expulser de France en déposant une plainte formelle contre elle chez la police. Il voit le Chef du Bureau du Service des Aliénés et quand celui lui explique qu'une intervention contre Helen serait difficile, il songe à impliquer René Delange et ses « influents amis ». Finalement, Roché, Denise et Jean-Claude se réfugient à la Bastidette, la propriété de Jeanne Vaillant près de Gaillac. Roché demande le divorce à Germaine, mais elle refuse et refusera jusqu'à sa mort (en 1948). Ils resteront mariés mais Roché ne la verra plus jamais. Pendant de longues années, notamment pendant la guerre, elle se retire à St Robert (Corrèze) au Pavillon de Noailles, une demeure seigneuriale fortifiée construite sous Louis XII au début du 16^e siècle, que Roché et sa mère achètent en 1911. Denise vit mal cette crise, surtout l'attitude toujours conciliante de Roché envers Germaine. La participation de conseillers professionnels (psychanalystes et d'autres intermédiaires) ne résout pas le problème.

Des sentiments de rancune, de mépris et de méfiance conditionnent presque dès le départ la relation entre Roché et Denise. Il y a des moments pendant ces différentes crises où son Journal est pour Roché un véritable refuge (plutôt qu'un exutoire). Il y analyse son comportement et le leur, les événements chronologiques qui ont pu amené telle ou telle réaction. Par moments il adopte même (ce qui est rare pour Roché) la narration à la troisième personne, comme pour accroître la distance analytique : « Il se demandait pourquoi il agissait ainsi, il se faisait des réponses différentes, il ne le savait pas. Il agissait ainsi parce qu'il agissait ainsi. Est-ce par sensualité? Non. Il avait encore des vagues de cela, mais bien diminuées depuis son adolescence, filtrée par toute sa vie » (Journal 1930 : automne). Cet autoquestionnement le calme, le soulage même, mais n'apporte pas de solution – rien qu'un constat d'échec et d'impuissance : « Je n'ai donc jamais rien compris aux femmes au milieu de tout le bien que je leur voulais » (Journal 1932 : août-septembre). Un refuge essentiel, mais en même temps un terrain miné par les aveux qu'il contient. À partir de cette période Roché se sert de plus en plus dans son Journal des langues étrangères qu'il connaît (principalement l'anglais et l'allemand, parfois de l'alphabet grec). Il adopte aussi d'autres astuces pour protéger le Journal d'un regard intrus – des abréviations et d'un langage codé ou en cachant les inscriptions sous un faux titre comme « Rêve ».



Le Pavillon de Noailles à St Robert (vu de dos). Roché avait son petit scriptorium dans la tourelle

Par moments il adopte même (ce qui est rare pour Roché) la narration à la troisième personne, comme pour accroître la distance analytique : « Il se demandait pourquoi il agissait ainsi, il se faisait des réponses différentes, il ne le savait pas. Il agissait ainsi parce qu'il agissait ainsi. Est-ce par sensualité? Non. Il avait encore des vagues de cela, mais bien diminuées depuis son adolescence, filtrée par toute sa vie » (Journal 1930 : automne). Cet autoquestionnement le calme, le soulage même, mais n'apporte pas de solution – rien qu'un constat d'échec et d'impuissance : « Je n'ai donc jamais rien compris aux femmes au milieu de tout le bien que je leur voulais » (Journal 1932 : août-septembre). Un refuge essentiel, mais en même temps un terrain miné par les aveux qu'il contient. À partir de cette période Roché se sert de plus en plus dans son Journal des langues étrangères qu'il connaît (principalement l'anglais et l'allemand, parfois de l'alphabet grec). Il adopte aussi d'autres astuces pour protéger le Journal d'un regard intrus – des abréviations et d'un langage codé ou en cachant les inscriptions sous un faux titre comme « Rêve ».

En 1926, Roché rencontre Yeshwant Rao Bahadur Holkar, le Maharadja d'Indore, le plus souvent appelé Bala dans le Journal. Ce contact se fait probablement par l'intermédiaire de Gaston Daubas, le mandataire du Maharadja en France et l'avocat de Roché. En 1931 le Maharadja demande à Roché de le conseiller sur l'ameublement (tapis, argenterie, lits etc.) pour la décoration de son palais, « Manik Bagh », à Indore. Il voudrait un style « moderne ». En 1933 il est invité avec ses collaborateurs en Indore. (C'est justement le jour de son départ qu'une nouvelle crise éclate - Germaine menace de révéler Denise à Helen.) Il part de Nice le 20 janvier et arrive en Indore le 10 février. Pendant deux mois, il se détend sans pour autant pouvoir oublier les problèmes de la polygamie pratique. Il y a aussi un contretemps au niveau des affaires : un des juges indiens questionnent les contrats entre les Européens et Bala ; ils

sont interrogés et doivent justifier les dépenses. Finalement, leur salaire est coupé d'un tiers et leurs frais ne sont pas remboursés. Pour Bala, Roché travaille plus tard également sur l'achat d'une propriété à Villefranche-sur-Mer. Une fois achetée, il s'occupe de l'ameublement de la villa Romana (qui devient Ushavillas). (Une deuxième propriété, « Shantivillas », près de Melun, est aussi mentionnée dans les documents légaux.) Plus tard, en 1936, toujours pour le Maharadja, il est question du projet d'un Temple d'Amour imaginé par Brancusi. Bala achète deux Oiseaux à Brancusi par l'intermédiaire de Roché mais il ne peut financer le projet entier. En 1937, Roché achète une maison à Sèvres dans la rue Nungesser-et-Coli. Près de la ligne ferroviaire, la maison est aussi appelée la « Maison du Train ». Au moment de la déclaration de guerre en octobre 1939, Roché se trouve au Mûrier près de Grenoble. En 1940, il est chez Jeanne Vaillant à la Bastidette et décide de ne pas rentrer à Paris, vu qu'on a réquisitionné la Maison du Train aussi bien qu'Arago.

Beuvallon (1941 – 1946)

En avril 1941 il visite l'École de Beuvallon (près de Dieulefit dans la Drôme) invité par son ami Fred Barlow et décide de s'y installer quelques mois après pour la durée de la guerre. Denise et Jean-Claude arrivent peu après. L'intérêt de Roché pour la pédagogie est stimulé par le temps qu'il passe à Beuvallon où la responsabilisation des élèves est au centre de l'approche éducative. En tant que professeur bénévole, Roché donne des cours d'anglais et de français et introduit des séances d'hébertisme. Il écrit de nombreuses petites pièces et des nouvelles pour ses élèves. Dans le Journal qu'il tient à l'époque, Roché se penche sur les problèmes de l'enseignement. Il note les difficultés qu'il rencontre : les cours sont parfaits sur papiers mais les enfants ne réagissent pas de la manière escomptée ; les séances d'hébertisme sont chaotiques et cela l'épuise de devoir siffler tout le temps. Il prend, en tout cas, ses responsabilités auprès des enfants au grand sérieux. Aussi (Tante) Marguerite Soubeyran, l'impressionnante directrice de l'école lui demande-t-elle d'intervenir lorsqu'il y a des problèmes disciplinaires (W.C. mouillés, vélo cassé, briquet volé). Les notes qu'il prépare pour ce genre d'assemblée disciplinaire vibrent d'idéalisme et de droiture. Il y évoque l'anonymat lâche, la perte de l'atmosphère de confiance et des sanctions librement consenties. Mais à part ce contact (que Roché apprécie) avec les enfants¹⁷⁰, il y a aussi à Beuvallon des possibilités pour



L'École de Beuvallon, près de Dieulefit. La petite chambre de Roché était dans la maison dont on aperçoit le toit à gauche.

ses élèves. Dans le Journal qu'il tient à l'époque, Roché se penche sur les problèmes de l'enseignement. Il note les difficultés qu'il rencontre : les cours sont parfaits sur papiers mais les enfants ne réagissent pas de la manière escomptée ; les séances d'hébertisme sont chaotiques et cela l'épuise de devoir siffler tout le temps. Il prend, en tout cas, ses responsabilités auprès des enfants au grand sérieux. Aussi (Tante) Marguerite Soubeyran, l'impressionnante directrice de l'école lui demande-t-elle d'intervenir lorsqu'il y a des problèmes disciplinaires (W.C. mouillés, vélo cassé, briquet volé). Les notes qu'il prépare pour ce genre d'assemblée disciplinaire vibrent d'idéalisme et de droiture. Il y évoque l'anonymat lâche, la perte de l'atmosphère de confiance et des sanctions librement consenties. Mais à part ce contact (que Roché apprécie) avec les enfants¹⁷⁰, il y a aussi à Beuvallon des possibilités pour

¹⁷⁰ Sur Roché à Beuvallon / Dieulefit, il serait intéressant d'ajouter les témoignages des personnes qui l'y ont connu pendant la guerre. Madame Jeanne Barnier (disparue en 2002), secrétaire de mairie à l'époque et une grande figure de la Résistance dans cette commune, se rappelait bien la figure de Roché à Dieulefit lors d'un entretien privé en 1996. Il y a aussi un bon nombre de témoignages d'élèves de Beuvallon qui ont été recueillis lors du colloque de l'Association Jules et Jim, tenu à Beuvallon en juillet 2003.

des discussions intellectuelles mais amicales. Pendant la guerre Dieulefit est un refuge pour des artistes et des écrivains. Roché s'y lie avec, entre autres, Pierre-Jean Jouve, Pierre Emmanuel, Emmanuel Bové, les sculpteurs Etienne Martin et François Stalhy, et les artistes Willy Eisenschitz, Robert Lapoujade et surtout Wols¹⁷¹ avec qui il partage son amour de la philosophie orientale (Lao-Tseu) et dont il fera connaître l'art après la guerre avec l'aide de René Drouin. On se divertit comme on peut et la communauté intellectuelle organise des « causeries » régulières. Roché y participe et prépare des causeries sur la religion et sur ses voyages en Angleterre, aux États-Unis et en Allemagne. La réception positive de ces exposés l'encourage à les écrire.



Portrait de Roché à Dieulefit par Willy Eisenschitz

Filtrer les souvenirs (1941 – 1943)

Un événement important donne un sens et une direction à son écriture. En avril 1941, il apprend que Franz Hessel est mort quelques mois plus tôt à Sanary-sur-Mer. Franz est resté à Berlin chez Rowohlt. Même en automne 1938, il ne pense pas à quitter son poste, ne voulant pas interrompre sa traduction des *Hommes de bonne volonté* de Jules Romains. C'est Helen qui vient finalement le chercher en voiture et qui, avec sang froid, arrive à le faire passer la frontière sans que ses papiers ne soient en règle. Helen, Franz et Ulrich, s'installent à Paris pendant presque un an. En avril 1940, ils descendent à Sanary-sur-Mer où ils passent quelques semaines seulement dans la villa d'Aldous Huxley avant que Franz et Uli soient internés au camp des Milles à la fin du mois de mai. Les conditions dans le camp sont telles que Franz en sort malade et très affaibli bien qu'ils soient libérés après deux mois seulement. Il continue à travailler, à écrire et s'éteint tout doucement le 6 janvier 1941.

La nouvelle de sa mort provoque chez Roché un immense regret de leur passé et surtout des années de silence entre eux. Le sujet franco-allemand commence à prendre une forme définitive, celle de l'amitié, en hommage à Franz Hessel. C'est à la Bastidette, principalement

¹⁷¹ Otto A. W. Schülze (1913 – 1951)

pendant l'été 1943, que Roché écrit la première version de *Jules et Jim*. Un des textes qui font partie de la genèse de *Jules et Jim*, a comme titre *Une amitié* et commence ainsi :

J'ai appris sa mort il y a 6 mois. Je ne l'avais pas vu depuis dix ans. Pendant ce temps j'avais caressé l'espoir de reprendre notre grande conversation qui avait duré de 1905 à 1932, avec de grandes interruptions et les événements qui survinrent (dont la guerre de 14 car il était Allemand) nous séparèrent durement. Nous avions une confiance illimitée entre nous, et il était pardessus convenu que nous fumerions ensemble les pipes de la vieillesse.

Cela lui coûte un grand effort pour commencer mais bientôt il trouve l'aspect souhaité : un rythme rapide, une forme brève et directe et un style qui n'a pas l'air d'en être un. Son travail sur son amitié avec « Jules » le plonge dans le passé. Mais maintenant qu'il est enfin prêt à « tirer de l'or de la boue » de son passé, les précieux carnets sont dans leur coffre au grenier à Paris dans la maison réquisitionnée par les Allemands. Ne pouvant pas consulter ses documents, il note tous les faits dont il se rappelle et essaie d'en extraire un sens. C'est un véritable travail d'anamnèse (Roché évoque lui-même les stades de l'anamnèse dont la notion d'un accouchement) où il s'agit d'un effort de *comprendre* à travers la réanimation du passé. Dans une des premières versions du manuscrit de *Jules et Jim* on lit (manuscrit "bleu", Bastidette, août 1943) :

Pourquoi ont-ils échoué?, se demande encore parfois Jim. Echoué à vivre ensemble, à avoir leurs enfants? Oui, leurs tempéraments excessifs... leurs races différentes, leurs passés avant de se trouver ... leurs volontés de domination. Trop d'éléments mâles dans le total de leurs êtres. (Voir Weininger.) Mais, l'âge aidant, Jim se demande s'ils ont vraiment échoué, si les ménages de ses amis aux nombreux enfants ont vraiment réussi, si "échouer" et "réussir" signifiait grand chose. Kathe et Jim ont fait une pieuse flambée dont l'intensité même empêchait la durée.

Nous examinerons dans la deuxième partie de notre travail les rapports qu'entretient Roché avec le passé. Se souvenir, mais de quoi au juste, et comment ? De ce qui s'est passé ? De ce qui a été écrit ? De quel point de vue ? Même si ses carnets ne sont pas sur place, il les a lus et relus au cours des années, surtout les périodes qui couvrent l'histoire de *Jules et Jim*. Est-il possible de savoir dans quelle mesure l'écriture (et, dans le cas de Roché, la réécriture constante) du passé, ainsi que la lecture et la relecture de ce qui est noté influencent ce processus de remémoration ? Ce rapport avec le passé est également influencé par la connaissance qu'il a eue en tant que lecteur intrus (mais autorisé) de la remémoration des mêmes événements par les autres participants (à travers, par exemple, le Journal d'Helen et éventuellement celui de Franz). Cet aspect de la remémoration peut, entre autres, s'étudier à travers une étude comparée des divers textes impliqués, tout en tenant compte de leur chronologie. En voici un exemple :

JOURNAL DE ROCHE

Petite gare Isarthal – trajet ½ heure – à Hohenschäftlarn. Hélène est sur le quai – je descends – Franz et Koch continuent une station plus loin – je vais, portant bagages, jusqu'à la maison de poste, épicerie où je suis logé – grande chambre carrée, 2 lits – un balcon large de bois où huit jours plus tard j'écris ce carnet. Cette semaine heureuse n'a pas d'histoire, j'ai peine à me la rappeler (Roché : Journal 1920 : le 10 août).

JOURNAL D'HELEN

Robe blanche – un enfant à chaque main. 5 heures. Le train qui arrive. Du bruit. Est-ce Pierre ? Je ne le reconnais pas. Je sais bien que ça doit être lui. Il s'approche, pâle, souriant. Les bras longs encore allongés par deux malles qui pèsent comme des poids. *Wann werden die Arme frei sein ?* Je cours vers Koch. *Man reicht sich die Hand.* Je le regarde [Pierre] *kurz nur und hebe mir die Freude auf, ihn später genauer zu betrachten.* On monte chez Kassner. Embarras. Lui des malles, moi des enfants¹⁷² (Helen Hessel Journal : le 10 août).

FRANZ HESSEL : ALTER MANN

Lella ging mit den Kindern zur Station, die Gäste abholen, die mit ihrem Mann aus München ankamen. Er selbst, der alte Küster, war hinterdrein gegangen, aber in einer gewissen Entfernung geblieben. Und nun sah er, wie Claude ausstieg, in jeder Hand einen Koffer. Und Lella ihm gegenüberstand, an jeder Hand ein Kind. Es war nun ein Augenblick, dann ließen beide los, was sie hinderte, sich die Hand zu reichen, aber in diesem Augenblick, da nur ihre Blicke sich trafen, begann ein Schicksal¹⁷³ (Hessel 1987 : 35-36).

FRANZ HESSEL : MANUSCRIT ASSOCIE A ALTER MANN

Es kam einmal einer zu ihr, nicht unerwartet und doch überraschend. Beide waren durchaus verhindert einander zu lieben. Da stand er an der Sperre der Kleinbahn ihr gegenüber in jeder Hand einen Koffer und sie hatte an jeder Hand ein Kind. Sie waren ein wenig zornig aufeinander, er auf sie, weil er glaubte daß sie seinem liebsten Freund ihren Mann unglücklich machte, sie auf ihn, weil er von den Don Juanen einer war die beständig auf der Flucht vor der Frau sind. Er tat gleich wunder in ihrem Hause, er eröffnete im Dachgeschoss ein Fenster, das noch nie geöffnet worden war, er entdeckte auf der Wiese Hinterm Zaun einen Teich, in dem noch niemand mit ihren Kinder gespielt hatte¹⁷⁴ (Hessel – tapuscrit "Lella-Resumé", cité par Wichner p. 57).

HENRI-PIERRE ROCHE : JULES ET JIM

Le lendemain Kathe attendait Jim au portillon de la petite gare, avec ses deux filles. Jules était allé (fut-ce intentionnel ?) en ville voir son éditeur.

¹⁷² Traduction des phrases en allemand dans le texte d'Helen : Quand les bras seront-ils libres ? [...] On se serre la main. [...] un instant seulement, et je me réserve la joie de l'examiner plus attentivement plus tard.

¹⁷³ Lella se dirigea vers la gare avec les enfants, pour accueillir les invités qui arrivaient de Munich avec son mari. Lui, le vieux Küster, avait suivi, tout en restant à une certaine distance. C'est alors qu'il vit Claude descendre du train, une valise à chaque main, et Lella lui faire face, un enfant à chaque main. Il ne s'écoula qu'un instant avant qu'ils ne se libèrent de ce qui les empêchait de se tendre la main, mais dès cet instant, où seuls leurs regards se croisèrent, se scella un destin (Hessel 1997 : 36 ; Traduction de Françoise Borie).

¹⁷⁴ Il leur arrivait une fois quelqu'un, non inattendu mais surprenant tout de même. Il leur était interdit de s'aimer. Il était là au portillon de la gare en face d'elle avec à chaque main une valise et elle avait à chaque main un enfant. Ils étaient un peu fâchés l'un avec l'autre, lui, parce qu'il pensait qu'elle rendait son ami, son époux à elle, malheureux, et elle, parce qu'il était de ses don juans qui étaient toujours en cavale pour échapper aux femmes. Il fit tout de suite des merveilles dans leur maison. À l'étage supérieur il ouvrit une fenêtre qui n'avait jamais été ouverte. Dans la prairie derrière la maison il découvrit un étang dans lequel personne n'avait encore joué avec leurs enfants.

Kathe était bien prise dans un costume de toile blanche, les cheveux serrés dans une résille blonde, avec deux boules d'ivoire lisse aux oreilles.

Jim l'aperçut et il reçut un choc. Kathe était devenue une femme splendide. Son sourire archaïque vibrail, plus net encore, et décochait ses flèches. Son regard chantait de fantaisie et d'audace contenues. Son buste était comme une carène sur l'eau. Ses mains racées tenaient chacune la main d'une fillette. L'aînée, Lisbeth, ressemblait à Jules, en plus olympien, la petite, Martine, ressemblait à Kathe.

Kathe lui dit :

- Bonjour, Jim.

Sa voix grave allait avec le reste. Il sembla à Jim qu'elle arrivait au rendez-vous du café, avec un gros retard, et qu'elle s'était vêtue pour lui.

Elle mena Jim à leur chalet rustique, au milieu d'un parc naturel de sapins et de prairies en pente. Il devait prendre tous ses repas chez eux et coucher à l'auberge voisine (Roché 1953 : 90).

FRANÇOIS TRUFFAUT : JULES ET JIM

PETITE GARE ALLEMANDE

Un petit train local (vu en plongée) traverse une forêt et la campagne ; il s'approche d'une gare réduite à sa plus simple expression. (Nous le suivons, caméra en hélicoptère.) Le petit train arrive enfin près de la station. Plan sur le dernier wagon. Jim est debout sur la plate-forme et « inspecte » le paysage. Plan rapide derrière les barrières de la gare. Catherine et sa fille (environ six ans) regardent le train stopper.



Jeanne Moreau, Henri Serre et Sabine Haudepin dans la séquence en question. On notera les détails du costume par ex. « les boules aux oreilles »
Photographie du film *Jules et Jim* de François Truffaut (MK2)

VOIX off. Catherine attendait Jim au portillon de la petite gare avec sa fille. Son regard chantait de fantaisie et d'audace contenues.

Le train s'arrête. Comme Jim en descend, on le suit rapidement en panoramique. Il serre la main de Catherine, puis s'agenouille pour embrasser Sabine.

CATHERINE : Bonjour, Jim... Voilà Sabine.

SABINE : Bonjour, monsieur Jim.

CATHERINE : Venez !... Jules est impatient de vous revoir.

Jim, sa valise à la main, suit Catherine et sa fille. Plongée des trois, qui prennent la route.

VOIX off. Sa voix grave allait avec le reste ; Jim eut l'impression qu'elle arrivait au rendez-vous du café avec un gros retard et qu'elle s'était vêtue pour lui. Elle amena Jim à leur chalet rustique, au milieu des sapins, près d'une prairie en pente.

- ♦ Le Journal de Roché nous apprend que Hessel n'était pas présent à cette rencontre, qu'il continuait une station plus loin. Le récit de Hessel s'inspire donc de la description d'Helen et reflète en même temps cette distance, un regard qui, depuis le train, s'éloigne de la rencontre sur la plate-forme entre son ami et sa femme (« [...] hinterdrein gegangen, aber in einer gewissen Entfernung»). Les textes soulignent les « merveilles » que l'ami produit dans la maison où le personnage qui l'incarne, Küster, est présent. Dans l'extrait du

manuscrit, ce qui sépare Lella et l'ami est explicité, tandis que la distance entre eux est montrée de façon symbolique (les mains qui ne sont pas libres) dans le texte de *Alter Mann*.

- ♦ En comparant les deux extraits de journal, on constate sans difficulté combien le Journal d'Helen a dû influencer aussi Roché qui avoue ne pas bien se rappeler. Le choc avec lequel Jim reconnaît le sourire archaïque sur les lèvres de Kathe se raccorde au motif de la fatalité dans le texte d'Hessel. C'est Helen qui introduit le thème de la séparation, des mains qui ne sont pas libres. Roché reprend certains détails, par exemple la couleur de la robe, mais n'insiste pas, comme le font les Hessel, sur la séparation morale et physique. Chez lui c'est la description de Kathe qui prime.

Voyage vers le centre (1946 – 1959)

Roché et sa famille restent à Beauvallon, jusqu'au milieu de 1945 avant de rentrer à la Maison du Train, occupée et ensuite pillée. Ils retrouvent tout plus ou moins intact même s'il y a des réparations à faire. Roché s'installe en Arago et vient une ou deux fois par semaine à Sèvres. Il voyage aux États-Unis en octobre-novembre 1946, voit Peggy Guggenheim et d'autres amis d'avant. Le 21 août 1947, il note qu'il relit son roman « terminé ». Après la mort de Germaine (le 24 février 1948) il épouse Denise, le 3 avril 1948. Pendant ces années, il passe beaucoup de temps à lire, relire, ranger et trier ses carnets et sa correspondance en Arago. Il va souvent à la messe, surtout à St Robert où il est en bon termes avec le curé. En général, les questions spirituelles le préoccupent beaucoup – comme en témoignent le grand nombre de textes libres qui portent sur ce thème. L'amour et la sexualité restent la base de sa recherche de la « clef de l'univers ». « *Das ewig Weibliche*, nourriture et tourment jusqu'à la fin. Ainsi soit-il! » note-t-il dans son Journal le 20 octobre 1951. Le rôle primordial de « l'érotique durable » dans la recherche de la sagesse ne sera jamais démenti.

Dès 1946 il prend contact avec Jean Paulhan au sujet de la publication éventuelle de *Jules et Jim*. Paulhan est enthousiaste mais la publication traîne et ce n'est qu'au début 1953 que *Jules et Jim* est finalement publié. La réception critique est bonne et le 16 avril il reçoit le Prix Claire Belon (un gros panier d'huîtres) - un prix décerné par des critiques littéraires (dont Raymond Queneau) à des romanciers novices. Il envoie une copie à Helen et s'inquiète de ne pas recevoir de réponse. Il y ajoute une lettre « de justification » dans laquelle il propose qu'elle publie aussi sa version de leur histoire. Leur ami commun, Thankmar von Münchhausen, lui écrit pour dire qu'Helen se trouve à Ascona et n'a probablement pas encore lu le roman. Même avant la publication de *Jules et Jim*, Roché pense à un second roman – ce sera son histoire d'amour avec les sœurs Hart. Ensuite il y a le projet « Victor / Duchamp » qui, comme nous l'avons vu, n'aboutit pas.

En mars 1956, Roché s'étonne de voir *Jules et Jim* mentionné par un jeune critique de cinéma, François Truffaut, qui dans sa discussion du film *The Naked Dawn (Le Bandit)*, d'Edgar Ulmer, affirme le suivant :

Un des plus beaux romans modernes que je connaisse est *Jules et Jim* de Henri-Pierre Roché qui nous montre, sur toute une vie, deux amis et leur compagne commune, s'aimer d'amour tendre et sans presque de heurts grâce à une morale esthétique et neuve sans cesse reconsidérée. *Le Bandit* est le premier film à me donner l'impression qu'un *Jules et Jim* cinématographique est possible (Truffaut 1956 "Les films de la semaine").

Roché ne connaîtra pas le succès de *Jules et Jim* (1962), film phare de la Nouvelle Vague.



Mercredi, 8 avril 1959

Au numéro 2, rue Nungesser-et-Coli à Sèvres le vieux collectionneur descend lentement l'escalier.¹⁷⁵ Il vient de monter une tasse de tisane à Ginette, la jeune employée de maison qui est alitée avec de la fièvre. Depuis quelques jours la maisonnée ne se porte pas très bien. On a fait une analyse de sang à son épouse il y a deux jours. À part une grosse anémie, cela va plutôt bien mais elle est tout à fait faible. Lui-même est rongé par la fièvre. Dans son petit carnet il note et cerce sa température : 37,1; 37,5; 39,3; 38,4. Est-il encore lui, se demande-t-il, ou deux piqûres par jour ? Il a l'impression de "voyager" dans sa maison, entre la salle de bal et son bureau. Vendredi, il y a cinq jours à peine, il descendait encore dans le jardin aux arbres fleuris chercher le courrier. Il y avait une bonne lettre du jeune réalisateur, François Truffaut, avec des photos de Jeanne Moreau, l'actrice à laquelle il pensait pour incarner l'héroïne de Jules et Jim. Mais lundi il avait des crampes terribles pendant qu'il triait et relisait de vieux trésors de son passé, de sa mère, de Dieulefit où il avait passé les années de guerre. Il s'assied, reprend son journal ...

Ainsi, modestement, s'éteint Henri dit Pierre Roché, écrivain, curieux de profession, collectionneur de souvenirs et d'autres œuvres d'art.

¹⁷⁵ Cette reconstitution est basée sur les dernières entrées du journal de Roché (vendredi 3 et lundi 6 avril 1959) et sur le témoignage de Mme Adeline Lesecq (dite Ginette) recueilli à St. Maurice en Corrèze le 13 juillet 2003.

Parmi les témoignages obituaires, il y a celui-ci, indirect et poignant, d'Helen Hessel (extrait d'une lettre qu'elle envoie à Anne-Marie Uhde le 16 avril 1959) :

Ma chère petite Anne,

Pierre est mort il y a quelques jours. *J'en suis malade, toute douloureuse, jaune frissonnante, secouée, vide*¹⁷⁶. On a incinéré cette belle tête, ces mains, ces pieds, tout ce que j'ai connu et que j'ai aimé aussi intimement - un petit tas de cendres cimenté dans un coffret, numéroté, achevé. Plus aucun sourire, de bonjour, de regard, plus aucun mot, définitivement rien de plus. Ce n'est pas que je regrette, c'est un manque. Pendant qu'il existait, tout allait bien et maintenant cela fait mal. Tout ce qui était déterminant, pour moi et pour les enfants, est arrivé par lui, par cette passion qu'il avait enflammée en moi. J'ai l'impression d'être morte moi-même, puisque le témoin de ma plus grande vitalité n'y est plus. Ne t'en fais pas, cela s'arrangera bientôt. Je ne voudrai plus revoir Venise, Verona, Florence, où j'ai été tellement heureuse avec lui. Tu comprendras. De toute façon, je voudrais désormais mener une vie bien étroite ; je songe à la suppression de tout ce qui mène à une dispersion [...].

Pierre Roché est incinéré au Père-Lachaise et ses cendres se reposent près de St. Martin de Castillon au pied du Grand Luberon.

¹⁷⁶ En français dans le texte. La lettre en allemand est reproduite et citée par Wichner 1998 : 150-151.

CHAPITRE II

Don Juan et ... déboires et souffrances d'un séducteur

*Au quel visage de la femme s'arrêter ? Au
'bon' ou au 'déconcertant' ? Ne passe-t-on
pas son temps à regretter l'un, tandis que
l'on contemple l'autre ?*

Henri-Pierre Roché, *Quelques œuvres de femmes*
(La Revue Libre, novembre 1904)

*Avant tout, il y a une certitude dont tu dois
bien te pénétrer, c'est que toutes les
femmes peuvent être séduites. Tu n'as qu'à
tendre tes filets et elles y tombent.*

Ovide, *L'Art d'aimer*

*«... si je ne m'occupais plus des femmes ?
si je faisais une autre collection ? ... la
chair est triste, c'est prouvé – et on en
arrive toujours là ... si je faisais
sérieusement ceci ou cela ou autre chose ?
– si je laissais l'amour en plan ? « Autre
chose » ce n'est sûrement pas supérieur à
l'amour – ce n'est sûrement pas inférieur à
l'amour ...*

Henri-Pierre Roché, Journal 1904 : le 30 juin

Au cours de son voyage de 1903 en Allemagne et en Autriche, Henri-Pierre Roché note dans son carnet : « Un seul sujet sans iniquité : que l’auteur s’incarne et n’en sorte plus ».



Henri-Pierre Roché déguisé en Don Juan (trucage à partir du portrait d’Eisenstein de Roché et du portrait du Chevalier de l’ordre de Santiago par José de Ribeira)

La première phase du grand projet sur la Polygamie expérimentale s’achève avec la publication en 1920 du recueil *Don Juan et...* où Roché se sert de la célèbre figure du séducteur comme incarnation littéraire pour rendre compte de ses recherches sur la sexualité et de l’essor de son érotisme. *Amateur exemplaire, enchanteur collectionneur, Lebenskünstler* – à toutes ces épithètes proposées pour parler de Roché s’ajoute tout naturellement celle de *Don Juan*. C’est d’ailleurs une désignation qu’il assume et dont il se sert lorsqu’il parle de lui-même dans son journal, comme, par exemple, en 1931 après la grosse fatigue sentimentale et physique de 1929. En voyage, il reçoit des messages téléphoniques d’une « femme italienne ». Il présume qu’ils ne lui sont pas adressés car « My enjoyment counts no more. [...] *Old Don Juan knows he is getting old* » (Journal 1931 : le 19 février). La même année, on le voit jouer avant de s’endormir « à meubler les niches du plafond de Don Juan » (Journal 1931 : le 6 juillet).


Publié en 1920, le recueil *Don Juan et...* représente pour Roché la première tentative aboutie de transformer en œuvre littéraire sa vie et ses idées sur l’amour. C’est également la première entrée en scène du personnage du séducteur chez Roché - un séducteur qu’il crée à l’image de sa conception de l’amour, c’est-à-dire, un phénomène humain à décortiquer sur tous les plans, que ce soit métaphysique, géopolitique ou médico-scientifique. Dans notre interprétation, nous tenons compte de ce cadre d’écriture initial. Nous nous penchons en conséquence sur la genèse de l’œuvre avant de passer à une analyse détaillée du texte. En guise de conclusion, nous considérons la place du *Don Juan* d’Henri-Pierre Roché dans le vaste héritage donjuanesque qui s’étend sur quatre siècles.


Roché commence à écrire les premiers récits de *Don Juan et...* vers 1905. Il a 25 ans. Le Journal contient peu de détails sur leur rédaction mais nous savons que le thème l'intéresse au moins depuis 1898/9. Dans la narration « *de Marcelle aux Folies Bergère* » nous trouvons l'inscription suivante : « [...] nous allons à l'Odéon, dans une 2^e loge, voir ~~je ne sais plus quoi~~ Don Juan de Mañara¹⁷⁷ ». Par la suite, le Journal et les annotations de relecture indiquent certains événements ainsi que des personnes qui auraient servi pour tel ou tel récit de Don Juan. En 1907, par exemple, il fait lire *Don Juan et Messaline* et *Don Juan et Ophélie* à Marie Laurencin qui se reconnaît dans Ophélie. En 1908, la domestique suisse de Luise Bücking inspire le personnage de Margot dans *Don Juan et l'Hostellerie*. Euphemia Lamb est la délicieuse Petite Sirène et Maga, l'Anglaise anguleuse et complexée, serait à la base de la « virginité dure » de *Don Juan et la passante*.

Une lecture parallèle de *Don Juan* et des pages corrélatives du Journal, sert à créer une sorte d'encadrement pour la dimension autobiographique des tableaux qui constituent ce recueil d'histoires. La genèse de cette œuvre est pourtant très différente de celle des *Deux Anglaises et le Continent* où les divers journaux intimes et la correspondance constituent la base documentaire ou même la matière brute de la création littéraire. Les tableaux de *Don Juan et...* sont pour la plupart, d'après les indications de Roché, de véritables synthèses du vécu, rédigés sur le vif et peaufinés par la suite. Chaque tableau est une sorte de distillat qui contient l'essentiel d'une personne, d'une rencontre ou d'un événement. La distillation des données conduit à une représentation riche et dense, dépouillée de tout élément superflu ce qui fait ressortir les éléments absolus et vitaux. Dans un certain sens, l'image de Don Juan semble devenir pour Roché une *Weltanschauung* – même un événement qui n'a, à première vue, rien à voir avec le séducteur peut inspirer une réflexion sous forme de *vignette*. En 1918, une visite à un musée d'instruments de musique historiques inspire par exemple le petit tableau suivant : Don Juan, seul, un jour de pluie, visitant dans une petite ville une collection d'instruments de musique, de tous les âges et les pays : « Ô tous ces pauvres gens qui n'ont pas su jouer sur la voix de la femme, et qui ont tâché de se consoler avec ces matières » (Journal 1918 : le 27 novembre). Une juxtaposition d'extraits de *Don*

¹⁷⁷ Il s'agit selon toute probabilité de la pièce d'Edmond Haraucourt qui se donne effectivement à Paris, au théâtre national de l'Odéon en mars 1898.

Juan et du Journal permet d'identifier les vrais modèles de certains personnages et certains rapprochements textuels :

Euphemia Lamb	<i>Don Juan et la Petite Sirène</i>
 <p>Euphemia Lamb, qui a servi d'inspiration pour la Petite Sirène, était au début du siècle dernier le modèle et la muse des peintres Augustus John et Henry Lamb et du sculpteur Jacob Epstein dont ce buste 'd'E.L.' date de 1908.</p>	<p><i>[...] Sa tête est droite, son teint éclatant. Ses yeux d'un bleu lavé dévisagent Don Juan. La bouche rouge est riche de ses lèvres convexes, et ramassée sur elle-même comme une fleur double. Soudain, vlan ! elle lui jette une poignée de sable dans la figure. Il a fermé les yeux à temps, mais non la bouche. Il a empoigné une des mains coupables, mais l'autre se projette, armée des ongles, et, griffant le nez, manque l'œil de peu. [...] Elle pour sûr, voudrait le tuer. [...] De douleur, il donne une dure secousse de côté, les frères épaules craquent et la petite sirène va rouler sur le sable. [...] « Ô Don Juan, dit-elle, comme je suis méchante, et comme je t'ai fait mal, et comme tu m'as fait mal.[...] Je t'aime parce que tu m'as battue.[...]» [...] Et l'amour ayant passé, ils sont restés longtemps, flanc à flanc, sans parler. À travers les branches, le soleil baissait. [...] juste comme le soleil atteignait l'horizon, avec la sensation de l'Irréparable mêlée au sentiment du « Ouf ! », il flaqua la petite sirène à la mer.</i></p> <p>(Roché 1921 : 192-202)</p>
<p>OFE a 18 ans, une chair de neige, des yeux pervenche, de longs cheveux blonds, une bouche riche, fraîche, rose. [...] Sa peau, sa forme, son espèce de folie puérile, parfois stupide, parfois géniale, me plurent. [...] Parfois elle était avec moi si méchante et si violente qu'en me défendant il arrivait à la fin que je lui faisais mal. Et elle semblait n'attendre que cela. [...] nous restions nus tout l'après-midi, au bord de la mer, à danser, à nous baigner, à nous rouler dans le sable sec, jusqu'à épuisement. [...] Au crépuscule, la jolie danse d'adieu qu'elle fit à la mer. [...] Le lendemain son train s'éloigne. Sa tête blonde à la portière. GLOB et moi nous l'aimons. Pourtant nous faisons : ouf!</p> <p>(Journal 1907 : juillet, août)</p>	

Franziska zu Reventlow	<i>Don Juan et Vénus</i>
 <p>La Comtesse, écrivain et dramaturge, se trouve au centre de la vie Bohème de Schwabing fin de siècle. Les artistes admirent la “wilde Gräfin” qui refuse dans sa vie toute convention et incarne la dichotomie Mère / Hétaïre.</p>	<p><i>Vénus, sa bouche est d'un rouge plus sombre, l'arc s'est accentué. Sa peau est plus mate, une tendresse recouvre la convalescente gaieté qui finit malgré tout par baigner les prunelles. Les cernures ! Don Juan ne voit qu'elles, généreuses, angoissantes, telles qu'il a un instant la croyance d'avoir blessé Vénus à mort – et qu'elles font poindre en lui une nouvelle vie à donner. [...] Eros prit son élan, grimpa sur la couchette, où il se mit incontinent à mordiller sa mère, comme font les petits chiens. [...] Eros est parvenu à monter à cheval sur elle. [...] Don Juan aperçoit Vénus assise dans son char blanc qui démarre, tiré par les colombes géantes. Au passage, elle lui sourit.</i></p> <p>(Roché 1921 : 184-188)</p>
<p>Elle a 35 ans, un fils d'une huitaine d'années. Ses yeux bleus sont larges ouverts, acceptent tout tel que cela est, et m'attirent. Ils sont cernés. Le visage est un peu fatigué.[...] Nous causons. Le champagne ouvre nos cœurs et nous aimons ce que nous y voyons. Un désir me prend pour cette femme si vivante, pour ses paupières fatiguées, ses lèvres fripées, ses mains mi-masculines. [...] Elle a montré des photos d'elle étendue sur une plage, nue avec son fils, nu aussi assis sur son dos comme un jeune animal. [...] Fabia, riche en amants est toute mère et amante, et nullement épouse. [...] Elle est toute une femme héroïque à mon bras. De grand matin, elle rentre pour lever son fils.</p> <p>(Journal 1907 : avril, mai)</p>	

Le Journal contient aussi des passages qui auraient bien pu servir pour la rédaction de certains récits, même sans référence directe à Don Juan. Le 8 décembre 1908, Roché arrive de nuit à Amiens. Il fait le tour de la cathédrale, impatient de la visiter. Il note dans son Journal : « [...] la cathédrale est en moi comme une femme que j'attends ». Le lendemain, il passe la journée entière à la découvrir. Elle est, trouve-t-il, à la fois semblable et différente de la femme. Elle le trouble. Pourquoi? Il a fait son tour, dehors, dedans, il l'a ceinturée, « à toutes les hauteurs possibles ». Cependant, il n'arrive pas à pénétrer ses secrets, il ne peut rien voir de plus, dit-il. Voilà ce qui le

frustre. Dans le tableau, *Don Juan et la cathédrale*, il explique ce sentiment d'impuissance. « Notre Dame l'a fait frémir et il n'a point fait frémir Notre-Dame » (Roché 1921 : 47). La visite, décrite dans le Journal, se termine ainsi : « Soudain, je la sens! Je la comprends autre. Elle a un but qu'elle cachait d'abord. [...] Elle est fille de l'homme. Son but est Dieu. Elle n'est qu'une porte. [...] Elle aspire votre âme et la projette vers l'au-delà ». Dans le tableau de *Don Juan* il y a un passage analogue mais développé : « Et soudain il la voit comme s'il ne l'avait pas encore vue. Son secret émane de sa forme, et son secret est une question, et sa beauté est sa patience dans cette question » (47). Cette idée de la femme comme prière, comme religion, comme lien entre Dieu et l'homme, est un des thèmes soutenus non seulement dans *Don Juan et...* mais aussi dans le Journal. Même pendant l'année difficile de 1930, où son monde amoureux tourne en désordre, il tient à l'idée de la femme comme expérience transcendante : « Je m'émerveille de la femme qu'elle est. Je n'oublie pas que je me suis émerveillé ces deux derniers jours et de Meno et d'Helen. C'est une sorte d'hommage à Dieu, d'adoration de lui à travers elles. Il m'a fait ainsi que je ne sens en moi, au contraire, aucune contradiction » (Journal 1930 : le 18-19 août).

Le tableau qui clôture le recueil, *Don Juan et la Petite Sirène*, est aussi lié à une préfiguration dans le Journal. À Bâle, lors de son passage en juin 1904, Roché s'arrête un long moment devant le tableau d'Arnold Böcklin des jeux des Néréides au musée d'art de la ville. La fascination que ce tableau exerce sur lui se voit dans sa longue description de cette scène marine ainsi que les nombreuses références



Arnold Böcklin, *Das Spiel der Nereiden* (1886)
Kunstmuseum, Basel

qu'il y fait ultérieurement. Il y admire surtout la vitalité et l'énergie que le tableau respire ainsi que le contraste entre le joyeux batifolage de ces créatures marines et la

tension d'une sexualité retenue qu'il observe sur le visage « crispé de désir » du triton (en bas à droite) et les petites nageoires iris palpitantes de la sirène qui jaillit hors de l'eau, vers le haut du rocher. « Que je voudrais voir la suite de ce tableau de Böcklin, s'écrie-t-il » (Journal 1904 : le 30 juin). Dans une ébauche de *Don Juan et la Petite Sirène*, il note en novembre 1907, quelques détails par lesquels il rapproche Euphemia Lamb et le tableau de Böcklin : « sur la plage, Wyk¹⁷⁸, en Sicile, sort de l'eau, glisse comme une reine, chair blanche mouillée, nacrée, queue, Böcklin – sa petite gueule etc. ».

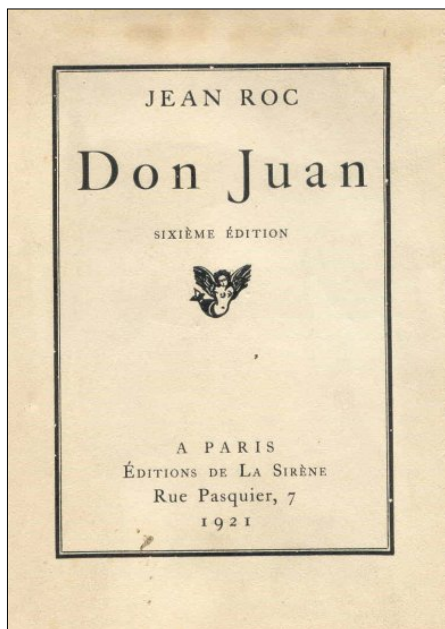
Si la base de l'œuvre se trouve dans son autobiographie, les récits de *Don Juan et...* vont bien plus loin qu'une simple stylisation de sa vie. Roché avait un grand intérêt pour la notion de la séduction dans la littérature et une connaissance très étendue de la représentation du mythe littéraire de Don Juan dans d'autres œuvres. Dans le Journal, il fait de temps en temps référence à des versions de Don Juan ou à des œuvres qui auraient pu influencer sa conception du personnage. Aussi entreprend-il en 1910 la lecture des Mémoires intégrales de Jacques Casanova de Seingalt pour conclure à une divergence fondamentale et irréconciliable entre Don Juan et Casanova. Il mentionne la lecture du *Dom Juan* de Molière (qui ne lui plaît pas) dans son Journal de 1912 (le premier juin). En 1921, après la publication de *Don Juan et...* il fait référence à plusieurs versions contemporaines de Don Juan : il assiste à la présentation de *L'homme à la rose* d'Henry Bataille qui le « laisse froid » au premier, l'intéresse un peu au deuxième et l'intéresse assez bien au troisième acte (Journal 1921 : le 4 février). À sa sortie en 1921, il lit *La dernière nuit de Don Juan* d'Edmond de Rostand, un poème dramatique publié à titre posthume chez Fasquelle. Pendant son voyage en Allemagne la même année, Carl Sternheim lui lit la première partie de son *Don Juan* de 1908 (le 3 mars). Il en est « épaté » et pendant le même séjour il assiste à une représentation de *Don Giovanni* au Residenz-Theater à Munich, selon lui à peu près parfaite. Il voit le film *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier en 1922, et le trouve « imparfait » parce que « la légende a dévié [et] a besoin d'être redressée » (Journal 1922 : le 6 février). En 1930, il approuve du dernier tiers du roman *Don Juan* de Joseph Delteil (dont le titre définitif de *Saint Don Juan* n'est établi qu'en 1961). Le 30 avril 1912, Roché fait relier

¹⁷⁸ Une allusion à Wijk-aan-Zee au Pays Bas où Roché passe quelques semaines de vacances avec Euphemia Lamb et Franz Hessel en 1907.

son manuscrit de *Don Juan* en parchemin et il le porte chez l'éditeur Fasquelle qui le refuse tout comme Calmann-Lévy, peu après. Il y a d'ailleurs de fortes protestations de sa Mère contre la publication de son *Don Juan* ce qui, écrit-il, l'ébranle un moment (Journal 1912 : le premier mai).

Il continue donc à récrire les récits, à repenser leur ordre et à montrer le manuscrit à ses amis et surtout aux femmes qui l'entourent ou qu'il cherche à séduire. Il semble d'ailleurs utiliser *Don Juan* comme mesure de complicité féminine. « Je suis curieux de ce qu'elle en dira, écrit-il. Pour les femmes que j'aime c'est un livre pur. Pour d'autres c'est un livre qui soulève un voile qui doit rester baissé » (Journal 1922 : le 2 juin). En 1916, Roché fait publier par Le recueil pour Ariane, 99 copies numérotées d'un petit ouvrage précurseur (sous le nom d'Henri Pierre Roché) qui porte le titre *Fragmens sur Don Juan* – un titre qui souligne à la fois le caractère fragmentaire du récit et le hors-temps moyenâgeux dans lequel le personnage évolue. Ce recueil ne regroupe que quatre tableaux : *Don Juan part*, *Don Juan et Florine*, *Don Juan et Bertrande* et *Don Juan et la voyageuse*.

En 1920, Albin Michel accepte de publier *Don Juan et...* mais Roché n'est pas



satisfait des conditions que l'éditeur impose quant aux droits de traduction et signe finalement en avril 1920 avec Les Éditions de la Sirène. Plusieurs tableaux sont écartés pour cette version "finale", entre autres, *Don Juan et sa dent*, *Don Juan et le lapin* et *Don Juan et la châtelaine*. Il semble y avoir chez Roché une inquiétude réelle quant à la censure possible de l'œuvre. Les notes sur *Don Juan* conservées dans les archives de Roché au HRHRC contiennent, par exemple, une remarque (peut-être dans la main de Franz Hessel) indiquant qu'il « ne peut imprimer sans risques »

les mots "offrande brûlante" dans la phrase « Soulevé il contemple le ventre d'or qui flue et reflue... et qui trait soudain son offrande brûlante » (Roché 1921 : 58). Roché s'inquiète également que la forme du recueil ne soit pas comprise. Pour la version de 1920, il se demande s'il ne faut pas « indiquer que ce sont des fragments pour que le

lecteur ne soit pas surpris du manque d'unité ». Il songe à ajouter la note de l'auteur suivante :

Si des lecteurs ont des critiques ou des commentaires à exprimer au sujet de ce livre, je les prie de bien vouloir me les communiquer. Je les prie encore de m'envoyer les illustrations les plus naïves surtout, qui pourront leur venir à l'esprit en lisant le livre. Voudront-ils indiquer s'ils permettraient la publication éventuelle de ces communications ?

Après de longues hésitations (Jean Voru, Henri Pierre), il se décide à publier le recueil sous le pseudonyme de Jean Roc. Il s'agit, certes, d'un compromis pour ne pas heurter les opinions de Madame Roché, mais c'est une décision dont il se dira heureux bien plus tard en 1943 alors qu'il exprime ses doutes quant à la qualité de l'œuvre (Journal : le 22 octobre). *Don Juan et...* ne connaît effectivement pas un grand succès : dans la décennie qui suit sa publication, seuls ±1000 exemplaires des 3000 copies originales sont vendus. En 1921, deux des membres du comité (Henry Céard et Lucien Descaves) pensent pourtant à *Don Juan* pour le prix Goncourt. Quand, dix ans plus tard, Roché rachète les copies non vendues¹⁷⁹, il réfléchit aux raisons pour l'échec. Selon lui, le monde n'était pas encore prêt pour son *Don Juan* : il « n'a eu aucun succès public, parce qu'il est bien plus violé que violant, mais [...] pourrait être découvert plus tard, quand on saura mieux qui viole » (Journal 1931 : le 27 février). En 1943, son regard critique paraît plus objectif : « Relu passionnément tout *Don Juan*. La première page "Don Juan part" fausse le livre et lui a été fatale : elle fait vaniteux, fat, égoïste. *Don Juan* ne doit pas être conscient [...] de son sex-appeal. Ce fut pour moi un exercice de style et de composition » (Journal 1943 : le 22 octobre).

L'histoire de *Don Juan* ne se termine pas avec sa publication. Roché relit périodiquement le texte et sollicite des commentaires de ses amis et ses connaissances. Il travaille, même avant sa publication en France, sur une traduction de *Don Juan et...* avec les Hessel qui le conseillent également sur l'ordre des « chapitres ». En 1922, il demande à Helen d'écrire une préface pour l'édition allemande.

¹⁷⁹ Selon Mme Adeline Lesecq, qui résidait chez Pierre et Denise Roché à la "Maison du Train", des piles de *Don Juan* encombraient encore la maison au moment de la mort de l'auteur. (Entrevue personnelle, le 12 juillet 2003 à St Robert, Corrèze.)

Je reçois de Franz la préface qu'elle vient d'écrire pour l'édition allemande de mon Don Juan. Je la lis, je la bois. Elle me frappe. Je la relis. En voici quelques lignes.

Dès le ventre de ta Mère tu commenças à pressentir l'énigme d'une forme intérieure - une douceur et un trouble qui fixèrent ta route. Tu suis depuis cette piste... cela t'attend, au bord de ton chemin, en formes et en êtres, exigeant la solution. Avec l'absence de choix d'un homme de peine, tu te donnes, calme, possédé, avec une patience toujours neuve pour les commencements. Le plus pauvre désir qui monte vers toi, tu l'accueilles dans tes bras, comme un enfant. L'entrée, centre unique et inflexible d'où tu comprendras et domineras - et qui te ramène dans la caverne merveilleuse où tu commenças à comprendre... - Ton acte corporel, sanctifié par son exactitude comme la promenade du somnambule, ta curiosité inflexible et ton ramassement empoignent la passion vague et plantent le sentiment flou dans une réalité qui les surpasse. Séducteur ? Parce que dans ta marche sans trêve vers la tâche, toujours devant toi, tu abandonnes celles qui s'émurent vers toi. Sans conscience ? Parce que tu ne t'attardes pas, soucieux d'observer ton propre effet ? Toujours et quand même tu obéis à ta conscience - et tu lui es le plus fidèle, quand, sur tes gardes, attaqué, tu protèges ta liberté, comme un instrument, comme une arme. Va - Don-Juan - nous t'aimons - nous te respectons - nous te plaignons. Plus que les autres héros tu es solitaire, sans compagnon, sans deuils, sans espoirs - avec la foi du prédestiné tu te livres à ton travail de Danaïdes.

Ceci fut écrit tout récemment. - À quel point pour le Don-Juan de mon livre - a quel point pour moi ? Les mots qui portent le plus sur moi sont : Va - Don-Juan - nous t'aimons - nous te respectons - nous te plaignons. - Oui, parfois me plaint-elle, sans rancune, de ne pas m'être arrêté pour lui faire notre fils. Et je la sens Don-Juane, elle - et c'est pour cela qu'elle comprend Don-Juan.

(Journal 1922 : le 28 juin)

Helen, dans son Journal de 1920-21, fait preuve d'un intérêt intense pour le Don Juan de Roché. Elle s'interroge sur sa conception du personnage – et trouve qu'elle n'est pas toujours d'accord avec l'interprétation de Roché. Il lui arrive évidemment de comparer Roché avec son alter-ego fictif de Don Juan, d'en tirer des conclusions. Dans l'ensemble elle a une très bonne opinion de l'œuvre mais trouve qu'il lui manque une voix féminine en contrepoint. « “Don Juan” sera un grand succès. Surtout parce que ça crée et détruit en même temps des idées d'un temps passé. C'est exact, dur – beau à cause de la structure des os. C'est mon affaire à moi aussi » (Hessel 1991 : 334).

Franz Hessel s'y met également. Après avoir terminé la traduction du *Don Juan* de Roché, il écrit un dialogue entre Pierrot et Don Juan, publié dans *Sieben Dialoge*, chez Rowohlt en 1924. Ce joli petit recueil, illustré d'eaux-fortes originales de Renée

Sintenis¹⁸⁰, comprend sept dialogues d'idées, brefs et fortement stylisés, qui mettent en présence des interlocuteurs mythiques, historiques ou symboliques. Il y a, entre autres, Éros et Aphrodite, Ahasvérus et Véronique et Ménélaos et Hélène. Chacun de ces petits récits met en scène une réflexion à deux voix sur un thème ou une pensée. Les textes, bien que structurés et sans prétention à l'aléatoire, affichent un caractère non fini avec l'argument coupé *in medias res* – invitant ainsi le lecteur à tirer une conclusion. Même si ces confrontations n'impliquent que deux interlocuteurs, elles évoquent presque toutes une troisième présence, ce qui bouscule la dynamique binaire car chaque interlocuteur se réclame de cette troisième voix. Cette structure narrative se prête bien à la thématique qui domine le recueil : l'amour et l'inconstance. Dans au moins deux des dialogues, l'inspiration autobiographique (accompagnée de sa fonction cathartique) se distingue nettement. Il n'est pas difficile de reconnaître Franz et Helen Hessel dans le dialogue entre Ménélaos et Hélène et Roché dans la référence oblique à l'ami, hôte et ravisseur, Pâris / Paris. Hélène se justifie de son infidélité en reprochant à Ménélaos de l'avoir délaissée, de ne pas avoir su reconnaître sa vraie personne. « Ja selbst im kampf mit Paris, war dein Sinn bei mir oder bei deiner gekränkten Ehre ? [...] Sieh, so hast du mich oft und ganz vergessen¹⁸¹ » (Hessel 1999 : 168). Les arguments sont les mêmes que ceux que l'autre Helen avance contre son époux et en faveur de son amant parisien : « Je sais bien que Franz n'a peur que de sa propre situation plus ou moins *ébranlée* en cas de flirt entre Pierre et moi. [...] Il m'a laissée seule. Il n'a pas compris la première fois que je l'ai trompé » (Hessel 1991 : 35, 34). Dans le dialogue entre Pierrot et Don Juan, il s'agit aussi d'un désir triangulaire. Don Juan va à la rencontre de Pierrot et le conseille de bien tenir à l'œil sa Colombine. Il enchaîne avec d'autres conseils, plus intimes : « Es würde ihr wohltun, zwängest du sie in das, was dir gefällt¹⁸² » (Hessel 1999 : 187). Pierrot ne tarde pas à comprendre que si Don Juan connaît si bien les états d'âme de Colombine c'est qu'il vient de la séduire. Don Juan semble d'ailleurs ressentir un besoin de se confesser, de se rabaisser. Il adjure Pierrot de le punir s'il a trahi Colombine ou lui-même. Mais Pierrot refuse toute offensive. Pour lui, la seule raison d'affronter Don Juan serait de venger Colombine au cas où Don Juan la contrarierait. Il explique : « Du warst untadlig. Meine Liebe erriet. [...] Du hast

¹⁸⁰ Sculpteur berlinois, 1888 – 1965, grande amie d'Helen Hessel.

¹⁸¹ Oui, même aux prises avec Pâris, pensais-tu à moi ou à ton honneur blessé ? [...] Tu vois, ainsi tu m'as oubliée souvent et entièrement.

¹⁸² « Cela lui ferait du bien. Tu devrais la forcer à faire ce qu'il te plaît. »

Colombine glücklich gemacht. Ich – ich habe sie nie berührt¹⁸³ » (187). Don Juan n'apprehende ni cette passivité ni la fine ligne de partage où se trouve Pierrot, entre la félicité et le désespoir et il lui envie son calme au milieu de la tristesse. Enfin, ce couple inattendu se sépare, unis en Colombine et reliés par leur complémentarité irréductible (188) :

Pierrot : [...] Aber du und ich, sind wir nicht wie die Enden des Schlangenringes, die sich begegnen ?
Don Juan : Leb wohl, Pierrot, selig bist du, daß du bleibst.
Pierrot : Leb wohl, Juan, selig bist du, daß du gehst¹⁸⁴.

Dans le triangle amoureux que forment Don Juan, Pierrot et Colombine, Don Juan se substitue à l'Arlequin, le rival de Pierrot dans la tradition de la *commedia dell'arte*. Or, l'association entre Don Juan et l'Arlequin s'inscrit dans les plus anciennes transformations de la représentation théâtrale de Don Juan. La *commedia dell'arte* s'empare de la pièce de Tirso de Molina peu après sa publication vers 1630. Dans *Le festin de pierre*, une *commedia* de Domenico Biancolelli (représentée à Paris vers 1658), l'Arlequin occupe une place qui concurrence celle de Don Juan. Plus tard, vers 1685, dans *Colombine avocat pour et contre*, jouée par Tiberio Fiorilli (dit Scaramouche), le rôle de Don Juan est carrément usurpé par l'Arlequin, qui partage avec le grand séducteur sa légèreté et son caractère volage. L'association entre ces deux figures s'étend aussi en dehors de la convention *dell'arte* et jusqu'à l'époque moderne. Le compositeur Ferruccio Busoni, contemporain de Roché, souligne le rapport entre Don Juan et l'Arlequin en insérant le célèbre *Air du Champagne* du *Don Giovanni* de Mozart dans son *Arlecchino* de 1916. Quoique curieux, le rapprochement de ces deux figures dans le dialogue de Franz Hessel s'inscrit donc dans une longue tradition. Les traits des personnages se prêtent d'ailleurs à l'association. Don Juan est toujours en chemin et ne cesse d'accumuler les expériences. Arlequin, et ceci se fait voir dans son costume bigarré, est également une accumulation de facettes, sans substance réelle. Les deux figures s'opposent à Pierrot qui est toute franchise et non-dispersion, serein dans son costume tout blanc de mitron.

¹⁸³ « Tu étais impeccable. Mon amour le devine. [...] Tu as rendu Colombine heureuse. Moi, je ne l'ai jamais touchée. »

¹⁸⁴ Pierrot : Mais toi et moi, ne sommes-nous pas comme les bouts de l'ouoboros, qui se rencontrent ?
Don Juan : Adieu, Pierrot, bienheureux toi qui restes.
Pierrot : Adieu, Juan, bienheureux toi qui t'en vas.

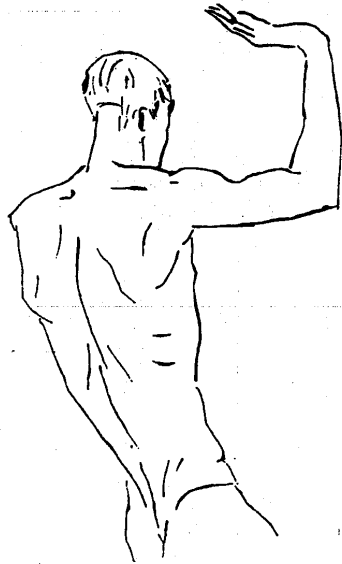
La base vécue de ce dialogue est à peine voilée. Hessel est souvent décrit en termes de Pierrot lunaire à cause de son visage rond et lisse et son calme sélène. « Glob lui plaît [à Marie Laurencin] avec sa tête bien fait de Pierrot subtil, la douce ironie de sa bouche et l'étonnement de ses yeux ronds » (Journal 1906 : le 22 novembre). En outre, Hessel a toujours refusé d'être impliqué dans une rivalité amoureuse, ou même de se voir dans une dynamique de tension. Il n'est pas le troisième, écrit-il dans une lettre à Roché du 9 novembre 1920, il n'est qu'une conscience dans un coin¹⁸⁵. Dans une lettre du 10 novembre 1919, il avoue avoir déçu les attentes d'Helen : comme Pierrot et Colombine, ils n'ont pas le même rythme de vie : « [...] je sommeille quelquefois quand elle veille ». Le discours que tient Pierrot par rapport à l'amour dans le dialogue correspond tout à fait à la pensée qu'exprime Hessel dans ses écrits. Il ne s'agit nullement d'un aveuglement béat comme semble insinuer le Don Juan dans ce dialogue. Pierrot refuse la vanité et la jalousie car son amour ne cherche pas à s'approprier de l'autre. « Berührt der Mond, was er bestrahlt ? Könnte die Erde um die Sonne kreisen, wenn sie ihr nicht immer gleich fern bliebe ?¹⁸⁶ » (187). C'est en intégrant l'amour « à distance », désintéressé sans être indifférent, qu'il montre sa reconnaissance à/de l'autre dans toute son altérité. On rencontre la même notion trois ans plus tard dans le roman, *Heimliches Berlin*¹⁸⁷ : « [...] vielleicht liebt der Zuschauer noch in weiterem Umfange als der Liebhaber. Er wird eins mit allen Dingen, die die Geliebte berührt, er ist ihr Lager, ist die Luft, die sie atmet, ist alles, was der Liebhaber begehrend verdrängt¹⁸⁸ » (Hessel 1982 : 103). Ce recueil de dialogues paraît au moment où l'amour-passion qui unit Roché et Helen se balance entre le ciel et l'enfer. La souffrance silencieuse de Pierrot se pose comme un doux clair de lune au milieu des craquements du désir. La ressemblance entre l'eau-forte qui accompagne ce dialogue et le grand corps anguleux de Roché ne peut être accidentelle.

¹⁸⁵ Lettre de Franz Hessel à Roché, conservée au HRHRC, 217.2.

¹⁸⁶ Est-ce que la lune effleure ce qu'elle éclaire ? Est-ce que la Terre pourrait tourner autour du soleil si elle ne restait pas toujours à égale distance de lui.

¹⁸⁷ Berlin secret

¹⁸⁸ [...] peut-être que l'amour de l'observateur a même une étendue plus spacieuse que celui de l'amant. Il s'associe à toutes les choses que l'aimée touche, il est son repaire, l'air qu'elle respire, il est tout ce que l'amant disperse par son désir.



Pierrot und Don Juan (Renée Sintenis)

En avril 1928, par l'entremise de Franz Hessel, *Die Literarische Welt* publie sa traduction allemande de *Don Juan et la cathédrale* mais à cause de la situation économique en Europe le Professeur Ernst Robert Curtius conseille à Roché de ne pas poursuivre la publication du texte entier en allemand.

Mais hélas ! nos lecteurs ne peuvent plus acheter et vos éditeurs ne peuvent plus vendre. La crise économique que nous traversons et dont personne ne prévoit la fin se manifeste d'une façon particulièrement grave dans la librairie. [...] Je n'ose donc vous encourager à faire publier la traduction de votre Don Juan. Ce que je pourrais vous conseiller c'est d'inciter Crès à faire de la propagande en Allemagne et de demander un article à Mr. Hessel qui parle souvent de livres français dans la 'Literarische Welt'.¹⁸⁹

En 1994, André Dimanche reprend une partie de la préface d'Helen destinée à l'édition allemande pour la couverture de sa réédition de *Don Juan et...*

L'intérêt de Roché pour la figure de Don Juan ne diminue pas après la publication du recueil. Après la lecture du roman de Delteil en 1930, Roché se demande s'il ne devrait pas, lui aussi, écrire une vieillesse de Don Juan « [...] qui ne fait plus, ou presque, l'amour parce que son cœur est fatigué » - il songe à un Don Juan rempli de pitié pour trois amoureuses qui sont liées à lui et qui mènent avec lui un amour de cœur, d'esprit et de désir (Journal 1930 : juillet).

¹⁸⁹ Lettre non-datée du Professeur Curtius à Roché, HRHRC.

En 1943 il continue effectivement à rédiger des tableaux donjuanesques. Son aventure avec l'artiste, Madame Lassalle (Ondine), à Beauvallon inspire une nouvelle série finale de récits, entre autres, *Don Juan et Undine*, *Don Juan et la Ballerine*, *Don Juan et son plafond II* et *Don Juan et Augusta*. Dans ce dernier récit il fait mourir Don Juan. Écrit-il ces récits simplement pour achever l'histoire commencée il y a 40 ans ou pour mieux comprendre quelque chose qui lui échappe dans sa propre vie ? C'est d'ailleurs la question qu'il se pose (Journal 1944 : le 16 février) : « [...] cela servira-t-il à quelque chose, autrement que pour moi seul, où j'en suis maintenant ? » En dehors de ces indications dans le journal il ne reste aujourd'hui, malheureusement, aucune trace des Don Juan de Beauvallon.

Don Juan et ... totalité ou dispersion ?

À première vue, le *Don Juan* de Roché se présente comme un kaléidoscope d'activités, une multiplicité tourbillonnante de rencontres. Le recueil se compose de 28 récits – des tableaux plus que des nouvelles – qui racontent les aventures et les amours du séducteur illustre. En 1903 Roché avait déjà l'idée de rédiger des « synthèses » de ses rencontres amoureuses. Ce projet d'écriture (appelé *Moments*) n'aboutit pas et Roché décide alors d'adopter la figure de Don Juan comme véhicule pour ses récits sur les femmes qu'il a connues et les différents visages de l'amour qu'elles lui ont révélés. La forme qu'adopte Roché pour ce recueil reflète selon toute probabilité l'influence de sa rencontre en 1903 avec l'écrivain viennois, Peter Altenberg. Les tableaux de *Don Juan et...* ressemblent beaucoup aux séries d'esquisses d'Altenberg non seulement par la brièveté des récits mais aussi par leur côté instantané / tranche-de-vie et par la concision du style. Ce sont de véritables portraits en paroles "comprimés". Qui plus est, le premier recueil d'esquisses d'Altenberg, *Wie ich es sehe*, contient une courte série d'esquisses intitulée *Don Juan*. Il y a trois esquisses dans la série et le personnage du séducteur (qui apparaît aussi dans des esquisses sans rapport avec Don Juan) s'appelle Albert Königsberg. Les esquisses traitent surtout du premier éveil à l'amour, Albert est séduisant malgré lui, attentif et sensible envers des femmes de tout âge. Son amour est don et non pas rapt : « "Sie verderben selbst Kinder von elf Jahren", sagte die

Mutter gereizt. “Ich gebe ihr das, was ihr lebendiger Vater und ihre todte Mutter ihr nicht geben können – – Liebe !”¹⁹⁰» (Altenberg 1896 : 64). La série d’esquisses respire la transparence et l’innocence idyllique d’un amour mystique à tel point qu’on se demande si le titre, *Don Juan*, est ironique ou tout au moins une allusion à un “nouveau” Don Juan, partisan de l’Éros sublimé. Il n’y a aucun effort de la part d’Altenberg d’évoquer la moindre trace de la tradition littéraire de Don Juan et la matière de ces esquisses ont par conséquent peu à voir avec le texte de Roché. Un tableau fait pourtant exception : *Don Juan et Bertrande* dans le recueil de Roché met en scène une toute jeune fille, aussi affectueuse et angélique que les jeunes filles d’Altenberg. Ce tableau ressemble aussi par son ton limpide et ingénu aux esquisses d’Altenberg.

La structure fragmentaire que Roché choisit pour son Don Juan fonctionne comme un miroir tournant autour du séducteur et dont chaque angle reflète un aspect différent de ce personnage à facettes multiples. En même temps, *Don Juan et...* est le récit d’un itinéraire de Don Juan, comme l’indique le premier tableau-poème: *Don Juan part*, le seul titre qui ne relie pas le héros à un autre personnage, lieu ou événement. Les 28 tableaux se regroupent en quatre parties en fonction de leur contenu et se suivent dans un ordre plus ou moins logique : portrait du personnage de Don Juan (sa vocation et quelques thèmes et motifs liés à la figure du séducteur); exposition du « groupe féminin » en deux mouvements; la féminité universelle et la féminité plurielle ; tentative de transcendance ; rencontres mythico-imaginaires.

Dans la première partie du recueil, les textes servent à exposer le personnage de Don Juan dans sa grande diversité caractéristique. Les tableaux préliminaires de la seconde partie examinent le problème du désir à travers le dédoublement de la nature féminine – madone ou sorcière. Les tableaux subséquents représentent de brèves synthèses de rencontres avec des femmes types et évoquent le projet de jeunesse des *Moments*. La troisième partie décrit les velléités de Don Juan dans une tentative avortée de transcendance et de spiritualisation. Roché qualifie la quatrième partie de « mythologique » (Journal 1943 : le 22 octobre). Il s’agit plutôt d’une continuation de

¹⁹⁰ Vous corrompez même des enfants de 11 ans, dit la mère irritée. “Je leur donne ce que leur père vivant et leur mère morte ne peuvent pas leur donner - - de l’amour.”

la dimension onirique introduite par *Don Juan et la route du ciel* qui se décline, selon les personnages féminins, en cinq parties : l'antiquité, la littérature, les beaux-arts, la mythologie et le conte de fées. Ainsi le recueil se termine-t-il dans une irréalité enchantée par l'évocation de l'histoire de la Petite Sirène d'Andersen.

Malgré sa fin féerique le Don Juan de Roché se place dans une temporalité certaine : il a 7 ans, 16 ans, 18 ans, 23 ans et 40 ans. Il s'agit donc de suivre le séducteur dès la naissance de sa vocation jusqu'à son affirmation à l'adolescence et sa plénitude à l'âge mûr. Ces indications ne sont pourtant pas données dans un ordre chronologique ce qui suppose une organisation des récits par thème plutôt qu'une progression qui suit une évolution de la figure du séducteur. Des inscriptions de son Journal, nous savons que Roché attachait une grande importance à l'ordre de ce qu'il appelait les "chapitres" de *Don Juan et...* Il consacrait beaucoup de temps, souvent avec l'aide soit de Germaine Bonnard soit de Jeanne Vaillant et même de sa mère à établir cet ordre (Journal 1919 : le premier juillet).

Suivie des points de suspension, la conjonction de coordination du titre souligne la succession des rencontres donjuanesques aussi bien que la nature récurrente et ouverte de l'accumulation de rencontres. Objets inanimés, animaux et personnes réelles ou fantastiques s'entremêlent et s'associent à Don Juan. Que ce soit un reître, une cathédrale, une Florine, une Ophélie ou un taureau, Don Juan, comme s'il portait autant de masques, se voit défini par l'élément auquel il se lie. Or, la copule peut également indiquer l'absence d'intention d'un Don Juan errant sans destination fixe dans la jungle du désir. Dès sa création vers 1619 par le frère Gabriel Téllez de l'ordre de la Merci, mieux connu sous le nom de Tirso de Molina, les titres des versions de Don Juan se caractérisent très souvent par la présence d'une conjonction, soit de coordination soit d'équivalence.¹⁹¹ Dans ces titres, la coordination - qui se veut épique et non pas dramatique - annonce le caractère épisodique de l'œuvre. De ce fait se trouve soulignée

¹⁹¹ À titre d'exemple, on peut citer *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (Tirso de Molina, 1630), *Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel* (Dorimon, 1659), *Don Juan ou le Festin de Pierre* (Molière, 1665), *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* (Claude la Roze Rosimond, 1670), *Don Juan de Maraña ou La Chute d'un Ange* (Alexandre Dumas, 1836), *D. Joao e Elvira* (Claudio Nunes, 1873), *Man and Superman* (Bernard Shaw, 1901-3), *L'Homme et ses fantômes* (Henri-René Lenormand, 1921), *Don Juan en de laatste nimf* (Hubert Lampo, 1943), *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (Max Frisch, 1953), *Don Juan ou Les Amants chimériques* (Michel de Ghelderode, 1955).

la nature de la séduction donjuanesque : à la fois répétition perpétuelle et division (par la tension qui est le propre du désir). Aussi la conjonction évoque-t-elle d'emblée la temporalité propre au récit donjuanesque : l'aspect cumulatif des aventures de Don Juan ne s'inscrivent pas dans une durée tendue mais dans une temporalité de moments additionnés.

Avec *Don Juan et ...* Roché semble par ailleurs trouver une formule pour les titres de ses romans à venir : *Jules et Jim*, *Les deux Anglaises et le Continent*.

Don Juan part

*Et je me suis donné de la peine avec celle-ci
et avec celle-là,
et avec d'autres encore.*

*Et celle-ci dit: «Il me faut tes yeux»,
et celle-là dit : «Il me faut tes bras»,
et les autres disent d'autres choses encore.*

Et moi je sais ce que cela signifie :

Ma peine, mon plaisir,

quand ils éclatent,

elles s'étonnent et veulent encore.

*Et ces femmes pèsent comme une créance,
et je n'aime pas répéter.*

Cette nuit la route sera mon lit

*les reins de mon cheval bougeront sous moi
une ville inconnue nous recevra demain.*

Le premier tableau, *Don Juan part*, continue et renforce l'idée de la ritournelle infinie annoncée par le titre : par sa position répétée en tête de vers, la conjonction "et" domine ce poème liminaire, créant un rythme haletant et staccato dans la première partie. Un rythme qui reflète la tension et le désordre dans les rapports entre trois invariants du récit donjuanesque, à savoir Don Juan, le groupe féminin et la pesanteur¹⁹². Dans cette première strophe de 12 vers tout met en évidence le gouffre qui sépare le « je » solitaire du séducteur du groupe indéterminé de femmes : « celle-ci », « celle-là » et « d'autres ». Tandis que Don Juan peine, les femmes se pâment ; elles « disent », Don Juan « sait ». La source de cette connaissance est son don unique de surprendre les femmes par le plaisir intense et abondant qu'il prend à l'amour ; un don de soi, corps et âme, qui est devenu une peine, une tâche et un devoir. Don Juan n'est plus le seigneur triomphant de ses victimes mais plutôt une victime lui-même, sacrifiée à l'amour et dépecée, comme Orphée, par une horde de femmes. Ce qui pèse à cet appelé-malgré-lui est le désir insatiable des femmes, des autres. Il paraît néanmoins curieux que le désir des femmes semble s'éveiller à un plaisir qui n' « éclate » que pour Don Juan. Dans son *Journal* (1991 : 454, 462), Helen Hessel, revient sur cette idée

¹⁹² Jean Rousset distingue ces trois variants du récit donjuanesque dans *Le mythe de Don Juan* (1976).

d'un plaisir égoïste qui exclut l'autre, qui refuse l'union - une exclusion que Don Juan ignore, ou trouve naturelle.

- Helen : « Dis-moi : “Don Juan part.” »

Il le dit - : « Et si ma joie éclate – elles s'étonnent et veulent encore. »

Je le trouve bien simple et décevant. Si sa joie éclate, il s'arrache de la pauvre femme – jusqu'à ce qu'elle ne veuille plus (qu'elle éclate).

- Helen : « “Don Juan” me fait envie d'écrire “Donna Juana”. » [...]

- Helen : « Nous travaillerons – tout sera beau. Et je te propose de changer pour moi “Don Juan part” : “Si ma joie éclate – elles s'étonnent et veulent encore”, en “Si nos joies éclatent nous nous étonnons et voulons encore.” »

La réaction d'Helen de vouloir écrire un “contre-texte”, est révélatrice d'une lacune importante dans la séduction donjuanesque qui entraîne la division par son refus d'un assouvissement complet.

La stabilisation du rythme haché et l'allongement des syntagmes entraînent un ralentissement dans les trois vers de la dernière strophe. La conjonction « et » disparaît et le « je » se reprend en déclamant ses intentions futures comme un serment. Ce n'est que la certitude de partir (accentuée par les verbes au futur) qui le rassure. Le voyage et la mobilité sont primordiaux pour Don Juan, une idée qui est renforcée par le verbe au présent dans le titre, *Don Juan part*. Il arrive, il part, il court : il est toujours en route. C'est un voyage sans fin et sans destination précise. En vérité, ce n'est pas le déplacement qui est important mais le fait de bouger. Dans *Don Juan et la borne* il découvre, stupéfait, qu'il est assis sur la même borne à côté de la même petite ville que l'an passé. Malgré sa mobilité frénétique il n'avance pas et toute indication de distance entre ainsi dans le relatif. Le désir sans bornes risque de l'entraîner dans l'engrenage d'un éternel retour¹⁹³. Plié sous le poids de ces femmes qui exigent toujours plus qu'il ne peut offrir, son voyage ressemble plutôt à une fuite et l'inconnue qui l'attend à une menace qui plane sur lui.

Or, chaque étape de son voyage marque aussi une conquête car chaque ville lui réserve une fille (Roché 1921 : 42) et ainsi le souvenir de son itinéraire est étroitement lié à la mémoire qu'il garde de ses aventures amoureuses. Et si la mémoire le trahissait ? À plusieurs reprises dans le recueil, nous constatons précisément un Don Juan

¹⁹³ Nous donnons à « l'éternel retour » le sens nietzschéen de la « répétition des mêmes événements à l'intérieur d'un cycle qui se répète éternellement » (D'Iorio 2000 : 3).

victime de la mémoire qui flanche (*Don Juan et l'hostellerie, Don Juan et la borne*). Souvent, il trouve jumelés dans sa mémoire les souvenirs de plusieurs conquêtes amoureuses – ce qui implique que ces femmes aussi entrent dans le relatif. « [...] comme lui remontait au cœur son amour pour Margot, il fut soudain surpris de les sentir toutes deux jumelées et égales dans son souvenir » (Roché 1921 : 61). Et avec cette relativité vient le danger de la répétition, de répéter les mêmes exploits au lieu de conquérir l'inconnu/e. Dans ce contexte on peut penser au Don Juan de Mérimée qui commet l'*erreur* de la répétition – dont il a horreur – à cause de sa mémoire défaillante : « Tant de portraits étaient plus ou moins bien gravés dans sa mémoire, qu'il lui était impossible de ne pas faire de confusion » (Mérimée 1978 : 711). Ce n'est pas seulement la fidélité dans l'amour qui dépend de Mnémosyne, la tromperie d'un *burlador* a aussi besoin de la mémoire pour ne pas sombrer dans la monotonie. (Si l'oubli peut entraîner une répétition involontaire dans la séduction, la mémoire contient également son paradoxe : les souvenirs permettent certes de différencier, donc d'éviter la répétition, mais peuvent d'autre part pousser à la copie, l'adhérence à une formule qui devient, elle aussi, répétitive.)

Cet aspect explique vraisemblablement pourquoi les Don Juan ont si souvent recours à des astuces pour retenir la multitude prodigieuse de leurs conquêtes. Dans un grand nombre d'œuvres, c'est le valet de Don Juan, ce compagnon constant, qui n'est pas uniquement « la projection de sa conscience morale, son double inversé » (Brunel 1999 : 344) mais qui agit aussi en conservateur de ses archives amoureuses. D'où le fameux catalogue de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte ou les détails que Sganarelle fournit à Gusman dans la pièce de Molière. Dans d'autres textes, c'est Don Juan lui-même qui protège de l'oubli ses aventures en rédigeant des mémoires (*L'Homme à la Rose*, de Henry Bataille, *Don Juan en automne* de Gilbert Cesbron), en dressant des listes (*Les âmes du purgatoire* de Mérimée) ou en conservant des lettres (*Don Juan* de Henry de Montherlant). Ce Don Juan avoue d'ailleurs le lien entre son manque de mémoire et son bonheur chimérique : « Seulement, n'ayant pas de mémoire, j'ai dit que le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches » (Montherlant 1958 : 98). La défaillance de la mémoire, l'oubli qui nécessite sous une forme ou une autre une mémoire « extérieure », souligne la contradiction inhérente au jeu de la séduction donjuanesque : la passion du nombre qui refuse pourtant la répétition.

L'originalité de la rencontre pèse plus lourd que l'unicité de l'Être car Don Juan ne vise pas dans sa séduction l'énigme de l'Autre : « Les femmes qu'il a aimées n'ont été pour lui que des expériences. Heureuses furent-elles de réaliser un moment pour ce surhomme une part de l'idéal qu'il portait en lui ! » dit du Séducteur Georges Gendarme de Bévoite dans son œuvre pionnière sur Don Juan, *La légende de Don Juan – Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (1929 [1906] (II) : 102). Pour préserver l'illusion de la nouveauté de cette « expérience », Don Juan doit donc à chaque fois oublier tout juste assez pour ne pas succomber à l'ennemi mortel qu'est la monotonie. « [...] ce matin, Don Juan a presque oublié Lisbeth et il est épris de Mahaude. [...] Et là, sur la borne, l'an passé, il a souffert du désir de Lisbeth sans se rappeler que Mahaude existât » (Roché 1921 : 94). Maurice Blanchot, dans un chapitre de *L'entretien infini*, aborde la question du désir comme expérience-limite à travers trois visages mythiques de l'amour : Orphée, Don Juan et Tristan. « *Léthé* est aussi le compagnon d'Éros [...] », écrit-il, évoquant ainsi le lien nécessaire entre le désir et l'oubli (1969 : 288). Peut-on voir dans l'oubli donjuanesque un mécanisme autoprotecteur ? C'est la thèse de Camille Dumoulié dans *Don Juan ou l'héroïsme du désir* (1993 : 139) :

Par la succession des instants divisés, comme par la série des femmes possédées, s'opère le détournement de sa propre séparation, et ce détournement est l'oubli, la meilleure défense qui soit, et la meilleure preuve de santé.¹⁹⁴

Le Don Juan de Roché invente le jeu du plafond pour se délecter (ou se souvenir) de ses conquêtes passées et futures. Le choix des femmes ne laisse pas supposer qu'il s'agit d'un jeu de grand stratège. Ce serait plutôt un jeu de mémoire fantaisiste – il compte les femmes comme on compte les moutons ... pour dormir. Dans *Don Juan et son plafond* le héros, qui a 16 ans, pose des cases imaginaires sur le plafond de sa chambre et essaie de les remplir avec neuf femmes désirées. Par la variété du groupe féminin, ce tableau contient en plus petit la structure de tout le recueil : ces femmes viennent de tous milieux et sont bien disparates physiquement. Ce goût pour la diversité caractérise d'ailleurs les amours du Don Juan classique parce qu'il « s'en

¹⁹⁴ Santé peu solide d'après un nouvel éclairage apporté par la médecine. Il existe, paraît-il, la possibilité d'un fondement physiologique pour l'oubli qui hante la figure du séducteur (qui n'a d'ailleurs rien à voir avec la défaillance passagère qu'est la « petite mort ») : des recherches neurologiques indiquent que les rapports sexuels peuvent entraîner chez certaines personnes une amnésie globale transitoire, aussi appelé « ictus amnésique », qui se caractérise par une légère obnubilation, une difficulté à enregistrer de nouvelles informations et une amnésie rétrograde (Lewis 1998 : 398, Bérubé 1991 : 29).

prend à *l'universalité* des femmes » (Molho 1995 : 39). Comme dans les autres parties du recueil il y a dans ce tableau des figures historiques (Diane de Poitiers), mythiques (Aréthuse) et légendaires (une femme du sérail du Sultan). La présence de deux sœurs et d'une petite fille de six ans complète ce portrait composé de la féminité. Il reste cependant une dernière case vide, celle de la femme qu'il n'a jamais trouvée, « l'inconnue, la dernière » (Roché 1921 : 19). Une lecture « œdipianisée » (par exemple, Rockenstrocy 1996 : 53) voit dans cette dernière femme à jamais inaccessible la figure idéalisée de la mère. Pour Otto Rank (disciple déchu de Freud), dont l'étude psychanalytique de Don Juan est une des rares à examiner le récit de Don Juan dans un contexte littéraire (et non seul le héros comme prototype du collectionneur/séducteur), Don Juan *retrouve* justement la mère dans le grand nombre de femmes séduites et abandonnées : « [...] the many women whom he must always replace anew represent to him the *one* irreplaceable mother [...] » (Rank 1975 : 41¹⁹⁵). Bien qu'il soit placé vers la fin de la première partie, le tableau qui suit *Don Juan et son plafond* selon les indications de l'âge de Don Juan est *Don Juan et Annette*. Dans ce tableau la thématique de la mère est explicite et la tentation d'une interprétation œdipienne difficile à esquiver. Don Juan a 18 ans et il se demande si Annette voit et entend les ébats amoureux de ses parents. Annette est offusquée par l'idée même et Don Juan pense à sa propre mère : « Il ne veut pas, il ne veut pas que sa mère ait jamais roulé sa tête et crié comme Annette tout à l'heure ! » (Roché 1921 : 120). Il est même possible que Roché ait eu l'intention expresse d'introduire dans ce tableau une dimension freudienne. En effet, en 1910, année pendant laquelle Roché travaille beaucoup sur son *Don Juan*, son Journal contient la première référence à Freud. Les inscriptions laconiques : « FREUD » (Journal 1910 : le 27 décembre) et « FREUD – notamment Léonard de Vinci » (Journal 1911 : le 27 janvier) ne révèlent pas grand-chose. Nous pouvons néanmoins déduire qu'il s'agit de l'essai de Freud sur un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci (publié en juin 1910). Comme cette analyse se base en partie sur les théories sexuelles infantiles où « l'éveil sexuel précoce [est] (provoqué et entretenu tardivement par la séduction maternelle intense, sans contre-poids paternel) » (Granier de Cassagnac-Grauloup 1994 : 10), Roché devait effectivement être au courant des théories de Freud relatives à sa notion du complexe d'Œdipe. Cependant, une lecture

¹⁹⁵ Comme nous ne pouvions nous procurer ni le texte allemand original ni la traduction en français de cet ouvrage, nous préférons ne pas traduire les citations de la traduction anglaise officielle de peur de nous éloigner involontairement du sens original.

freudienne de ce tableau expose les incohérences propres à « l'œdipianisation » de textes littéraires. Annette refuse aussi nettement que Don Juan l'image d'une mère érotique tandis que les jeunes gens affirment tous les deux que la sexualité de leur père les indiffère. Or, le complexe d'Œdipe se caractérise par « [...] la motion sexuelle de l'enfant vers les parents, du fils vers la mère et de la fille vers le père [...] » (Freud 1942 : 171). Loin d'être une négation des rapports sexuels de ses parents, il se peut que le vœu de Don Juan dans ce tableau « d'avoir été conçu sans péché » (Roché 1921 : 120) ne soit que l'expression de son aspiration vers une certaine innocence.

Pour « l'inconnue, la dernière » du plafond de Don Juan, il pourrait exister, en dehors d'une lecture freudienne, une explication bien plus simple qui cadre parfaitement avec le caractère propre du personnage, « [...] son incessante curiosité, son amour du nouveau, sa passion de l'inconnu [...] la personnification même du désir » (Gendarme de Bévoite 1929 (II) : 128). Ce qui est incontournable chez Don Juan c'est l'association étroite entre la curiosité et le désir. Pour Don Juan, l'attrait suprême est la perfection de l'art de séduire et sa séduction consiste à trouver dans les plus brefs délais « le chemin » (Roché 1921 : 89) pour percer les secrets d'une femme inconnue. Il ne s'agit pourtant pas d'une connaissance aussi profonde et étendue que celle nécessaire à la séduction lente et tactique de Johannes, la figure du séducteur inventée par Kierkegaard (*Le Journal du séducteur*, 1943). Don Juan ne réussit pas dans sa tentative de séduire la Voyageuse – il accepte qu'il a dû commettre une erreur de jugement quelconque mais finit par justifier cet échec en se racontant une anecdote de jeunesse. Un jour à l'école, il a joué au tir à la corde avec un garçon qui a lâché son bout de la corde quand Don Juan allait avoir le dessus. « Et il a lâché parce que j'aurais tiré plus fort que lui » (1921 : 90). Ainsi, Don Juan ne s'intéresse pas aux motifs réels que peut avoir la Voyageuse pour ne pas se laisser séduire. Il s'efforce de prouver que c'est justement parce qu'il a visé juste dans sa séduction, que la Voyageuse affecte de ne pas s'intéresser à lui. Ce serait, pour ainsi dire, une sur-séduction. Or, une connaissance ciblée qui vise une capitulation rapide suffit normalement à « l'éthique de la quantité » (Roger 1980 : 153) que prône Don Juan. Il désire précisément celle qu'il ne connaît pas encore et le mécanisme de la séduction veut que l'objet de son désir, pour valoir la peine, se présente à chaque fois comme absolu : donc, la dernière. Dernière? L'ambiguïté sémantique se prête à merveille à la situation de la femme séduite par Don Juan. Pendant l'instant absolu qui caractérise l'amour du séducteur, elle est

effectivement l'ultime. Abandonnée un instant plus tard, elle n'est plus que l'inscription la plus récente de la *lista numerosa*.¹⁹⁶

La notion de « l'inconnue », établit par ailleurs un rapport entre le Don Juan de Roché et une caractéristique donjuanesque qui date de la version baroque de la figure du séducteur si on accorde à ce nom son sens de variable à identifier pour connaître la solution d'un problème mathématique. Le Dom Juan de Molière, confronté par Sganarelle admet son credo (sans confiteor) : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle ; et que quatre et quatre sont huit » (2002 : 80). Ainsi, cette dernière inscription virtuelle dans la série infinie (ou la fraction continue) de séductions, serait la racine de l'équation donjuanesque.

¹⁹⁶En accordant au verbe « connaître » son sens biblique, nous pouvons souligner l'importance du fait que la femme désirée soit « inconnue » en nous référant à des recherches sociobiologiques. L'impact de la variété sur le désir sexuel a fait l'objet d'études sur plusieurs espèces de mammifères au laboratoire. Dans les années 60 des zoologistes américains ont défini « l'effet Coolidge » qui désigne le phénomène de regain de l'excitation mâle à la vue d'une nouvelle femelle œstrale. Voici l'histoire qui a donné son nom à l'effet Coolidge. Calvin COOLIDGE (1872-1933) était le 30ème Président des USA (1923-1929). On raconte que lors d'une visite d'une ferme d'État qu'il effectuait avec son épouse, l'attention de cette dernière a été attirée par la frénésie sexuelle d'un coq, et que le guide lui a expliqué que le coq "*faisait ça des centaines de fois par jour*". Elle a demandé alors que l'on répète ce fait au Président. Quand ce dernier est passé devant le même enclos, le guide a tenu promesse et lui a vanté les exploits du coq. Alors Calvin Coolidge lui a demandé s'il s'agissait toujours de la même poule : "*Bien sûr que non!*" a répondu le Guide. Et au Président d'ajouter : "*Dites-le à Madame Coolidge.*"

D'après l'effet Coolidge, la réaction d'excitation du mâle ne se produit pas si une femelle avec laquelle il a déjà copulé est réintroduite et ne dépend pas du fait que la nouvelle femelle « ait été, ou non, récemment couverte par un autre mâle » (Symons 1979 : 202). Par conséquent, ce phénomène démontre l'importance, sur le plan physiologique, non seulement de la variété mais aussi de la nouveauté physique. Il n'est certes pas évident de prouver que l'effet Coolidge tel qu'il est constaté chez les animaux opère de la même manière chez l'homme. Cependant, les données récentes rassemblées par des chercheurs tels que Glenn Wilson (*The Coolidge effect, an evolutionary account of human sexuality*, 1981; *The Great Sex Divide*, 1989), Martin Daly et Margo Wilson (*Sex, Evolution, and Behavior*, 1983) semblent indiquer que ce mécanisme affecte également le comportement sexuel humain.



1897 Je = 18 Ida (Porte St Martin) Madeleine (chien = juriste) Burgos	1903 Je = 24 Viève Anitra (Picha) Bx. P. Altenberg Viennoise I humble " II	1906 Je = 27 Viève Mauve Bx. Mazarine (f. de rose) Flap (Laur) Rica (Perrier) Maga (Bretagne) Opia (Bretagne) Bx P'tits Carreaux (doigt blessé)	1909 Je = 30 Viève Nuk Bx Véronèse Miette (Frédéric) Lau (Fév. Mars) Négresse (Han) Wiesel (Montigny) (Chieng) Maroussia (Chemkoff) (Ragazza) - d - Nuk perfect	1912 Je = 33 Viève Ludwige (Valérie) (Chemk) Han = mit Frangin " Négresse (fatnou) Wies. Vendée Existence Argenton Octobre - Odessa
1898 Je = 19 Marcelle (Clunet) (sa soeur) Henriette (Weh)	Bateau Munich mit Grossmann (Sattler) (Kohlbrandt)	1907 Je = 28 Viève Mauve Flap (Laur) Wiesel Gräfin Chieng Renaissance (Reims) Forêt Fontainebleau Berlin : Kupke " : Petite brève	1910 Je = 31 Viève Négresse Bx Mascotte (Franz) (Alcantara) (crayon d'or) (Chieng) Ludwige Arag. Juillet Wies. (Octobre) re-Mad.	1913 Je = 34 Viève Bx. Fantine Wies. St Georges Bordeaux Re Maho Flap
1899 Je = 20 Maria (Jo) Lyonnaise (place Medicis)	1904 Je = 25 Viève Sbô (Nice) Bx. Florence (Princess) (Rome) Mauve (Suisse) (Boche) Knocke Annie petite rouquine Peppa (Jap)	1908 Je = 29 Viève Chieng Wies Venise : Flamande " : Patronne " : Olga Venus (Maria) Badenweiler (maid) Bx. Fantine	1911 Je = 32 Viève Ludwige (Chien) Février Existence Naples Athènes Wies. (Toulouse) Périgueux	1914 Je = 35 Viève Han (mit Maho et Wâtg) Fr.'s brother's girl (St Lazare) Bx Pasquier
1900 Je = 21 (Soldat) (Nuk) Folies Bergères	1905 Je = 26 Viève Mauve (Paris) Sbô (Paris) Maga Réa (bis) (livres) (Sacha) Viennoise			1915 Je = 36 Viève Bizot The 2 girls with Williams " " chez Fred
1901 Je = 22 (Nuk) (Vio) (Mauve)				1916 Je = 37 (r. Papillon) Viève Bizot Novembre - New York (Nuk II)
1902 Je = 23 (Nuk) Henriette II (Train ceinture) Réa (Montmarte Butte) Paule Prud' (Lecarpont)				

Compter les moutons – façon Henri-Pierre Roché.

Dans son Journal du 2 Janvier 1953, Roché note ceci : "Je relis, relis puis re-copie, pour pouvoir détruire l'original trop détaillé, la LISTE of spds + girls depuis 1897 - et j'en ai une certaine indigestion mentale, qui va en s'éclaircissant, en se spiritualisant."

Dans *Don Juan et sa prière*, le héros reçoit, à l'âge de 7 ans, la confirmation de sa vocation quasi-religieuse – une vocation de séducteur qui est d'emblée placée sous le signe de l'interdit : « Cependant il songe à une peinture qu'il a aperçue dans le cabinet où il n'a point entrée » (1921 : 13). Selon Hiltrud Gnug, la transgression est une particularité essentielle de Don Juan : « [...] Don Juan wird gerade da zum Verführer, wo sein Begehren zugleich Frevel ist¹⁹⁷ » (1993 : 35). Le thème de la répétition surgit à nouveau : la prière du jour qu'il répète n'est rien d'autre que la femme qu'il revoit en

¹⁹⁷ « Don Juan se fait séducteur précisément là où son désir est en même temps sacrilège. »

esprit. Séparé de son objet, le désir est lié à la vue (« Don Juan revoit ses genoux, revoit ses hanches, revoit ses seins... ») et dépend de la mémoire – le séducteur désire le désir.

Transformée en prière (« Ainsi soit-elle !»), la beauté féminine devient instrument de transcendance – le corps de la femme est l’intermédiaire qui réconcilie en l’homme la tentation de l’interdit et la soif d’une union mystique. Ce rapprochement du sexe et du sacré est un thème du recueil (*Don Juan et la cathédrale, Don Juan et la route du ciel*) et révèle une des préoccupations constantes dans les écrits de Roché. Dans une lettre qu’il destine à sa mère lors d’un voyage en Espagne (1896¹⁹⁸) nous trouvons juxtaposés les mêmes éléments de contemplation d’une peinture, de sensualité et de religion. Roché, âgé alors de 17 ans, vient de découvrir dans la salle de la reine Isabelle du musée de Madrid, une Vierge de Murillo (il ne précise pas laquelle, mais selon les descriptions il s’agit d’une des représentations de la conception immaculée).

¹⁹⁸ Conservée au HRHRC, Austin, Université du Texas.



La conception immaculée d'El Escorial
Esteban Murillo, 1678, Musée du Prado, Madrid

J'étais au ciel, je n'avais plus conscience d'être : je regardais, hypnotisé, adorant successivement l'ensemble et le détail, essayant de la pénétrer, cette Vierge! de m'identifier à elle! – je la sentais par instant mon idole, puis ma mère, puis ma sœur ou mon amie, enfin ma femme! [...] Mon âme dilatée contenait l'âme de la Vierge et celle de Murillo : le mystère de la sainte trinité n'est plus obscur pour moi – j'ai été trinité!

Cette citation où se trouvent réunis la beauté féminine, le désir et l'extase spirituelle montre comment la connaissance *visuelle* de la féminité devenue universelle, mène à une expérience unificatrice et anagogique. Il faut pourtant préciser que ce mouvement chez Roché ne renferme pas une spiritualisation de l'amour sensuel. La consommation de l'union charnelle devient en elle-même un véhicule qui fait passer de l'immanent au transcendant¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Roché appelle cette sublimation de la sexualité « le mystère de l'orgasme » dans son Journal et dans d'autres écrits. Toute union sexuelle n'est pas sublimée. Le 8 janvier 1958, il écrit qu'il songe à résumer ses carnets avec le mot *contact* souligné pour indiquer « le mystérieux spend instructif ». Les

C'est par la vue que la femme désirée est rendue *présente* au séducteur et la vision de la beauté peut en même temps mener à l'extase. En conséquence, cela n'a rien d'étonnant que le texte de *Don Juan et ...* abonde en verbes de perception. Don Juan *voit, observe, regarde et guette*. Parfois, son regard pénétrant saisit même la vérité que d'autres ne remarquent pas. Lui seul sait reconnaître la jeune femme sous son habit de moine dans *Don Juan et la passante* (Roché 1921 : 79). Aussi semble-t-il contempler les femmes avant de les aborder, d'où l'importance accordée à la nuque, cette partie du corps, fétiche chez Roché, qu'il peut observer sans être vu. La même prépondérance de la vue se rencontre chez Molière dans le fameux éloge de l'inconstance (2002, I, ii : 27) :

Quoi? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend,
qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne?
[...] je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes [...] je ne puis refuser
mon cœur à tout ce que je vois d'aimable [...]

La vue engendre un désir qui naît de la tension entre *voir* et *avoir*. Le désir naissant se nourrit de cette même tension par l'agissement de l'imagination qui transforme l'image et la met en perspective tout en privilégiant certains aspects. Chez Don Juan, cette transformation de vision en désir est quasiment instantanée (Roché 1921 : 115) :

La jeune fille entra, portant le seau d'eau fraîchement tiré, un bras tendu pour l'équilibre, les veines du cou gonflées, et rougissante un peu.
Elle avait des gouttes de pluie sur les tempes et une feuille morte collée à son bas.

Il y eût un petit « toc ! », suivi d'un « oh ! » de regret, de Don Juan, navré d'avoir, par distraction, crevé la peau du mirliton.

La transformation de la représentation a lieu dans le bref écart – nettement indiqué par la disposition des phrases – qui sépare l'objet du sujet et la vue de la violence incontrôlable du désir.

Si la vue se fait désir, désirer, pour Don Juan, signifie aussi de voir. Là où il ne désire pas, il ne voit pas non plus : « [Don Juan] a faim de l'hôtesse comme il avait faim

descriptions d'érotisme sublimé dans le Journal se caractérisent par un langage mystique, par exemple les inscriptions du 22 au 23 octobre 1923 : « Et nous étions une seule chair - dans la main de Dieu. C'était la messe. [...] Je sentis la présence de mon spend dans son sang, et le miracle de nos substances ».

de pain tout à l'heure. Margot paraît avec des seaux à remplir. Elle en place un sous le jet qui bruisse sur le fond de bois, et attend. Don Juan regarde sans voir » (55).

L'importance du regard comme déclencheur au désir semble avoir ses racines dans des évidences physiologiques. Dans sa grande enquête sur la sexualité, Alfred Kinsey a indiqué que le désir sexuel masculin est plus souvent provoqué par des stimuli visuels que celui des femmes. Il s'est surtout basé sur le fait que les hommes sont les plus grands consommateurs de pornographie et que la plupart des femmes du groupe étudié ont déclaré ne pas avoir de fantasmes visuels au cours de la masturbation. Quelques chercheurs et certains écrivains féministes ont depuis lors contesté les conclusions de Kinsey. Selon Symons (1994 : 168) l'argument de fond de ces critiques est le fait qu'on « tende actuellement, dans les écrits sur la sexualité humaine, à minimiser les différences entre les sexes relatives aux stimuli visuels et à imputer les découvertes de Kinsey à la répression sexuelle que subissaient les femmes à l'époque de leur étude [...] ». En dépit de ces contestations (de nature plutôt politiques), des recherches médicales récentes qui visent à décrypter les processus cérébraux du désir masculin confirment les résultats du rapport Kinsey. Ces recherches, menées par l'Unité INSERM 483 et le CERMEP²⁰⁰, ont mis en évidence, à l'aide d'imagerie cérébrale, la sensibilité masculine à des images génératrices de désir sexuel. Compte tenu de ces découvertes biologiques, il est naturel que Don Juan, séducteur du genre humain dans tant de versions à des époques diverses, accorde une importance toute particulière au contact visuel. Voir quelqu'un est déjà l'in-corporer ; la vue comprend une possession anticipée de l'objet du désir : « Je l'ai vue nue, je me rappelle. Je ne l'aimais pas encore. Maintenant, j'évoque son nu avec du mystère et du désir [...] » (Journal 1906 : le 6 mai).

Après l'annonce de sa vocation le héros doit, semble-t-il, se mesurer, se prouver dans le monde des hommes avant de poursuivre sa recherche de la prochaine femme « essentielle », évoquée dans *Don Juan et son plafond*. Le Don Juan de Roché ne se fait pas accompagner, comme c'est le cas pour la plupart des textes donjuanesques d'un valet / serviteur qui serait selon la tradition littéraire, son alter ego ou son double. Il

²⁰⁰ INSERM : Institut national de la santé et de la recherche médicale; CERMEP : Centre d'études et de recherches médicales par émission de positons, Lyon.

voyage seul d'aventure en aventure et ce n'est que dans deux tableaux de la première partie qu'il croise des hommes. Dans *Don Juan et le Reître* et *Don Juan et les truands* il affiche surtout deux attitudes vis-à-vis des hommes qu'il rencontre : la comparaison et/ou l'affrontement. S'il ne se bat pas avec le capitaine des reîtres, c'est seulement parce qu'il apprend que celui-ci serait moins performant que lui-même sur le plan sexuel. Quand il tue le chef des truands, ce n'est pas pour parer une attaque éventuelle mais plutôt parce qu'il se sent irrité et insulté par sa présence. Otto Rank prétend que l'hostilité de Don Juan face aux hommes est une partie intégrante du personnage (1975 : 87):

[...] the surpassing greatness of the Don Juan figure is that he has done away with the heroic lie. He removes the men in order to possess the women. He knows no ideal motives, no sentimentalities and rationalizations. He has preserved the heroic character only in the one essential point that keeps him from being identified as a common criminal : he stands alone – alone against a world of opponents, and alone in an underworld of dangers.

L'interprétation de Rank renferme deux idées : Don Juan doit se battre avec et même tuer tous les hommes qui sont ses adversaires parce qu'ils représentent ce seul ennemi mortel invincible qu'est le père (41); Don Juan est, malgré la présence de Sganarelle/Leporello, une figure masculine solitaire car le valet n'est rien d'autre que son *Ichideal*, un organe de contrôle de la vie psychique et donc inséparable du héros lui-même.

Dans *Don Juan et le Reître*, Don Juan est sur le point de se battre avec le Reître parce qu'il se sent offusqué par l'attitude narquoise de celui-ci. Au dernier moment Don Juan se ravise parce que Madoine lui apprend qu'en matière de prouesse sexuelle le Reître « n'est pas du tout le sire qu'il est ici » (1921 : 27). Pour Don Juan, cela l'élimine d'office en tant qu'adversaire car l'alcôve est le seul champ de bataille qui compte pour lui. La comparaison en fonction de virilité revient dans les écrits de Roché et c'est probablement un des éléments qui déformera plus tard sa conception d'une « nouvelle moralité » en amour. Dans son récit *De Marcelle à Folies Bergère*, (1898-99), il raconte son aventure avec une certaine Marcelle, une « petite ouvrière » avec laquelle il sort depuis plusieurs semaines avant de la présenter à un ami qui déclare peu après son amour pour la jeune femme. Roché, étudiant de droit, débat dans son journal le pour et le contre du « partage » de Marcelle et arrive à la conclusion suivante :

Le partage ne me répugnait nullement. La seule chose qui eût pu m'effrayer était une comparaison, surtout physique, à mon désavantage. Mais là était le nœud de ma curiosité et de mon désir de connaître ce qui arriverait.

Ainsi, la jalousie n'entraîne une réaction violente que lorsque la comparaison risque de nuire à sa réputation d'amant. Soulignons que la question d'honneur n'entre pas dans la discussion à ce point car son renom d'amant se rapporte à la valeur "sociale" de Don Juan et non à sa valeur individuelle et morale.

Ces deux tableaux ont aussi pour fonction d'établir le cadre temporel de ce Don Juan que Roché place dans un passé vaguement moyenâgeux et qui semble renouer avec la tradition picaresque par les personnages, les cadres et le vocabulaire. L'imprécision du cadre temporel tout comme le récit fragmentaire conviennent à vrai dire parfaitement au séducteur qui, par son inconstance, vit dans un temps fragmentaire d'instant isolés : « L'amour est une succession de présences » (Journal 1909 : le 3 juillet). Ou comme le dit Kierkegaard dans *Ou bien ... ou bien* (1993 : 93, 95) :

[...] il peut toujours recommencer ; sa vie est en effet une somme de moments épars et sans aucune connexion ; elle est comme moment une somme de moments, et comme somme de moments, un moment. [...] il lui manque le temps préliminaire où l'on établit un plan, et le temps consécutif où l'on prend conscience de son acte.

Nous avons déjà évoqué la mémoire fragile de Don Juan qui le coupe fatalement de son passé. Mais l'avenir non plus n'existe pas pour lui. Le premier Don Juan, celui de Tirso, rejette toute idée d'un avenir possible en répétant sans cesse que la mort et le moment de la pénitence sont loin : « ¡ Tan largo me lo fiáis ! »²⁰¹ (1992 : 154). Dans son Journal de 1902 (27 juillet), Roché exprime à peu près la même idée : « Il faut arriver à vivre comme si on avait toujours le Temps ». Or, le fait de vivre chaque instant indépendamment du passé et de l'avenir, de ne montrer aucune obligation à des comportements ou à des gestes conséquents sont d'une portée bien plus importante qu'une simple caractérisation du personnage de Don Juan. « Cet égrènement du temps est la condition même de l'inconstance [...] » (Brunel 1999 : 504). Dans le cadre de Don Juan, il est utile de définir l'inconstance le plus largement possible vu le sens particulier accordé à ce terme à l'époque baroque qui a vu la genèse du séducteur. À cette époque, l'expérience du temps se définit par la volubilité du temps vécue et par la

²⁰¹ « Si lointaine est l'échéance. »

métamorphose continue des sentiments et de la conduite dans un monde qui n'est qu'une « branloire pérenne » (Montaigne : Livre III, ch. 2). De par un trait principal de son caractère essentiel et de par une caractéristique dominante de l'époque qui l'a vu naître, les aventures de Don Juan se déroulent dans un flou temporel, *in illo tempore*, la phrase biblique qu'utilise Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane* (1988 : 85) pour indiquer ce temps primordial où sont nés les mythes. Roché ne semble pas avoir choisi par hasard ou par nostalgie ce passé confus : dans son Journal, il parle, sans préciser, de la « nécessité de la cité antique, non du royaume moderne » comme cadre pour son Don Juan (Journal 1911 : le 9 juin).

Après avoir écarté les hommes dans *Don Juan et le Reître* et *Don Juan et les truands*, Don Juan continue sur son chemin. Autour de lui, le monde se féminise. Que ce soit une ville, une cathédrale, une forêt ou une maison, son chemin semble toujours le conduire vers un lieu clos, l'archétype de l'intimité fémininoïde (Durand 1992 : 277). La ville est symbole de la femme : soit de la mère qui contient et protège en elle ses habitants comme des enfants, soit de l'anti-mère, Babylone la Grande, corrompue et corruptrice. Pour Don Juan, elle est presque proxénète : « Ville, ville, quelle fille as-tu réservée pour moi ? » (Roché 1921 : 42). Dans la ville, mère et fille, Don Juan se rend à deux lieux opposés, la cathédrale et le bordel, qui reflètent et confirment ce double symbolisme de la ville (et qui sont par ailleurs souvent situés dans le même voisinage). En conséquence, les deux tableaux suivants, *Don Juan et la cathédrale* et *Don Juan et le bordel* racontent la façon dont Don Juan s'y prend avec ces deux types de femmes.

L'église est symbole de la femme ; Épouse du Christ (Apocalypse 21:9) et Mère des chrétiens. Don Juan y voit surtout une grande dame qui fascine par sa « riche simplicité ». Il essaie de percer son mystère par l'inspection de sa forme extérieure, décrite comme « œuvre sexuée » - mais il est déconcerté par son ordonnance. En effet, Don Juan dont toute la vie est dispersion et chaos ne peut comprendre l'ordre, un principe du sacré. Or, bien qu'elle dépasse sa compréhension intellectuelle et/ou spirituelle, Don Juan semble chercher un rapport direct et *physique* avec la cathédrale. Ce récit reprend donc l'idée évoquée dans *Don Juan et sa prière* : ce n'est qu'à travers la femme qu'il peut contempler Dieu. Ce n'est qu'en transformant la pierre en chair de femme que Don Juan peut aborder l'espace sacré de la cathédrale : « Or tu sais bien que tes tours sont comme des cuisses et quel simulacre est la rosace qui est entre elles ! »

(Roché 1921 : 46). L'expérience est intensément sensuelle. Il *sent* sa forme sous ses pieds, il *respire* son odeur et quand le bourdon de l'église tonne, le « [...] son frappe, traverse, et fait vibrer les os » (44). Stupéfait par l'emprise de la cathédrale, il tente une comparaison. « C'est peut-être un peu là ce que je fais aux femmes » (45). Mais peu à peu, l'église prend possession de lui. Imprégnée de la condition humaine, de l'espoir des hommes, elle l'enveloppe de sa présence, lourde par le poids des « siècles passés et à venir » (49). Don Juan, l'homme de l'instant, se sent impuissant et presque honteux devant la beauté impassible de Notre-Dame qui le domine – moralement et physiquement – et sur laquelle ses procédés de séduction et son désir n'ont aucun pouvoir. Dans sa conclusion finale, il confond les deux aspects de l'Église, l'épouse et la mère, en s'écriant : « [...] c'est ainsi que nous voulons remonter à Dieu, dans cette passion de recracher notre vie à peu près là d'où elle est sortie » (48). Don Juan quitte la cathédrale en affirmant sa confession de foi : l'homme ne peut se voir à l'image de Dieu que par l'union physique avec la femme.

Dans le tableau suivant, *Don Juan et l'hostellerie*, la notion d'une renaissance par le « mystère de l'orgasme » (Roché 1957 : le 8 février) est développée. Don Juan décrit le visage de l'hôtesse au point culminant de l'extase sexuelle : « [...] c'est la figure d'un nouveau-né qui hurle à la lumière » (1921 : 58). Ce récit facilite en outre la transition entre l'idéal sacré de la cathédrale et la réalité charnelle de *Don Juan et le bordel*. En l'espace d'une nuit, Don Juan possède deux femmes. La première expérience le remplit d'une haine sourde et inexplicable, la deuxième d'un amour tendre et complice. Cependant, il sentira plus tard ces deux femmes jumelées et égales dans son souvenir. La totalité de l'expérience physique de l'amour se voit également explorée et approfondie dans le tableau suivant.

Don Juan et le bordel continue la féminisation du monde. Don Juan erre dans les ruelles de la ville et partout, à la fenêtre, sur les pas des portes, en bas de l'escalier, il ne rencontre que des femmes. À travers des descriptions mi-réelles mi-oniriques, le paysage même ressemble aux formes intérieures et extérieures du corps féminin. Du « long bassin étroit » que forment les ruelles jusqu'au mouvement du fleuve en passant par des odeurs tièdes et fades, autour de lui le monde entier se transforme en femme : « Don Juan penché voyait le remous poli et rond comme un ventre de femme » (Roché 1921 : 67). Ce qui devrait être un délice pour l'homme à femmes qu'est Don Juan

acquiert vite des dimensions angoissantes (comme pour un Mastroianni errant dans *La cité des femmes* de Fellini). « Il était le seul mâle au monde et allait en mourir bien sûr. Du fond de ces corridors tous ces sexes réclamaient placidement le sien, qui, honteux, l'entraînait dans sa fuite » (Roché 1921 : 67). Une fuite qui entraîne l'appréhension et le ridicule quand une femme monstrueuse lui crache dessus et déclenche le rire hystérique des autres. Dans ce monde, les hommes ne sont que des possessions impuissantes et dociles : « [...] il y a des hommes pauvres et tranquilles qui doivent appartenir aux femmes de l'escalier » (Roché 1921 : 68). Malgré son hésitation, Don Juan se force à faire face à son devoir. « Il reste à faire », se dit-il (68), et entre dans le bordel. Il est déboussolé par l'épreuve : « Est-ce vraiment bien lui qui est là ? » (71) se demande-t-il et cet épisode cauchemardesque se termine en pleine crise existentielle : « Don Juan ne sait pas ce qu'il fait sur terre » (73).

Dans ces trois récits Don Juan fait face à une image universelle de la féminité, la traditionnelle bipolarité maternité-prostitution : l'église-mère évoquant la madone et le bordel, la prostituée. Cette dichotomie (populaire mais également étudiée par des chercheurs scientifiques) distingue deux types de femme : la mère et la courtisane. Cette distinction comprend aussi d'autres couples antinomiques : la sainte ou la madone d'une part et la pécheresse, la fée ou la putain de l'autre : amour sacré et amour profane. Dans la littérature contemporaine on attribue souvent cette théorie à Freud. Elle est en réalité bien plus ancienne – nous pouvons citer l'exemple des deux femmes de l'Apocalypse : la sainte/mère dans 12 : 1 et Babylone la Grande dans 17 : 3. Dans *Sexe et caractère* (1903), un des livres de chevet de Roché, Otto Weininger consacre un chapitre entier à « Maternité et prostitution ». Sa thèse de base est la suivante : « On ne peut parler de la mère sans parler également de son opposé, la *courtisane*. La femme est mère ou courtisane, et non mère ou *amante* » (Weininger 1975 : 179). Freud décrit ce "complexe" dans une étude, *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens* de 1910. Pour lui, cette distinction est le résultat du complexe d'Œdipe non liquidé. « Das Liebesleben solcher Menschen bleibt in zwei Richtungen gespalten, die von der Kunst als himmlische und irdische Liebe personifiziert werden. Wo sie lieben, begehren sie

nicht, wo sie begehren, können sie nicht lieben » (Freud 1988 : 307)²⁰². Selon l'anthropologue darwinienne, Helen Fisher, cette dichotomie est une réalité humaine et s'explique par l'évolution des sociétés agraires selon les deux exigences primaires : l'alimentation et la reproduction (Fisher 1993 : 94) :

[...] most males pursued trysts to spread their genes, while females evolved two *alternative* strategies to acquire resources : some women elected to be relatively faithful to a single man in order to reap a lot of benefits from him; others engaged in clandestine sex with many men to acquire resources from each. This scenario roughly coincides with the common beliefs : man, the natural playboy; woman, the madonna or the whore.

Claude Vigée, dans *L'art et le démonique*²⁰³, voit l'origine des rapports problématiques de l'homme et de la femme dans cette division perçue de la nature féminine. Il évoque deux images de la femme dans la littérature « l'une à l'autre contraires, et toutes deux opposées à l'homme » (1978 : 151). À cette double image de la femme, correspond une double réaction de la part de l'homme : l'image mère/madone invite une réponse filiale ou d'adoration tandis que l'image courtisane/sorcière appelle à une réaction de violence, de mépris et de fascination. Les deux images de la féminité évoquent donc une réaction qui établit une distance entre l'homme et la femme et qui mène finalement au désespoir devant l'impossibilité de restaurer l'unité perdue - une unité qui paraît d'ailleurs impossible ou interdite. Ainsi, l'image de la féminité et les réactions qu'elle invite serait à la base de la scission qui déshumanise l'idée du couple. La figure de Don Juan, qui se dresse contre l'idée de l'unité, peut se jouer de cette fragmentation avec allégresse.

Le Don Juan de Roché semble être, malgré lui, à la recherche d'une certaine unité dans l'image de la femme. Il cherche chez les femmes qu'il rencontre une pointe d'innocence – le sacré dans le profane, la vierge dans la dévoyée. Dans *Don Juan et le bordel*, il trouve en l'espace d'un instant cette image de féminité qui le remplit à la fois de compassion et de désir : une jeune femme sage et pauvre qui allaite son enfant. Mais dans sa fuite affolée à travers la “cité des femmes” il ne la retrouve pas. Cette quête

²⁰² La vie amoureuse de ce type de personne demeure divisée en deux domaines que l'Art représente comme Amour sacré et Amour profane. Là où ils aiment, ils ne peuvent désirer, là où ils désirent, ils ne peuvent aimer.

²⁰³ Bien que le chapitre en question traite des rapports de l'homme et de la femme chez Baudelaire, les références de Vigée s'étendent à un grand nombre d'écrivains et embrassent plusieurs siècles de littérature.

ratée de l'innocence rappelle vaguement le Don Juan cynique de Flaubert : « Don Juan souhaite d'être pur, d'être un adolescent vierge. Il ne l'a jamais été, car il a toujours été hardi, impudent, positif. - Il a voulu souvent se donner les émotions de l'innocence » (Flaubert 1974 : 47).

Les trois récits qui suivent semblent offrir une réponse à l'incertitude et le désespoir qui s'installent en Don Juan : *Don Juan et la passante*, *Don Juan et la voyageuse* et *Don Juan et la borne* se rapportent tous trois au voyage : il s'agit avant tout de bouger. L'espace clos féminin ainsi que l'immobilité qui accompagne la quête d'un absolu féminin, ne sont qu'un leurre dangereux pour le séducteur volage.

La première partie du recueil se termine avec une série de courts épisodes – principalement sous forme de dialogues stylisés. La prolifération de rencontres brèves et variées souligne l'inconstance de Don Juan qui prend inévitablement forme par le nombre de femmes séduites et abandonnées. Dans cette partie, le groupe féminin se caractérise par une individualisation qui met l'accent sur la diversité des “types” féminins plutôt que sur les traits universels de la gent féminine. Don Juan, désire *toutes* les femmes quels que soient leur âge, leur mérite, leur apparence ou leur classe sociale. Roché se sert également de ces tableaux pour y glisser quelques-uns de ses maximes sur l'amour. Ainsi, *Don Juan et Florine* semble illustrer l'idée de Roché qu'une « jeune fille qui aime la première n'est pas intéressante » (Journal 1910 : le 20 avril) tandis que *Don Juan et la Baronne* joue sur la psychologie sophistiquée d'un “amour-goût” stendhalien. Par la figure axiale du séducteur, cette particularisation montre justement que Don Juan s'en prend à l'universalité des femmes : « [...] devant Don Juan, chaque femme est n'importe quelle femme indépendamment de son rang, de son milieu, de son destin : ce qui l'universalise, c'est précisément son rapport à Don Juan » (Molho 1995 : 145).

Deux des tableaux de cette partie semblent à première vue mal assortis. Comment faut-il comprendre l'intrusion du monde animal de *Don Juan et le taureau* et *Don Juan et sa chienne* ? La mythologie et les traditions populaires regorgent de références à la zoophilie : Léda et le cygne, Europe et le taureau, Ganymède et l'aigle ne sont que quelques exemples. Il y a également des indications littéraires plus récentes, telles que les *Milles et une nuits* (l'amant-singe) ou la nouvelle de Balzac, *Une passion dans le*

désert (l'amante-panthère). En général, ces références ont une fonction symbolique et illustrent dans la majorité des cas un désir sexuel hyperpuissant. En évoquant la zoophilie dans le texte de Don Juan, Roché reflète néanmoins une des préoccupations de son époque car si les rapports homme-animal représentent une fascination immémoriale, l'étude psychanalytique de cette tentation taboue est d'actualité au début du 20^e siècle. Dans son essai sur les aberrations sexuelles, Freud tente, par exemple, (dans un ajout de 1910) de distinguer entre la perception de la zoophilie par le monde antique et par le monde moderne : « Les anciens célébraient la pulsion et étaient prêts à vénérer en son nom même un objet de valeur inférieure, alors que nous méprisons l'activité pulsionnelle en elle-même et ne l'excusons qu'en vertu des qualités que nous reconnaissons à l'objet » (Freud 1942 : 57).

Même si la dimension symbolique dans les deux tableaux de *Don Juan et ...* n'est pas égale à celle du monde antique, elle n'est pas non plus écartée car Roché semble se servir de ses exemples de rapports entre l'homme et le monde animal pour commenter le désir universel de Don Juan. Dans *L'art d'aimer*, Ovide se sert de l'anecdote de Pasiphaë et son taureau pour illustrer son assertion que toutes les femmes peuvent être séduites, que même celles qui refusent aiment être sollicitées et que même s'il échoue, l'échec du séducteur n'a aucune conséquence. (Ovide 1954). Cette idée constitue aussi la base des efforts de Don Juan dans cette partie du recueil et donne peut-être son sens à ce tableau. Dans *Don Juan et le taureau* il se découvre de l'amitié pour le taureau – un élan tout à fait normal pour ce séducteur universel qui « se sent d'un cœur d'aimer toute la terre » (Molière 2002, I, ii : 28). Mais son besoin de complicité animale a peu de succès et il doit battre la retraite devant une attaque furieuse du taureau qui protège ses génisses.

L'impossibilité d'une entente anthropozoologique absolue est réitérée dans *Don Juan et sa chienne*. Le désir de Don Juan – aussi insatiable qu'il ne puisse paraître – exclut la zoophilie, mais cela ne veut pas dire que l'énergie désirante qui émane de lui laisse indifférent le monde animal. Les jappements de sa chienne, qui « ratent de tendresse », en témoignent : « Toi qui es tout pour moi, toi qui me donnes de ta main la nourriture [...] toi qui me caresses, toi qui me bats, pourquoi laisses-tu à mon frère cette unique besogne ? » (Roché 1921 : 104). La possible tentation zoophile est également évoquée dans l'œuvre de Peter Altenberg. Dans la première esquisse de son recueil, *Wie ich es*

sehe, il met en scène l'amour « malheureux » d'une fillette de neuf ans pour un teckel : « Aber den Herrn von Bergmann mit dem gelben Fellchen und den krummen Beinchen und den riesigen Ohren – – – den liebte sie « wirklich » ! Wenn er vorüberwatschelte, hatte sie eine tiefe Sehnsucht – – –²⁰⁴ » (Altenberg 1898 : 5). Ce n'est ici peut-être qu'une indication de l'empathie d'Altenberg pour le monde des enfants où de telles attirances sont fréquentes et innocentes. Ailleurs, il imagine, comme le fait Roché dans *Don Juan et sa chienne*, l'attirance éprouvée par un animal envers des êtres humains. Dans l'esquisse *Sommer-Nachmittag*²⁰⁵, il est question d'une femelle chimpanzé qui s'amourache d'un jeune homme et d'une jolie bonne d'enfants qui est aimée d'un grand chien de garde : « Ich glaube, er möchte sie besitzen, kränkt sich, dass sie keine Hündin ist²⁰⁶ » (157). Le jeune homme dans cette esquisse considère l'amour du chimpanzé comme signe d'une pan-amitié mystérieuse²⁰⁷. Il est frappant que le jeune homme dans ces deux esquisses se nomme « Albert Königsberg », et que ce soit également le nom que porte la figure de Don Juan dans le tableau éponyme d'Altenberg.

Sur un plan plus prosaïque, nous pouvons également commenter la référence autobiographique de ces tableaux. L'aspect « voyeuriste » de *Don Juan et le taureau* figure d'avance dans un cahier de 1902 où Roché note des idées pour des créations littéraires et pour son projet de recherches sur la sexualité : «- Étudier certains grands hommes, sous le rapport «femmes». Voir des coïts d'animaux (cheval, taureau) » (le 27 mars 1902). Cette intention indique le large éventail des pulsions sexuelles dont Roché tient compte dans ses écrits.

Un appui autobiographique se suggère également pour *Don Juan et sa chienne*. Roché raconte dans son journal sa joie de retrouver après une longue absence son « premier amour » de chienne de chasse à Pontaubert : « Je retrouve Varenne, ma chienne, qui a fait ses petits, qu'on a tués, dont le ventre ne ballote plus, et qui chasse avec encore plus d'ardeur » (Journal 1912 : le premier mai).

²⁰⁴ « Mais Monsieur von Bergmann avec son pelage jaune et ses petits jambes en 'o' et ses grandes oreilles - - - lui, elle l'aimait vraiment. Quand il passait en se dandinant, elle était remplie d'une immense nostalgie. »

²⁰⁵ *Après-midi d'été*

²⁰⁶ « Je crois qu'il aimerait vous posséder, qu'il s'offense que vous ne soyez pas une chienne. »

²⁰⁷ « die mysteriöse Welten-Freundschaft » (160).

Roché et chiot
(Photographie HRHRC, Austin)



Si Don Juan aime toutes les femmes, même la perfection physique n'est plus une condition. Ou plutôt, il trouve belles toutes celles qu'il désire et il les désire toutes. C'est ce maxime que le tableau *Don Juan et la Louchon* éclaire. Don Juan semble suivre à la lettre les conseils donnés par Ovide : « Un amant ne doit jamais leur reprocher la plus petite imperfection physique [...] Les défauts les plus choquants, on finit par s'y accoutumer [...] » (Ovide 1954). Cette charité peu fréquente dans le discours donjuanesque habituel est également évoquée dans le *Don Juan* de Georges Brassens (1976) :

Et gloire à Don Juan qui couvrit de baisers
La fille que les autres refusent d'embrasser
Cette fille est trop vilaine, il me la faut.

Cette indulgence envers les imperfections d'ordre physique caractérise le désir rochélien – même quand ces défauts risquent de nuire au plaisir sexuel ! Il n'hésite pas à baptiser de « Pallas » une jeune femme américaine qu'il connaît à New York et dont la description laisse entendre qu'elle ne jouit pas d'une physionomie tout à fait harmonieuse : « Un air fidèle et solide, et non sans grâce dans l'ensemble, malgré la force du nez et du menton qui tendraient un peu à se rejoindre, faisant le baiser pas tellement facile » (Journal 1920 : le 3 novembre).

Don Juan et Denise et *Don Juan et la Baronne* mettent en évidence le milieu aristocratique dans lequel Don Juan évolue d'après la représentation traditionnelle de la figure. Dans la tradition littéraire, la haute naissance de Don Juan souligne la gravité de ses crimes et la plupart des textes donjuanesques accordent par conséquent une forte

importance au contexte social. Par le seul fait de naître d'un sang noble, un homme est censé posséder le sens de l'honneur et doit s'acquitter de certains engagements : honorer la parole donnée ; respecter ses pairs et se comporter à leur égard selon le code chevaleresque ; se conduire d'une manière digne et vertueuse. « Don Juan suivra ces devoirs de manière inégale selon les cas et les fluctuations du mythe au long des siècles » (Brunel 1999 : 479). Dans sa stratégie séductrice il use et abuse de son lignage noble. Il lui sert en premier lieu d'appât car Don Juan s'impose auprès des filles roturières en jouant de son titre et de son rang. « Vous méritez, sans doute, une meilleure fortune ; et le ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage, et rendre justice à vos charmes [...] » (Molière 2002 : II, ii, 48). Sa condition sociale lui sert en outre de garantie vis-à-vis des femmes qu'il séduit. Aminta ne doute nullement de la promesse de Don Juan : « [...] je suis sûre qu'un homme d'une telle noblesse n'osera me renier » (Tirso 1992 : 192). Il est vrai que Don Juan se montre parfois soucieux de son honneur mais il n'est pas dans tous les cas possible de distinguer entre « [...] la valeur individuelle de la personne (*honra*), et celle, sociale, que l'on risque de perdre du fait d'autrui (*fama*) » (www.don-juan.org), c'est-à-dire, entre l'honneur et la réputation. Ainsi c'est à cause de sa condition sociale que le Don Juan de Molière vient à l'aide de Don Carlos, attaqué par trois voleurs. Don Juan lui-même affirme qu'il ne s'agit pas d'une action altruiste ou « généreuse » : « Notre propre honneur est intéressé dans de pareilles aventures » (Molière 2002 : 3, iii, 84). Le Don Juan de Tirso donne sa parole à la Statue du Commandeur en disant : « Honor tengo, y las palabras cumplo, porque caballero soy »²⁰⁸ (Tirso 1992 : 168). Selon José-Manuel Losada-Goya, l'auteur d'un ouvrage sur la conception de l'honneur dans le théâtre du XVIII^e siècle, Don Juan considère les promesses faites aux femmes comme faisant partie de sa démarche séductrice et le non-respect de l'engagement est donc sans conséquence pour son honneur. « Étant donné sa conception de l'amour, il s'arroge le droit (et parfois se croit dans l'obligation) de ne pas tenir ses promesses » (Brunel 1999 : 479). La parole donnée, comprise dans son statut d'amoureux, n'est pour Don Juan que preuve d'un « [...] faux honneur d'être fidèle [...] » (Molière 2002 : 1, ii, 27).

Dans *Don Juan et...* la condition sociale du héros est toujours fonctionnelle tout en reflétant les changements sociaux produits par la Révolution. L'honneur n'appelle plus

²⁰⁸ « Je tiens à mon honneur et j'accomplis ma parole car je suis un gentilhomme. »

l'honneur individuel mais la vertu civique. Une qualité que le Don Juan de Roché traite avec autant de désinvolture et d'inégalité que ces prédécesseurs du XVII^e siècle à l'égard de l'honneur. De ce fait, Don Juan considère par exemple comme devoir social ses aventures amoureuses. Dans un monde vidé d'hommes²⁰⁹, Don Juan voit sa visite au bordel comme une action chevaleresque, nécessaire et difficile. De la même manière, il considère le dépucelage de la Passante comme une obligation : « Ce fut long et pénible. Ils y auraient renoncé tous deux, sans le sentiment du devoir qui les tenait » (Roché 1921 : 82). Dans ce contexte de responsabilité civique, on comprend mieux les images guerrières souvent associées à l'acte sexuel. « Dans le noir, il assiégeait la porte d'une ville à lents coups de bélier » (83). Or, Don Juan ne montre pas le même sens du devoir en ce qui concerne les règles sociales. Son inconstance et sa décadence font de lui un étranger doucement rebelle dans une société qui a du mal à l'intégrer dans ses conventions. On sent avant tout chez lui une volonté de briser les clichés (immobilité sociale) et de fuir la feinte politesse de la haute société dans laquelle il évolue souvent mais pas exclusivement (124) :

Don Juan sent Denise, le vieux Duc, la chanson, la Duchesse, le Prêlat, les fauteuils, comme une bande d'ennemis démasqués. [...] Il file aux écuries. Je te retrouve mon cheval ! Que j'ai bien fait de me tromper, dis ? Sans quoi, vois-tu, il m'aurait fallu danser tout à l'heure. En selle.

Comme ses précurseurs Don Juan exploite sa condition sociale afin d'avancer ses projets amoureux. Il se déplace avec une facilité que seuls les gros moyens peuvent garantir et partout où il va, il se fait accueillir et servir. Dans *Don Juan et la Baronne* c'est grâce à sa connaissance de la bonne société et à sa propre perspicacité psychologique qu'il trouve le juste moyen de séduire la Baronne. Elle est interloquée puis entraînée par le flot de « garceries » que Don Juan laisse échapper. Cette anarchie des mots qu'est l'amour des obscénités revient également à un geste de défi à l'ordre social.

Comme pour s'excuser de son emportement verbal, le Don Juan du tableau suivant est docile et silencieux devant une toute jeune Bertrande qui entreprend de le séduire par ses paroles enfantines et cajoleuses. « Il bronche sans répondre » (132). Ému et tout

²⁰⁹ Bien que le contexte diégétique soit celui d'un monde vaguement moyenâgeux, ce détail peut refléter le contexte historique de la publication du recueil, c'est-à-dire celui de l'entre-deux-guerres où il y avait effectivement pénurie d'hommes en France.

attendri par le jeu de séduction ingénue de Bertrande, Don Juan verse quelques larmes. Face à la réalité de l'innocence recherchée, le séducteur paraît décontenancé. Il affirme qu'il préférerait mourir plutôt que de toucher à Bertrande mais la fin laisse supposer qu'il cède une fois de plus à son « devoir » impérieux.

Le dernier tableau de la première partie met en scène un Don Juan qui doit juger la performance d'une bande de coureuses. Il « galope » derrière les jeunes femmes agiles tout en observant la beauté de leurs jambes. Ce tableau se joue évidemment de l'image coureur de jupons (ou de tuniques en l'occurrence) du donjuanisme comme cas pathologique quand l'interprétation du personnage dévie du héros fin séducteur pour privilégier la disposition devenue système du dragueur. Par sa présentation d'une dégénérescence du personnage, ce tableau prépare la transition à la troisième partie du recueil.

Un changement radical de ton introduit la troisième partie. Très travaillée, cette partie se compose de deux tableaux dont les textes sont relativement longs et baignent dans un symbolisme surabondant. Dans *Don Juan et la Montagne* Don Juan est saisi par le dégoût de sa curiosité non sélective et de son appétit sexuel exagéré. Il a l'impression de s'être trahi en possédant des femmes dont il n'avait pas un véritable désir. « Comment ne s'était-il pas abstenu ? Quelle curiosité ? Quelle avarice ? Il n'aurait point fait cela dans l'appétit même de sa toute jeunesse » (Roché 1921 : 141). Cette trahison de son propre caractère l'affaiblit et le rend vulnérable à l'égard de la gent féminine. On le voit effrayé par une bande d'oies sur la route « comme des jeunes filles ». Don Juan décide de se racheter par une autopunition purificatrice en faisant l'ascension de la montagne. « À chaque pas il lui semblait repousser sa vie des derniers jours [...] » (Roché 1921 : 143). Par sa verticalité et sa hauteur, la montagne participe du symbolisme de la transcendance. C'est la pente à gravir pour arriver à ce lieu où le ciel et la terre se rencontrent, où l'homme peut entrer en contact avec le divin, par exemple l'Olympe grec, la révélation du Sinaï ou encore le Sermon sur la montagne. Sa tentative d'ascèse commence mal pour Don Juan qui n'arrive pas à rester sur le « bon sentier », une référence évidente à l'inconstance et l'esprit de rébellion du personnage. Le sentier qu'il prend le conduit dans un bois humide et Don Juan se rend compte de « l'inutilité d'être là » (144). Or, la forêt est essentiellement symbole féminin. Elle constitue la chevelure ou les poils pubiens de la montagne. Ainsi le sentier sur lequel

Don Juan se risque, humide et taillé dans la forêt drue, évoque le sexe féminin : une fausse piste qui l'éloigne du bon chemin à l'instant même où il pense changer de vie. Il songe aussitôt à des rencontres amoureuses plus agréables que les deux dernières et ses idées de remords cèdent la place à une prise de conscience de sa solitude. L'image que la surface de l'eau renvoie d'un être tout seul entre le ciel et les cimes de pins le bouleverse. Au moment même il est surpris par une autre image reflétée dans l'eau : « [...] un être qu'il avait oublié pour l'instant et qu'il n'avait d'ailleurs jamais vu ainsi, comme s'il avait eu des yeux aux pieds. Cela avait l'air d'une bête sauvage dormant dans un ravin aride » (147). Cette référence à son sexe comme un être distinct et séparé de la personne, introduit un mécanisme cher à Roché. Dans son Journal, il prête à son sexe un caractère et une volonté propre et lui donne même un nom : « Petit Homme » (p.h.) ou « le God » (dans et après l'intrigue avec Helen Hessel). « P.h. a parfois des velléités, mais je suis content que Jnt ne les accueille pas. Content aussi d'être fidèle à Luk et même p.h. aussi malgré ses brèves velléités » (Roché 1921 : le 20 décembre). Il n'est pas étonnant que le personnage de Don Juan, alter ego de Roché, renferme aussi ces deux 'êtres' différents – un dédoublement physique qui le reconforte dans sa solitude, ne serait-ce que par le fait que son sexe « dormant dans un ravin aride » est à ce moment précis aussi seul que lui-même. C'est le compagnon constant et fidèle sur lequel il peut compter en toute situation, qui définit, permet et encadre son personnage du séducteur. Franz Hessel, ami intime de Roché pendant toute la longue genèse de *Don Juan et...*, évoque cette camaraderie singulière dans une lettre dans laquelle il encourage Roché à écrire un nouveau *De l'Amour* : « Après avoir fait votre Don Juan, qui raconte l'étreignement²¹⁰ de l'homme et de p.h., faudrait faire parler les “[écriture illisible]²¹¹” du Chien, les désirs de Wiesel et le silence de Lilith » (le 6 mars 1920). Le 24 août 1920, quelques jours seulement après leur première étreinte amoureuse, Helen Hessel parle de la curieuse “complicité” dans son Journal (1991 : 60) :

Il parle de son sexe avec un respect infini ou avec confiance et amitié, quelquefois il se fâche de l'indépendance *qu'il lui reconnaît humblement*. Il *constate* les mouvements, il obéit quand c'est possible, mais le sexe est aveugle, ne voit pas que ce n'est quelquefois pas possible en pratique.

Après son bain froid dans le petit lac, les formes féminines du paysage se multiplient : il gravit un *mamelon*, trouve que les ruisseaux ressemblent aux femmes

²¹⁰ Par “étreignement”, Hessel, dont le français n'est pas toujours parfait, entend probablement “étreinte”.

²¹¹ Peut-être p.f. pour “petites femmes”, le code rochélien pour le sexe féminin.

parce qu'ils « [...] ne perdent pas de temps » et poursuit une route *étroite et molle* qui le conduit dans une *haute fissure mouillée*. Ces deux dernières images rappellent une fois de plus la forme du sexe féminin. Dans ce paysage, fait de profondeurs et de hauteurs, Don Juan s'imagine sur le même chemin que les grands conquérants du passé : Hannibal, Alexandre... Nous pensons involontairement à l'ambition des conquérants dont parle le Dom Juan de Molière dans son éloge de l'inconstance : « [...] je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » (Molière 2002 : I, ii, 28).

L'épreuve de l'ascension devient de plus en plus dure. Don Juan se sent diminué dans un paysage de géant : « Il n'est plus qu'un rat à côté du Don Juan de la vallée » (Roché 1921 : 151). Contre le bleu du ciel, il croit voir l'aigle de Jupiter, le messenger des dieux qui validera son ascension. Il se trompe. Ce n'est pas l'Oiseau-Tonnerre, solitaire et auguste mais un aigle-père qui chasse avec la femelle pour nourrir leurs petits. L'idée de l'aigle, roi des oiseaux, réduit au rang de simple géniteur le vexe et le décourage. Il est las et abandonne son ascension parce que « [...] plus on monte plus le chemin évite les sommets » (152). Le tableau se termine par la rencontre étrange avec trois femmes, aussi angoissantes que les trois Moires, dans la hutte de branchages où il passe sa dernière nuit sur la Montagne. Cette rencontre, avec son allusion aux fileuses du destin humain, semble indiquer que Don Juan n'est pas destiné à achever une tentative de purification, qu'il doit suivre le chemin que le sort a tracé pour lui.

Don Juan et la route du ciel est un rêve qui, comme *Don Juan et la Montagne*, raconte une tentative de transcendance inaboutie. Don Juan est un ermite sur la route du ciel. C'est une route dure et désertique, pavée avec des cailloux inégaux. Il fait halte dans une petite maison, une véritable oasis avec des plantes et de l'eau fraîche. La construction même a la forme du ventre maternel : une petite cour avec un bassin d'eau recouverte par un toit de chaume avec au centre un trou rond. « Ombre, mousse, jet d'eau, repos » (160). Or, cette intimité féminine est un piège où Don Juan est soumis à des tentations : des femmes nues qui dansent en s'offrant à lui. Il appelle au secours et il survient un ange qui lui tend la main et s'envole avec lui dans le ciel. Cette ascension ne dure pas non plus : rempli de gratitude Don Juan baise le pied de l'ange mais laisse en même temps éclater une extase tout à fait humaine et l'ange le laisse tomber sur les pavés de l'enfer. Il est probable que la dimension onirique de ce tableau

ainsi que le symbolisme qui l'accompagne puisent dans les théories freudiennes sur l'interprétation des rêves. Dans son Journal de 1911, Roché écrit avoir discuté de la *Traumdeutung* (1900) de Freud avec Franz Hessel (Journal 1911 : le 8 juin). En 1927 Roché envoie une copie de *Don Juan et...* à Sigmund Freud qui le remercie en disant : « Ich habe die Schrift gelesen und die Übereinstimmungen mit unseren psychoanalytischen Einsichten sehr wohl bemerkt. [...] Ihren angekündigten Traum will ich gerne kennen lernen²¹² » (HRHRC, *Roché papers, Series II, Correspondence*). Pour Freud, le vol exprime les réminiscences des « jeux de mouvement si agréables aux enfants » et symbolise donc le plaisir sexuel, tandis que la chute symboliserait « le fait d'avoir cédé à une tentation érotique ».

La fin de ce rêve débouche sur la dernière partie du recueil. Ayant épuisé les possibilités de conquêtes dans le monde réel, Don Juan poursuit dans les cinq derniers tableaux les héroïnes du temps passé et de la création artistique. Son succès est de plus en plus douteux. Dans *Don Juan et Messaline* il n'est aucune question de séduction. C'est Messaline qui l'appelle dans son lit avec autorité. C'est encore elle qui est « chez elle » et « à son aise » dans l'amour (168). Pour Don Juan, l'expérience est intense, presque insoutenable : « [...] une interminable agonie de plaisir » (169). Or, Messaline, impératrice du haut-empire romain, épouse de Claude, était connue pour son appétit sexuel insatiable. Dans son *Histoire Naturelle* (1967 : Livre X, 171-172), Pline l'Ancien raconte l'épisode devenu légendaire où Messaline, encouragée par le mime Mnester, un de ses amants, se lance dans une 'épreuve d'endurance sexuelle' avec la prostituée Scylla. Juvénal, dans les *Satires* (1895 : Livre II, Satire vi, 125-132), en fait la description suivante :

Exceptit blanda intrantis atque aera poposcit,
ac resupina iacens multorum absorbit ictus.
Mox lenone suas iam dimittente puellas
tristis abit, et quod potuit tamen ultima cellam
clausit, adhuc ardens rigidae tentigine volvae,
et lassata viris necdum satiata recessit,
obscurisque genis turpis fumoque lucernae
foeda lupanaris tulit ad pulvinar odorem.²¹³

²¹² « J'ai lu le texte et j'ai bien noté les correspondances avec nos conclusions psychanalytiques. [...] J'aimerais bien connaître le rêve dont vous parlez. »

²¹³ Elle accueille avec des caresses celui qui se présente et lui demande de l'argent. Et renversée, allongée, elle reçoit en elle les chocs de ses nombreux clients. Mais bientôt le taulier dit à ses filles de partir ; elle, à regret, s'en va et, c'est une faveur, elle est la dernière à fermer sa cellule. Toute brûlante encore de la tension de sa vulve raidie, épuisée des hommes mais non pas rassasiée, elle s'en retourne. Répugnante



*Une interminable agonie de plaisir, à chaque fois
plus interminable, prélude à ses cataclysmes fous.
- Ah, que j'en meure en toi!
- C'est cela, dit Messaline avec bonté.*

Roché 1921 : 169

Vouloir « mourir d'amour » en une femme d'une disposition pareille, n'est guère héroïque et Don Juan doit de toute façon céder la place à Hercule, un vrai héros aux doubles muscles.

Rien d'héroïque non plus à violer une Ophélie folle et faible qui, toute rêveuse, semble prendre Don Juan pour Hamlet²¹⁴. Il est vrai que Don Juan ne cherche pas à dissimuler sa vraie identité (comme c'est le cas pour de nombreux Don Juan, à commencer avec le premier) mais il poursuit sa séduction de la « tiède petite fille » (174) malgré ou plutôt grâce à ce malentendu.

La Joconde reste impassible sous la séduction de Don Juan. Il est intimidé par son regard clos et bien qu'il la possède physiquement il ne parvient pas à pénétrer ses pensées. Finalement c'est Don Juan qui s'en va d'elle, dans le noir et à quatre pattes. Tenant compte de l'importance de l'art dans la vie de Roché, amateur et collectionneur, le choix de la Joconde ne peut guère relever du hasard. Ce choix porte sans doute sur l'énigme que pose l'identité de *la Joconde*. En voyage à Munich en 1907, Roché décrit une nouvelle



connaissance (Luise Bücking) par les traits de la Joconde. « Sa figure est mystérieuse comme la Joconde. Elle est belle et secrète » (Journal 1907 : le 3 avril). Préoccupé de la perfection d'une création réaliste dans la peinture, Léonard a exécuté ce tableau avec des techniques qui permettent une imitation parfaite du visage humain. Or, Vincent

avec son visage défat, souillée par la fumée de la lampe, elle apporte dans le lit impérial l'odeur du lupanar.

²¹⁴ Sachant que Marie Laurencin est le vrai modèle d'Ophélie, il est tentant de voir en Hamlet une référence à Apollinaire, prince des poètes. L'hypothèse n'est pas valable car Roché fait lire ce tableau à Luise Bücking en avril 1907 tandis que la relation entre Marie Laurencin et Apollinaire ne commence qu'en juillet 1907.

Pomarède, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, nous rappelle que la question du réalisme de la représentation du modèle est liée à l'identité de ce modèle et qu'à ce jour on ne possède aucune preuve formelle sur l'identité de cette femme. L'origine du "portrait" baigne dans le mystère. Plusieurs hypothèses ont été avancées mais rien ne prouve que ce soit une représentation ou même une idéalisation d'un modèle existant. Il se peut que *la Joconde* soit un type de femme universelle. Selon Pomarède les aspects universels privilégiés dans l'exécution du tableau indiquent que « même s'il a peint avec réalisme un visage de femme, il est clair que Léonard s'est définitivement dégagé des obligations de fidélité pour rechercher une description abstraite de la figure humaine » (Pomarède 1997). Vraisemblablement, la Joconde représente aussi pour Don Juan une image universelle de la femme. Cela expliquerait qu'il persiste à vouloir comprendre son secret et « [qu'] il ne peut cesser de la regarder » (Roché 1921 : 180). Ce qui l'attire est le fascinant aperçu de l'éternel féminin dans la peinture. Pour Léonard, il s'agit justement de capter dans la peinture non seulement la physionomie mais aussi les mouvements de l'âme : « Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et l'état de son esprit » (De Vinci 2001 : 5). Comme dans *Don Juan et la cathédrale*, Don Juan comprend la forme extérieure de la femme mais ne peut saisir ses secrets intimes.

Plus qu'un simple portrait, *la Joconde* est devenu une référence universelle à la création artistique. Le vol du tableau le 21 août 1911 et son retour au Louvre plus de



Carte postale 'expliquant' le vol de la Joconde.

deux années plus tard ont contribué à donner de la vigueur au culte qu'on lui voue. Après le choc initial, ce curieux crime qui déconcerte la police française, est transformé en divertissement populaire à Paris. On invente des chansons sur le crime, les chanteuses de music-hall et les comédiennes se font photographier en Joconde et il y a une popularité soudaine de cartes postales représentant le vol. Une des suites les plus inattendues et singulières du crime est l'inculpation et l'incarcération à la Santé du 7 au 11 septembre 1911 de Guillaume Apollinaire qui se voit accusé avec Pablo Picasso. Ces deux amis proches de Roché sont en fait interrogés au sujet de statuette ibériques qu'ils ont achetées à un certain Géry Piéret sans savoir que celui-ci les avait

volées du Louvre. Et comment, en parlant de l'intérêt personnel de Roché pour la Joconde, peut-on éviter (surtout dans un contexte donjuanesque) d'évoquer la Joconde LHOOQ (1919) de Marcel Duchamp, cet autre grand ami de Roché. Ainsi, en décrivant la séduction de la Joconde, Roché commente aussi le lien qui se tisse entre une œuvre d'art et l'amateur qui s'en éprend. La conclusion finale est pareille dans les deux situations : il existe des mystères qui dépassent toute compréhension. « Le Beau, c'est l'enveloppe de l'Inconnaissable », dit Roché dans un article sur le critère de la critique artistique²¹⁵ (Roché 1998 : 386).

Avec Vénus, Don Juan semble enfin regagner son statut de héros, un calme le remplit et il sent « [...] le temps autour d'eux comme une eau qui stagne » (Roché 1921 : 183). Mais au matin il doit de nouveau céder la place, même pas à un homme, plus héros que lui, mais au petit Éros et à l'amour maternel. Cet amour entre mère et fils se manifeste comme un rapport intensément physique. Éros joue avec sa mère comme un petit chien, la mordille, grimpe sur elle, s'empare de son corps entier. Soudés dans leur amour, Vénus et Éros ne font plus qu'un bloc qui exclut Don Juan. Il souffre de cette exclusion, de son incapacité de s'unir à un autre être et se met à rêver, comme dans *Don Juan et la cathédrale*, d'un retour à l'utérus, le seul chez soi intime et intègre dont il a souvenance (187) :

Il voudrait être bien plus petit encore qu'Éros, et tout entier dans le ventre lisse, soutenu du triple pli qui est son collier à lui – être chez soi là, sans froid ni chaud, yeux clos dans le beau. [...] Peu à peu, auprès d'eux, Don Juan se sent un être âcre, dur et indigne de familiariser.

Dans la mythologie grecque, Éros n'est pas uniquement le désir amoureux qui assure la continuité des Espèces, le « [...] principe unique et unificateur engendrant la pluralité » (Calame 1996 : 203). C'est aussi un principe cosmogonique dont le pouvoir unificateur s'étend à tout l'univers. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Éros naît sans génération au début du processus cosmogonique, tout comme Chaos, Gaia et Tartare. Le désir qu'il inspire serait à la base de l'union entre Gaia et Ouranos, la terre et le ciel. « Éros est donc à la fois entité primordiale, principe métaphysique et puissance génératrice qui construit et anime les relations entre les choses, entre les hommes et entre les dieux » (Calame 1996 : 205).

²¹⁵ « À propos du 'critère de la critique artistique' », *La Parisienne*, décembre 1953.

Il est évident que la rivalité entre Don Juan et Éros dans ce tableau dépasse la simple jalousie possessive. Ils incarnent des représentations opposées de l'amour. Don Juan cherche à multiplier les conquêtes et, en choisissant d'abandonner les femmes séduites, il opère sous le signe de mouvement et de dispersion. Chez lui, l'amour est séparé de son aspect générateur/créateur et la multiplication des rencontres se transforme en répétition d'un mécanisme qui nie la différenciation. Éros, qui tend vers l'unité, est également par sa force génératrice responsable de la différenciation des êtres. La pluralité naît de l'union amoureuse qu'inspire Éros. Appuyées par Éros la concorde et les relations réciproques opèrent (contre l'action de Néicos, la Discorde) dans cette multiplicité pour créer une harmonie universelle. « De la division générée par l'union naît un ordre où [...] s'harmonisent les différences » (Calame 1996 : 205). Dans la dispersion donjuanesque, il n'y a que rupture. Aucune union n'est possible. La fin ironique du tableau découvre un Don Juan supplicié, abandonné par Vénus et écartelé entre le ciel et la terre.

Dans son *Journal de la Séparation*, où il s'agit de choisir entre son amour pour Margaret Hart et son « projet », Roché évoque ce problème d'union et de pluralité dans une définition simpliste et fantaisiste : « On est deux. On veut n'être qu'un. On devient trois » (Journal 1902 : le 2 juillet). À cette pluralité, née de l'union, s'oppose la première référence dans son journal à la multiplicité donjuanesque, occasionnée, ironiquement, par une invitation à l'union conjugale. Quelques jours plus tard, il parle d'un mariage avec Margaret comme un mal impossible et il oppose à son unique amour pour elle, les 60 lettres d'inconnues, reçues suite à son « annonce de mariage » dans le journal. « J'ai reçu 60 lettres et j'ai envoyé 60 réponses, et je verrai plusieurs de ces femmes. » Avec ce choix, il tourne, vraisemblablement en connaissance de toute cause, le dos à l'union amoureuse sous l'égide d'Éros. D'ailleurs, les inscriptions suivantes dans le journal indiquent qu'il est conscient de la solitude que ce choix implique : « Je ne veux pas me marier. Je ne veux pas aimer. [...] dorénavant je ne rêve plus d'âme sœur, de femme égale. J'aurais des amis, amies, camarades, maîtresses peut-être - mais mon âme sera seule. »



Petite sirène de Cluny

Cette dernière séduction du séducteur représente en quelque sorte un juste retour des choses. La Sirène incarne la séduction féminine mortelle. Dans *L'Odyssée*, Ulysse se fait attacher au mât de son navire après avoir bouché les oreilles de ses compagnons avec de la cire pour ne pas céder à la séduction des Sirènes (Homère 1934 : 180-181). L'image de la Sirène est reprise par l'église médiévale qui en fait un symbole de vice et de désirs contre nature. Souvent représentée en sculptures ou en bas-reliefs, elle indique une tentation fatale qui risque d'écarter l'homme de son salut. Située dans des lieux saints, la Sirène est censée inspirer aux fidèles le besoin de méditer sur une vie vertueuse. Ainsi, les premiers récits qui mettent en scène la figure de la Sirène, illustrent avant tout la nécessité de dominer par la volonté personnelle un désir illicite.

Au 19^e siècle, le déclin du christianisme et la nostalgie d'un monde païen influent sur le symbolisme populaire de la sirène qui incarne de plus en plus souvent un amour impossible ou voué à l'échec. Deux contes de fées de la fin du 19^e siècle expriment cette représentation. Dans les deux contes, c'est l'âme immortelle de l'être humain qui fait obstacle à l'amour. Dans *The Fisherman and his Soul* (1891) de Oscar Wilde un jeune pêcheur tombe amoureux d'une petite sirène et se débarrasse péniblement de son âme pour pouvoir s'unir à elle. La Petite Sirène dans le conte éponyme (1873) de Hans Christian Andersen s'éprend d'un jeune prince. Irrésistiblement attirée par le monde des hommes elle accepte de sacrifier sa voix et de vivre une douleur physique continue pour pouvoir obtenir une âme immortelle et se faire aimer du prince. Mais le prince épouse une autre et la petite sirène est condamnée à mourir. En tuant le prince, elle pourrait retrouver sa queue de poisson et sa vie sous-marine. Cependant, elle refuse cette solution et se voit transformée en fille de l'air qui peut obtenir une âme immortelle en faisant pendant trois cents ans de bonnes actions. Avec cette bonne petite sirène délicate et dévouée, reprise dans des animations Disney et aujourd'hui peut-être la plus célèbre représentation d'une sirène de la littérature occidentale, nous sommes bien loin des monstres marins de l'Odyssée.

Le personnage de la petite sirène dans ce dernier tableau du recueil reflète toute l'ambivalence de la symbolique moderne de la Sirène. Par son apparence physique, l'adjectif « petite » et son comportement enjoué et enfantin elle fait partie des sirènes inoffensives des contes de fées. Dans les premiers paragraphes Roché prépare d'ailleurs l'atmosphère de conte de fées en plongeant Don Juan dans des souvenirs d'enfance. Comme la sirène d'Andersen, celle de Roché a la peau blanche, les yeux bleus, les cheveux longs, blonds et soyeux et de jolies jambes toutes fines quand elle enlève sa queue de poisson. Venue sur terre, elle non plus ne dispose plus de l'arme de séduction la plus redoutable des sirènes, une voix unique et enchanteresse : « [...] elle commence à chanter, très faux d'ailleurs un refrain en vogue [...] » (Roché 1921 : 192). Or, cette impression de fragilité diaphane cache une attitude volontaire avec des conséquences destructrices. À première vue, tout est jeu et fraîcheur et innocence feinte mais la sirène a des « yeux atrocement menteurs » (193) et c'est elle qui viole Don Juan plutôt que le contraire. À la fin du tableau c'est avec un « Ouf ! » de soulagement qu'il la « flanque » à la mer. Par les jeux et les caprices de sa jeunesse éternelle, la petite sirène fait connaître à Don Juan sa propre grande fatigue intérieure. Ainsi, Roché restitue la première signification symbolique de la Sirène. Cette prise de conscience du temps qui passe met Don Juan en présence de sa fin imminente et la sirène finit par le déposséder de sa force motrice, de cette énergie vitale qu'est pour lui le désir. « [Les Sirènes] symbolisent l'autodestruction du désir, auquel une imagination pervertie ne présente qu'un rêve insensé, au lieu d'un objet réel et d'une action réalisable » (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 888).

Don Juan et ... son contexte historique et littéraire

Que peut-on dire de ce Don Juan, complexe et contradictoire, séducteur séduit et trompeur trompé ? Est-ce que cette œuvre peut réclamer une place dans le vaste héritage du mythe littéraire de Don Juan ? Jean Rousset définit ainsi le récit donjuanesque (Rousset 1978 : 167) :

D'une part un récit assez ouvert, perméable aux circonstances de lieu et de temps pour se prêter à la métamorphose sans perdre son identité ; d'autre part, un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser.

À première vue, le héros de *Don Juan et...* semble doté des caractéristiques qui sont habituellement reconnues à Don Juan : grand voyageur et séducteur, il multiplie les aventures typiques de la tradition picaresque. Cette tradition se caractérise par un récit épisodique d'aventures pleines de vivacité où le personnage principal se fraie un chemin à travers les obstacles que son sort lui réserve. Il est typiquement un solitaire rejeté par la société. Le recueil ressemble également à ce type de récit par son manque d'intrigue et de point focal fixe. Toutefois, le héros de la tradition picaresque se distingue de la figure de Don Juan par son état perpétuel de pauvreté et les ruses qu'il multiplie pour y échapper.

Séducteur universel, les conquêtes de Don Juan s'étendent à tous les âges et à toutes les classes sociales. Comme dans la version de Molière, le Don Juan de Roché semble souhaiter qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre ses conquêtes amoureuses. Grâce à son ardeur, il n'est limité ni par le temps, ni par l'espace. Dans *Don Juan et son plafond*, il réserve des niches pour les belles du passé, de la mythologie et de l'imagination.

Cependant, ce Don Juan est loin d'être le grand seigneur méchant homme de la tradition classique. Ridiculisé à maintes reprises, il est souvent incertain, faible, fatigué et dupe. On le voit glisser à terre comme un « ver blessé » à la fin de *Don Juan et les truands* et échouer dans plusieurs de ses entreprises amoureuses. L'arrière-goût de l'amour est d'ailleurs presque toujours amer : il se prend à haïr l'hôtesse qui l'avait attiré par sa beauté rousse, son expérience avec la passante vierge est froide et sèche, il méprise Florine d'être trop sûre d'elle. C'est donc un Don Juan qui est plutôt mal dans sa peau de séducteur. Cette conception ironique est adoucie dans d'autres tableaux. Parmi toutes les femmes séduisantes dans *Don Juan et le bordel*, c'est la jeune mère sage et pauvre qui l'attire. Il défend la réputation de la Louchon contre l'opinion publique, il est pris de tendresse devant les avances enfantines de Bertrande et il berce comme une toute petite fille la sirène malicieuse. En réalité, peu de ses efforts de séduction sont couronnés de succès. D'échec en échec le Don Juan de Roché fait une figure de médiocrité un peu amère. Victime ? Peut-être. Mais victime de quoi au juste ?

Le Romantisme aussi invente un Don Juan victime, mais, tiraillé entre les puissances célestes et les pouvoirs diaboliques il est, malgré lui, victime de l'amour, comme dans la

nouvelle d'Hoffmann, *Don Juan. Aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste* (1979 : 49) :

Sans cesse courant d'une belle femme à une autre plus belle ; jouissant de chacune d'elles avec une folle passion, jusqu'à satiété, jusqu'à l'ivresse destructrice ; toujours croyant s'être trompé dans le choix, et espérant toujours découvrir quelque part la satisfaction définitive, comment Don Juan n'eût-il pas à la fin trouvé la vie terrestre plate et insipide ?

Il suscite la sympathie du lecteur par le cri de désespoir qui vient du fond ulcéré de son âme. Selon Pierre Brunel, l'importance historique de ce Don Juan est considérable car c'est le premier récit où il soit question de Don Juan (1999 : 472). Par cette nouvelle, Hoffmann est aussi le premier à faire perdre à la figure de Don Juan la légèreté et l'inconstance du personnage baroque pour en faire un héros mystique « [...] qui incarne à la fois les rêves de son créateur et ce désir d'infini, ce cruel besoin d'un insaisissable devenir qui sont l'essence du Romantisme » (Gendarme de Bévoite 1929 (I) : 247). Dans ce héros idéalisé et ténébreux sont esquissés les traits que plusieurs versions successives reprennent. Doux mélancolique qui veut être aimé pour lui-même chez Pouchkine (1830), héros qui chante « la douleur, l'amour et la tristesse » dans *Namouna* de Musset (1832), victime passionnée et fatale chez Gobineau (1844), souffrant de « l'impossibilité d'une communion parfaite » dans le projet pour *Une nuit de Don Juan* esquissé par Flaubert (1851).

Il est vrai que l'intrigue de *Dom Juan ou le festin de pierre* sert de trame pour le *Don Juan aux enfers* (1843) de Baudelaire. Mais dans ses *Maximes consolantes sur l'Amour* (1846) Baudelaire refuse le héros de Molière, selon lui « [...] un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et aux arguties » aussi bien que le Don Juan « [...] flâneur artistique, courant après la perfection [...] » (1938 : 624) créé par Musset et Gautier. Dans un cadre où l'imagerie antique (Charon, Antisthène) appuie l'atmosphère intemporelle, Baudelaire peint un héros calme, impassible et impénitent dont l'isolement est renforcé par son silence et son regard détourné. L'ébauche (jamais achevée) pour un projet de livret d'opéra sur lequel Baudelaire travaille dix ans plus tard, en 1853, aide à mieux comprendre la conception baudelairienne de Don Juan. Arrivé à « l'ennui et à la mélancolie » Don Juan parle de « [...] la difficulté insurmontable pour lui de trouver une occupation ou des jouissances nouvelles » (1938 : 675-676). Il en fait donc un héros bien baudelairien - seul, incompris et amer qui a épuisé les délices que l'amour peut offrir et doit lutter contre la « pauvre intelligence »

de ceux qui l'entourent aussi bien que contre l'ennemi mortel qu'est l'ennui. Il n'est pas, comme pour le Romantisme, victime d'un destin cruel et injuste mais plutôt de l'incompréhension des autres et de l'épuisement du désir.

D'autres auteurs du 19^e siècle, notamment Prosper Mérimée, optent pour une inspiration historique dans leur version de Don Juan. Mérimée, dans *Les âmes du Purgatoire* (1834), se base sur la vie de Miguel de Mañara (Maraña dans son texte), un gentilhomme sévillan légendaire du 17^e siècle qui mène une vie débauchée dans sa jeunesse avant de se marier. Après la mort brutale de son épouse, il se convertit à guère plus de 20 ans, entre dans les ordres et consacre le reste de sa vie au service des malades et des miséreux. Mérimée dépeint un individu complexe, écartelé depuis l'âge tendre entre les attentes contradictoires d'une mère profondément dévote et d'un père solidement guerrier (tout comme l'enfance d'un autre saint, Saint Julien l'Hospitalier, dans la légende recréée par Flaubert en 1876). Après la première fusion du personnage de Don Juan Tenorio et de la légende de Miguel de Mañara, plusieurs écrivains, principalement français et espagnols, suivent cet exemple syncrétique imaginé par Mérimée. En France, la nouvelle "légende" de Don Juan est reprise par Alexandre Dumas père avec *Don Juan de Marana ou La chute d'un ange*, un « mystère en cinq actes et sept tableaux » créé le 30 avril 1835 au théâtre de la Porte Saint Martin. C'est ainsi que le personnage du *Burlador* de Séville acquiert une véritable dimension légendaire – une désignation qu'on lui attribue en tout cas à tort et à raison depuis sa création. Même Georges Gendarme de Bévotte appelle son ouvrage monumental sur l'évolution du personnage de Don Juan, *La légende de Don Juan*²¹⁶. Au 20^e siècle Mañara demeure une référence, sans être toujours explicite, dans des versions de Don Juan très variées, toutes connues de Roché : *Don Juan de Mañara* d'Edmond Haraucourt (1898), *L'Homme à la rose* d'Henry Bataille (1920) et *Don Juan* de Joseph Delteil (1930) qui ne prend son titre définitif de *Saint Don Juan* qu'en 1961. Bien que le journal de Roché ne fasse pas mention du *Don Juan de Maraña de Flandres* de Guillaume Apollinaire (1914), il est improbable que Roché, vu son intérêt pour la figure

²¹⁶ Nous acceptons comme définition de "légende" celle que propose André Jolles dans *Formes Simples* (1972) : une légende est un récit à lire parce qu'elle raconte l'histoire d'un être exemplaire dont les vertus, les actions et la vie sont à émuler. Dans le contexte de Don Juan (ou d'autres "anti-saints" tels que Faust ou Ahashverus, le Juif errant) il serait plus correct de parler d'anti-légendes car on raconte ces histoires justement parce que ce sont des exemples à ne pas suivre.

de Don Juan et son association avec le poète ait pu ignorer *Les Trois Don Juan* d'Apollinaire.

L'idéalisation romantique de Don Juan attire rapidement une contre-réaction, surtout en Allemagne où Christian Dietrich Grabbe (1929) réunit Don Juan et Faust dans une tragi-comédie « proprement fondé sur le mal » selon Kierkegaard (1993 : 132). Grabbe semble arriver à la conclusion que ces figures ne peuvent tous les deux entraîner que le dégoût, le pessimisme, le meurtre et la mort. Don Juan, cynique et égoïste, n'hésite pas de détruire celle qui l'aime : « Wo ich *schrecke*, da *erobr* ich Liebe »²¹⁷ (Grabbe in Helmes, Günter & Hennecke 1994 : 61). Pour Faust, l'amour se nourrit de destruction : « Nur wer *geliebt* hat, kennt den *Haß*, den *Zorn* [...] Die Donna Anna, sie die mich *verschmäht* – Wer sagts, ob ich sie heftiger *liebe* oder *hasse* ? »²¹⁸ (71). La conception de Don Juan chez George Sand (*Lélia*, 1833, *Le château des Désertes*, 1951), Balzac (*L'Elixir de longue vie*, 1830) et Stendhal (*De l'Amour*, 1822) n'est guère plus positive. Stendhal oppose le personnage de Don Juan à celui de Werther, au profit du dernier. Les Werther connaissent le vrai amour-passion et en sont plus heureux que les Don Juan scélérats et « marchands de mauvaise foi » qui réduisent l'amour à une « affaire ordinaire » en prônant une esthétique de la quantité. Stendhal évoque également la vieillesse « fort triste » du séducteur : « [...] il se donne de l'ennui paisible ou de l'ennui agité, voilà le seul choix qui lui reste » (1965 : 239). Stendhal ne peint pourtant pas la fin d'un héros victorieux quoique ténébreux. Selon lui, aucun poète n'ose présenter l'image véritable de Don Juan car le « [...] tableau ressemblant ferait horreur » (1965 : 239).

Cette brève présentation de la conception de Don Juan au 19^e siècle ne veut qu'esquisser le contexte littéraire dans lequel Henri-Pierre Roché commence à imaginer son propre Don Juan au début du siècle suivant. Le 20^e siècle hérite d'une double image du Séducteur-Tricheur : d'une part un héros prométhéen - damné et mélancolique, d'autre part un cynique égoïste et réaliste qui refuse le désespoir. De plus, il y a la contamination de la figure historique de Miguel de Mañara qui colore tantôt l'une tantôt l'autre de ces deux conceptions. Étant donné que Roché voyageait

²¹⁷ *Là où je fais peur, je conquiers l'amour.*

²¹⁸ *Seul celui qui a aimé connaît la haine, la colère [...] Cette Donna Anna qui me méprise / Qui sait si je l'aime ou la hais davantage?*

souvent en Allemagne pendant l'époque où il crée son Don Juan, il faut aussi tenir compte de la divergence entre l'interprétation française et allemande de la figure de Don Juan. Selon Gendarme de Bévoite (1929 II : 146-7), cette division concerne surtout l'élément sacré et/ou fantastique :

Alors qu'en France le thème surnaturel a disparu, et que Don Juan est définitivement entré dans le domaine de la réalité et d'une réalité très moderne, le théâtre allemand, loin de rompre avec l'élément religieux, le modifie, l'exagère et le dénature.

Vu l'état de désarticulation dans lequel le personnage et le récit donjuanesques se trouvent au début du 20^e siècle, il n'est pas étonnant que le texte de Roché recèle des tendances qui, à première vue, peuvent même paraître contradictoires. À l'instar des récits influencés par la vie de Miguel de Mañara, Roché inscrit son Don Juan dans une temporalité fixe en indiquant l'âge de son héros dans plusieurs tableaux. Cependant, et malgré l'influence freudienne qu'on peut constater ailleurs dans le recueil, les tableaux qui traitent de la jeunesse de Don Juan ne servent pas de base psychologique pour le développement du personnage, comme c'est le cas chez Mérimée ou Delteil. Il s'agit dans ces tableaux (*Don Juan et sa prière*, *Don Juan et son plafond*) plutôt d'une illustration du destin inéluctable de Don Juan. Il n'y va pas d'une explication de la condition du séducteur et encore moins d'une justification mais d'une simple constatation. Tel est aussi le sens des deux poèmes de Rainer Maria Rilke, publiés en 1907/8, *Don Juans Kindheit* et *Don Juans Auswahl*. Chez Rilke cette prédestination fatale du séducteur comprend également les femmes-victimes, qui, elles, sont destinées à être séduites. Il est fort possible que Roché, dont l'intérêt pour la littérature allemande est stimulé par l'amitié avec Franz Hessel²¹⁹ (à partir de 1906) et ses nombreux voyages en Allemagne, ait connu ces deux poèmes.

L'évolution de Don Juan à travers les âges et les traditions littéraires comporte des changements quant au contexte relationnel dans lequel la figure se développe. Un nouvel élément qui est introduit dans l'intrigue traditionnelle de Don Juan et qui accompagne dans un certain nombre de versions l'invention d'une jeunesse, est la présence de la mère. Dans les premiers Don Juan, la mère du héros demeure résolument

²¹⁹ Franz Hessel connaît Rainer Maria Rilke, soit à travers le cercle autour de Stefan George à Munich, soit à travers leurs amis communs, Thankmar von Münchhausen ou Walter Benjamin. Rilke dédie un poème à « Madame Helen Hessel » dans le recueil *Ébauches et fragments* (1921-1926).

absente. Molière est le premier à l'introduire, et encore seulement sous forme d'une allusion dans la bouche du père, Dom Louis : « [...] j'en vais tout de ce pas, porter l'heureuse nouvelle à votre mère [...] » (Molière 2002 : V, i, 129). Les mères inventées par Byron et Mérimée, et plus tard par Delteil, sont des parangons de vertu. Chez Byron, c'est la mère, par sa perfection et sa froideur, qui pousse le père à chercher de plus verts pâturages, donnant de ce fait son premier exemple d'inconstance au jeune Juan (Canto 1, 18).

Perfect she was, but as perfection is
Insipid in this naughty world of ours,
[...]
Don Jose, like a lineal son of Eve,
Went picking various fruit without her leave.

L'œdipianisation de Don Juan confère un double rôle à la mère du séducteur. Elle serait le vrai objet de la quête éternelle de Don Juan (d'après l'analyse d'Otto Rank) ou bien, dans une analyse psychologique approfondie, c'est la mauvaise mère, celle qui n'aime pas assez son enfant et installe donc en lui un manque d'amour permanent qui serait à la base de son inconstance, comme par exemple dans le roman de Gilbert Cesbron, *Don Juan en automne*. L'évocation de la mère dans *Don Juan et Annette* semble incliner vers l'interprétation de Camille Dumoulié (1993) qui suggère que Don Juan, qui ne s'est pas défait de l'identification primaire à la mère, cherche peut-être à libérer de la loi des hommes tout autant sa mère que lui-même. En souhaitant « d'avoir été conçu sans péché » (Roché 1921 : 120), il rompt pour lui-même le lien que la maternité tisse entre l'homme, père ou fils, et la femme. « Si Don Juan n'a pas de mère, ce n'est alors pas seulement parce qu'il est l'homme de l'instant [...] mais aussi parce qu'il affirme lui-même son refus d'être né d'une femme [...] » (Brunel 1999 : 618). Or, cette conception manque de cohérence chez Roché car dans *Don Juan et Vénus*, Don Juan envie justement au petit Éros ce lien étroit et physique qui l'unit à sa mère. Ne se peut-il pourtant pas que cette ambivalence soit inhérente au double rôle de la femme-mère et qu'elle montre ainsi les imperfections d'une théorie qui refuse le lien entre l'unité que tissent les rapports sexuels et celle tissée par la maternité ?

Plus frappante que la présence de la mère chez Roché est peut-être l'absence du père et de tout personnage qui peut être considéré comme paternel. On ne peut ignorer l'importance de la figure du père dans les premières versions de Don Juan. C'est une

figure adverse qui se dresse face au séducteur et qui représente en premier lieu l'ordre établi que Don Juan cherche à renverser. Le défi qu'il lance à son propre père va jusqu'au désir parricide (« Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire », Molière 2002 : IV, v, 119) et exprime sa révolte contre l'honneur auquel il est tenu par le nom de son père ainsi que contre les valeurs de la société que représente son père. Cette rébellion se matérialise dans le meurtre du Commandeur, qui défend en tant que père l'honneur de sa fille Donna Anna. Même Don Ottavio, adversaire et rival de Don Juan, assume le rôle de père quand il console Donna Anna après le meurtre de son père : « Il padre ? Lascia, o cara, la rimembranza amara ! hai sposo e padre in me »²²⁰ (Mozart et Da Ponte 1985 : I, i, 10). Tout au long de son parcours, Don Juan se joue des pères qu'il rencontre – ceux avec lesquels il négocie pour la main de leur fille, ceux qui essayent de le corriger et même le pauvre Monsieur Dimanche chez Molière dont la famille devient pour Don Juan le prétexte d'une conversation hypocrite. Il s'ensuit logiquement qu'il incombe à la figure du père, la Statue du Commandeur, d'infliger à Don Juan l'ultime punition.

La tension dramatique et morale que crée le rôle du père commence à s'effriter à l'époque moderne. Vu sa fonction fondamentale dans la contextualisation des crimes de Don Juan (les pièces de Dorimond et de Villiers s'appellent d'ailleurs *Le festin de pierre ou le Fils criminel*), il est évident que l'absence d'une figure paternelle réelle et/ou symbolique risque de porter atteinte au sens de l'histoire. Cette omission "erronée" est typique de l'ambivalence qui entoure la figure de Don Juan au début du siècle précédent et s'explique par l'importance fuyante à l'époque des lois morales que la figure du père est censée maintenir et/ou représenter. Avec le moderne vient la désacralisation du monde où l'homme, se plaçant au gouvernail de son destin, doit inventer ses propres lois. Absence du père, absence de loi, absence de défi et de transgression – tant de lacunes qui se manifestent dans *Don Juan et...* par un manque de tension et de direction dans le récit. Quoi qu'il en soit, et peut-être paradoxalement, c'est un flou qui renvoie avec précision l'absence de certitude morale au début du 20^{ème} siècle. La libération des mœurs sexuelles est étroitement liée à l'émancipation graduelle de la femme qui commence par l'obtention d'une identité autonome, dissociée de celle du père ou de l'époux. Avec cette émancipation disparaît donc la raison d'être du

²²⁰ Ton père. Oublie, ma chérie, le souvenir amer! En moi tu as un époux et un père.

Commandeur qui est tué par Don Juan alors qu'il défend l'honneur de sa fille dont dépend aussi le sien. Mais ce n'est pas uniquement le père de la femme-victime qui s'éclipse. Progressivement, la figure du père, y compris celui du séducteur, perd sa place centrale sous l'influence sociale (à partir des théories rousseauistes) et politique (l'industrialisation, les deux guerres de 1870 et de 1914). « En deux siècles, la place forte du pouvoir paternel s'est transformée, à la fois sous l'impulsion des philosophes et des psychanalystes puis sous l'influence des événements politiques [...] » (Olivier 1994 : 49).

La base autobiographique de l'œuvre d'Henri-Pierre Roché permet de remarquer que l'absence du père reflète la situation réelle de l'écrivain qui a cherché à remplacer son père géniteur, mort quand il n'avait qu'un an, par un père symbolique pendant un certain temps seulement. À l'âge de 8 ans, il rencontre un certain "Père Héra"²²¹ dont il se sentirait proche pendant une trentaine d'années. Il lui rend visite en 1906 à Beaugency et de nouveau en 1912 au cloître de Saint Aignan-le-Jaillard (Loiret) alors qu'il travaille sur son Don Juan. Les rencontres avec ce prêtre-modèle semblent confronter Roché avec deux inclinations contraires qui l'habitent : d'une part la soif de la durée et le besoin d'un ordre établi et d'autre part la fièvre de la curiosité, le grand émoi de l'inconnu(e). Bien que le prêtre ne semble jamais reprocher quoi que ce soit à Roché, chacune des rencontres paraît provoquer une certaine introspection chez celui-ci, suivie d'une constatation d'un schisme intérieur.

Il me parle avec simplicité des anciens moines, de leur force. Il eut jadis sur moi grande influence morale, à cause de son beau visage pur. Il me fait aimer son christianisme. Je songe au renouement, aux règles, aux joies de la famille, à la durée. [...] Pourtant, rentrés au salon, près du piano, je lui tends des notes inscrites sans paroles, sur un bout de papier – et je lui demande de m'indiquer l'air – il le joue – et c'est la chanson d'Opia (le premier octobre 1906).

« Opia » est le nom que Roché donne dans son journal à Paulette Philippi, une de ses amantes parisiennes, amie de Paul Fort et du cercle de poètes de la Closerie des Lilas, connue pour les partouzes qu'elle organisait et son opiomanie. Roché vient de passer 15 jours à Morlaix (Nord-Finistère) avec elle. La juxtaposition de ces deux personnes,

²²¹ Il s'agit de Monseigneur Georges-Marie-Eugène Audollent, Supérieur de l'Institut Bossuet de 1905-08, nommé Évêque de Blois le 15 mai 1925, il est sacré à Paris en juillet 1926 et occupe son siège à Blois jusqu'à sa mort, le 9 novembre 1944.

le Père et la Poule, le « pourtant » qui les sépare, indiquent une prise de conscience de l'opposition entre le monde du père - solidité et durée - et la vie dissolue qu'il mène. Le *renouement* qu'il mentionne, exprime à la fois le manque d'unité intérieure ainsi que le fait que le monde des règles et de l'ordre ne lui est pas totalement étranger mais appartient à son passé. Il ne veut pas ou ne peut pas choisir entre les deux. Il ne veut qu'établir entre ces deux mondes une certaine harmonie, les renouer.

Sa visite en 1912 est également décrite sous le signe de la séparation et contient une référence explicite à Don Juan. Cette inscription indique de nouveau une prise de conscience de deux mondes bien séparés et antinomiques : d'une part la paix, la sincérité, la vraie foi et le pouvoir de juger et d'autre part le manque de paix et le mensonge.

Comme sa maison est calme, comme il y est le maître, il a chez lui une paix que je n'ai pas. [...] Il écrit beaucoup, publie beaucoup, semble heureux. [...] J'y sens [le] vrai accueil amical qui grandira jusqu'au soir. Il me lit de ses poèmes. C'est un poète, trop de rapidité, mais poète. [...] Il me dédie un poème (S'il connaissait ce que j'ai à dédier, moi, un Don-Juan?) [...] Il a la vraie foi. (Journal 1912 : le 29 au 30 septembre)

Cependant, Roché se révolte contre cette perfection du Père. En février 1920, l'année de publication de *Don Juan et...*, à la veille de sa grande aventure avec Helen Hessel, il prend ses distances par rapport à la figure paternelle : « Une photo du Père Héla qui dans mon adolescence m'était une image modèle et inatteignable, m'apparaît aujourd'hui limitée et bête par certains côtés. » S'agit-il de l'émancipation du père symbolique – ce qui impliquerait un choix – ou est-ce que Roché est arrivé à combler par l'intériorisation de la figure du père la fracture intérieure ? Peu après, en 1921, le désir de devenir père lui-même se manifeste en tout cas pour la première fois dans le journal : « Envie de faire le fils vite, avant de mourir, de lui passer la main : sentiment entièrement nouveau pour moi » (1921 : le 4 juillet)

Central et essentiel à la figure de Don Juan est le désir. Sous le signe du désir il exerce depuis bientôt quatre siècles une fascination indéniable dans la littérature occidentale. Que désire-t-il au juste et comment ? Ces questions nous permettront de situer le Don Juan de Roché dans l'évolution littéraire. Précisons tout d'abord : en parlant de Don Juan on confond souvent amour et désir. Il ne faut pas oublier que ce n'est pas la plénitude et la durée de l'amour qui caractérise la figure de Don Juan mais

l'instant écorché du désir. L'objet du désir peut varier selon les époques et les versions - pourvu que ce soit par sa nature un objet qui résiste à toute possibilité d'assouvissement car il est le propre du désir de vouloir et de ne pas vouloir être satisfait. Don Juan n'arrive pas à fixer un objet pour la dernière niche de son plafond. Trouver cet objet mènerait la satisfaction du désir dans le domaine du possible et anéantirait ce qui constitue sa force vitale.

Le désir sous cette perspective, est du côté de l'« erreur », ce mouvement infini qui toujours recommence, mais le recommencement est tantôt la profondeur errante de ce qui ne cesse pas, tantôt la répétition où ce qui toujours revient est pourtant plus nouveau que tout commencement (Blanchot 1969 : 281).

Quel est le manque qui amorce ce mouvement infini ? Don Juan désire *voir* dans les yeux de l'Autre la transformation qui se produit sous sa séduction. Il s'enivre de ce sentiment de pouvoir que lui procure la capacité de transformer ainsi l'existence et le devenir d'un autre être. Or, l'énergie et la métamorphose des « inclinations naissantes » ne peuvent se reproduire qu'une seule fois entre deux personnes et Don Juan abandonne sa victime pour aller cueillir ailleurs ce vif plaisir que provoque le pouvoir de séduire. Le Don Juan de Molière a beau qualifier « d'inexplicables » les charmes de la séduction. Il ajoute que « tout le plaisir de l'amour est dans le changement » (2002 : I, ii, 27) et emploie un vocabulaire quasi militaire qui révèle son besoin de diriger de force les émotions de sa victime qu'il *réduit, combat, force et vainc*. On trouve chez Roché cette même propension de provoquer en maître une transformation de la femme qu'il séduit (1921 : 58):

Il l'a prise. Il est maître. Il épie le visage tandis qu'il agit. Il écarte les bras qui voudraient le cacher. Il voit : les sourcils d'or se ramassent, les yeux ont disparus. Des plis se forment dans les joues, la bouche s'ouvre, carrée, les poings se ferment, c'est la figure d'un nouveau-né qui hurle à la lumière.

Il s'agit en premier lieu de sa satisfaction personnelle. Son comportement est peut-être cynique mais on aura tort de blâmer Don Juan de cruauté. Son indifférence aux supplications de ses victimes vient d'une incapacité réelle de voir le rapport entre ses actions et la souffrance dans son sillage. Comment peut-il même encore *voir* la femme qui n'était pas elle l'objet de son désir mais seulement l'écran sur lequel se projetait la métamorphose convoitée ? Qu'il s'agisse d'une fille dont la vie est ruinée ou d'un créancier qui doit faire la part du feu, Don Juan paraît incapable de franchir le seuil du moi pour voir le monde par les yeux d'un autre. Si c'était de la cruauté réfléchie, Don

Juan ne serait-il pas resté avec elle pour observer les effets pénibles de la séduction ou pour torturer davantage la victime par la présence du spectre de l'amant qui avait fait de si belles promesses ?

Ce qui sépare définitivement le désir de Don Juan de l'Amour est sa volonté de rompre l'unité que cherche à établir l'Éros. Le Don Juan de Molière explique à Sganarelle que son « amour » pour la jeune fiancée qu'il poursuit a commencé par la jalousie.

[...] je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alluma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée (2002 : I, ii, 31)

Le désir qui naît comme réaction contre l'unité est une présence insidieuse dans le Don Juan de Roché et se traduit souvent comme une dispersion ou une fragmentation. Le premier tableau-poème annonce par le démembrement métonymique du héros sa désunion à venir et *Don Juan et son plafond* établit la structure fragmentaire du recueil. Inversement, la structure soutient et reflète la dispersion qui caractérise Don Juan. Dans un seul des tableaux, il s'agit d'une vraie rivalité masculine où Don Juan arrache sa victime, Ophélie, à son lien établi avec Hamlet. Or, il s'oppose à l'union dans toutes ses formes. Ainsi, il divise la bande de truands, il trouve « impossible » l'union entre son père et sa mère (*Don Juan et Annette*) et il essaie, sans y parvenir, à séparer le petit Éros de Vénus. Cette division s'étend aussi au héros. Par moments, la conscience de cette fêlure semble le faire souffrir et il cherche dans la dispersion même la solution : « Ville, ville, qu'une de tes filles me frappe de ses yeux et saisisse mon cœur et enfonce en lui la foi en elle et le doute de tout mon passé » (1921 : 42). Ce besoin exprimé d'une unité intérieure est à la base de l'ironie dans laquelle le Don Juan de Roché est trempé. Une ironie qui n'est pourtant pas sans pathétique car c'est le destin et le « devoir » de Don Juan qui le poussent continuellement vers la désunion et la division.

Le manque d'unité intérieure se traduit chez le personnage de Don Juan par un manque d'objectif et d'intention. Cet aspect se manifeste à plus d'une reprise par une certaine violence physique : « Don Juan ne sait pas ce qu'il fait sur terre. Il voudrait rencontrer un homme pour se battre » (1921 : 73). Le désir érotique est marqué par cette violence destructrice comme l'explique le petit tableau, *Don Juan et le mirliton*.

Don Juan, qui tient dans la main un mirliton d'enfant, regarde une jeune servante qui porte un seau d'eau. Sous l'emprise de la sensualité de l'image, le frêle jouet se casse entre les mains de Don Juan. Selon Camille Dumoulié, qui analyse le *Don Giovanni* de Mozart en fonction de l'étude d'Otto Rank sur le Double, la « [...] Division est la force même de Don Giovanni comme incarnation mythique du Désir » (1993 : 128) et la finalité logique du désir (auquel sont liés le travestissement et le dédoublement du héros) ne peut être que la dernière Séparation qu'est la mort.

Le désir donjuanesque est devenu indissociable du nombre, à tel point qu'on voit cette profusion comme le vrai objet de son désir. En réalité, la figure de Don Juan ne désire pas la multiplication – c'est une conséquence logique de son désir primaire. Après tout, ce n'est pas lui qui dresse et vante la liste de ses conquêtes²²², c'est le valet. Mais qu'il en soit conscient ou non, pour le monde son désir se caractérise essentiellement par le nombre, la multiplication même de tromperies et de victimes. C'est le nombre qui fait basculer ses actions dans une catégorie de dépassement criminel. Chez Roché, *Don Juan et son plafond* forme la trame du recueil qui par la prolifération des tableaux, leur breveté et leur variété suggèrent l'ivresse de l'excès.

L'objet du désir donjuanesque n'est pas non plus la jouissance sexuelle. Il n'a rien du désespoir ou de la frénésie morbide du rut bestial si bien capté dans le Sonnet CXXIX de Shakespeare (1980 : 129) – même s'il partage avec les victimes (actives et passives) du désir la division de l'être. Car, il ne faut pas l'oublier, dans de nombreux Don Juan à partir du Romantisme et très certainement dans la conception de Roché, Don Juan est à la fois bourreau et victime du désir. Or, ce n'est pas la désillusion du « post coitum animal triste » qui pousse Don Juan à abandonner la

*Th' expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjured, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoyed no sooner but despised straight:
Past reason hunted; and no sooner had,
Past reason hated, as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad:
Mad in pursuit, and in possession so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
À bliss in proof, and proved, a very woe;
Before, a joy proposed; behind, a dream.
All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.*

²²² La tradition veut qu'on évoque ici les *mille e tre* du Catalogue de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte. C'est pourtant une fausse référence. Rien qu'en Espagne il y a, selon la liste de Leporello, déjà 1003 conquêtes. Il faut y ajouter les 640 d'Italie, les 231 d'Allemagne, les 100 de France et les 91 de Turquie pour arriver à un total moins modeste et peut-être moins poétique de 2065.

femme séduite. Il la quitte justement pour retrouver ailleurs la même énergie allègre. Pour certaines de ses victimes, par exemple Donna Anna chez Tirso et chez Mozart, il est même incertain que Don Juan soit bien passé à une séduction physique totale. Pour Roché, cet aspect distingue Don Juan de Jacques Casanova de Seingalt. En 1910, il travaille souvent sur ses Don Juan et il s'engage en même temps dans la lecture des Mémoires de Casanova. « Pour Don Juan, je note des phrases - je ne veux écrire que quand, et ce que, je ne peux empêcher. » Plus tard, il note que Casanova aime les femmes qui jouissent mais que c'est un détail accessoire pour Don Juan. Casanova a besoin de se prouver – Don Juan non. En octobre 1915, il songe à baser un tableau de Don Juan sur une partie à trois récente, mais il se ravise : « C'est du Casanova plutôt. »

Le Don Juan de Roché ne s'arrête pourtant pas comme le Séducteur de Kierkegaard²²³ à la promesse d'une conquête. Il passe, autant que possible, à l'acte. Cependant, la possession physique semble être un devoir accablant pour lui et les descriptions de ses exploits d'alcôve sont chargées d'ironie. La force du désir se trouve minée par sa conception comme devoir social et vocation personnelle. Avant sa visite nocturne à l'hôtesse, il a les genoux qui tremblent. Le dépuelage de la Passante est une épreuve rude et froide. Avec Messaline il « épuise sa vaillance » et pourtant elle lui préfère Hercule. Ophélie s'endort sous ses ébats et la Petite Sirène l'épuise. Seul avec la déesse de l'amour qui « attire le désir de partout » il goûte à un plaisir immédiat, pur et souple, qui promet une certaine unité. En voyant la transformation physique qu'il a provoquée en Vénus, Don Juan semble frappé d'une conscience nouvelle de lui-même, d'une « nouvelle vie à donner ». Et pourtant, même cette expérience se voit décrite en termes belliqueux et se termine par l'apparition d'Éros, le vrai amour (1921 : 184) :

Don Juan, sa vie tourbillonne dans ses reins, se ramasse et piaffe comme un escadron prêt à jaillir. Par un étroit couloir qui n'en finit pas elle file au galop en frôlant les parois. Sans plein air, elle débouche au centre de l'ennemie, et, le quittant, ne lui est, cette fois, ni un déchirement, ni un métal fondu, mais un miel qui palpète et ne tarit point.

²²³ *Le Journal du séducteur* clôt la première partie d'*Ou bien ... ou bien*, l'œuvre que Søren Kierkegaard consacre à ses théories sur l'esthétique et l'éthique. Le séducteur s'appelle "Johannès" – allusion évident au "Juan" espagnol. C'est avant tout un esthéticien, un intellectuel qui jouit de la stratégie méthodique de la séduction plutôt que sa gratification sensuelle.

Une jouissance purement physique (*Don Juan et l'Hôtesse, Don Juan et le Bordel*) est, d'après la conception de Roché, anti-donjuanesque et mène son héros aux bords d'une crise existentielle. Son expérience au bordel est essentiellement une épreuve aliénante – la description a des nuances presque sacrificielles – accentuée par le dédoublement de son reflet dans un miroir (1921 : 71-73).

Don Juan est étendu sur le dos. Il découvre des miroirs au plafond, au-dessus du lit. Il s'y voit les bras en croix, las. Il y voit Ida, toute en boule, tête basse. Sa nuque bouge à petits coups comme celle d'un chat qui lape. [...] Est-ce vraiment bien lui qui est là ?

DON JUAN : Vite ... vite l'année ineffable ! C'est curieux... je ne sais pas pourquoi ... cela me paraît tout de suite dépourvu d'intérêt... J'ai le cerveau brouillé sans doute. [...] C'est tout de même un peu plat... et toujours trivial [...] Ah ! Elvire... Elvire ! Ma meilleure joie... mon plus triste remords ! Oh ! je vais encore dénouer ta chevelure sous ma bouche... Ils vont renaître nos mots d'amour [...] Quoi ? C'est tout ? Ça tient en deux pages ? ... Pas possible ! [...] Est-ce que, par hasard, j'aurais oublié d'écrire ce qui était beau ... Je me suis peut-être contenté de le vivre.

(Henry Bataille 1921 : 30)

La prostitution (parce que tout y est possible) supprime par son assouvissement immédiat et complet la tension qui fait vivre le désir. Don Juan, héros du désir ne peut donc être que l'ennemi de la sexualité contractuelle. Dans certaines des versions qui mettent en scène un Don Juan dont la vieillesse fait dépérir son pouvoir de séducteur, il doit

toutefois affronter cet ennemi – et essayer l'ultime humiliation/punition. Tel est le problème auquel le Don Juan vieillissant dans *L'Homme à la Rose* de Henry Bataille doit faire face. Roché assiste à une représentation de cette pièce le 4 février 1921. Selon son Journal, le Don Juan de Bataille le laisse froid au premier acte, l'intéresse « un peu au deuxième acte et l'intéresse assez bien au troisième acte ». Les premier et deuxième actes de cette pièce renouent avec la tradition de Don Juan de Mañara. Don Juan assiste à ses propres funérailles, suite à la mort du jeune Manuel qui avait « emprunté » l'identité de Don Juan afin d'avoir entrée chez une épouse prête à tout pour passer une nuit avec le séducteur légendaire. Manuel est tué par le mari et Don Juan s'enfuit en laissant sur le mort le manuscrit de ses *Mémoires* pour éliminer tout doute d'une substitution. L'action du troisième acte se déroule cinq ans plus tard. Don Juan se cache sous un pseudonyme dans une auberge provinciale. Les écrivains ont profité de la mort du séducteur pour publier des « Mémoires » qui racontent les aventures imaginées de Don Juan et qui établissent sans aucune question sa gloire. Irrité par l'imposture, Don Juan tente de récupérer son identité en faisant exhumer ses propres mémoires enterrées avec Manuel. Mais il se rend compte qu'il a été éclipsé par

la fausse identité du Don Juan qu'avait créé la littérature populaire. La création littéraire d'autrui est devenue plus vraie que sa propre vérité et ses écrits à lui paraissent stériles et risibles à côté de ce Don Juan flamboyant des autres. Personne ne veut plus de ce Don Juan fatigué au bord de la déglingue. Aucune de ses tentatives de séduction n'aboutit et à la fin il doit accepter l'humiliation de payer la servante Pépilla pour monter avec elle dans sa chambre. Bien que l'aliénation identitaire chez Henry Bataille soit bien plus prononcée que chez Roché, il y a des ressemblances dans leur conception de la figure de Don Juan. Il appartient pour les deux à une « race fatiguée » (Roché 1921 : le 6 mars) et ce n'est qu'en préservant intact son désir (d'où l'importance de l'illusion poétique chez Bataille) qu'il peut résister à l'effritement du Temps.

La pièce de Henry Bataille contient des réflexions intéressantes sur la nature de la séduction. Don Juan, au début de la pièce paraît encore triomphant, sûr de sa capacité de séduire qui et quand il lui plaît. Il se rend compte trop tard qu'il s'était endormi sur ses lauriers, que son pouvoir de séduction ne s'attache plus à sa personne, mais à sa renommée qui peu à peu obscurcit la personne réelle. Lorsqu'il essaie de se rattraper, il ne peut qu'échouer car quand le fait d'être séduisant devient un but en soi, la séduction n'est plus possible. La séduction n'est que la conséquence logique du désir donjuanesque – c'est parce qu'il désire, que Don Juan se fait séducteur, *est* séducteur. Et, inversement, il séduit par la force du désir qui émane de lui. « Mais quelle est donc la force grâce à laquelle Don Juan séduit ? », demande Kierkegaard, dans son analyse des stades immédiats de l'Éros. À quoi il répond : « La force propre du désir [...] toujours il dispose de la force du désir et il n'est vraiment dans son élément qu'en l'exerçant » (1993 : 96,103). Ainsi, on peut comprendre que la séduction, faite à l'image du désir, est elle aussi, basée sur la division et la séparation. La séduction fait violence à l'intégrité des victimes et la rupture de l'hymen n'est qu'un acte symbolique supplémentaire. Même avant cette violence faite au corps, il y a une division qui se fait à l'intérieur de la femme. « Vorrei e non vorrei mi trema un poco il cor [...] » répond Zerlina au « Laci darem la mano [...] partiam, ben mio, da qui »²²⁴ de Don Giovanni (Mozart/Da Ponte 1985 : 27). Le tremblement intérieur que provoque même une ombre d'hésitation, signale au séducteur que le moment est arrivé pour élargir la brèche à

²²⁴ Je voudrais et ne voudrais pas, mon coeur tremble un peu / Donne-moi la main, et partons d'ici, mon bien.

l'aide d'un instrument de plus : la tromperie. Depuis le premier Don Juan, *El burlador de Sevilla*²²⁵, la séduction de Don Juan est étroitement liée à la tromperie, pour certains Don Juan, elle passe même essentiellement par elle. Le mensonge introduit une sorte de dédoublement verbal et cette violence faite à la parole, lieu de rencontre inter-humain, constitue le vrai crime de Don Juan. Les paroles dont il abuse, seront à jamais contaminées dans le cœur de son interlocuteur, éclaboussées de trahison et de honte. Dans les décombres de ces paroles, on trouve notamment des promesses, promesses d'un amour éternel, promesses de mariage. Pour Kierkegaard, l'utilisation des promesses dans le mécanisme de la séduction est une facilité à éviter. « Molière laisse supposer des promesses de mariage, il ne nous donne une fois de plus qu'une faible idée du talent de son héros. Tromper une jeune fille par une promesse de mariage, c'est un art bien rudimentaire [...] » (1993 : 108). Le Don Juan de Roché n'a jamais besoin de recourir au mécanisme minable de la fausse promesse. Même le mensonge du travestissement ne lui est pas supportable. Avec Ophélie, il laisse pendant un certain temps s'installer l'erreur mais il essaie de se défaire de ce masque avant de la posséder. « Je suis Don Juan, tu entends, et pas Hamlet » (1921 : 175).

Kierkegaard ajoute que le véritable séducteur possède un atout qui manque souvent à Don Juan, la « puissance de la parole » (1993 : 95). Il trouve Don Juan médiocre en tant que séducteur car la séduction ne passe guère par une persuasion verbale réfléchie et c'est plutôt sa taciturnité qui distingue le héros. Peut-être est-ce justement la spontanéité et la rapidité de sa séduction qui rendent les paroles inutiles pour lui ? Quoi qu'il en soit, les séductions (réussies) du Don Juan de Roché, se passent avec une telle promptitude simple, qu'on dirait plutôt des complicités décidées à l'avance. Souvent, ses avances sont d'ailleurs précédées d'un silence. Don Juan et l'Hostellerie :

L'hôtesse est toujours là. Il va à elle, se tait, se penche et dit : « Veux-tu ? »
- « Quand tout le monde dormira, venez gratter à la porte qui a un judas, dans le couloir où sera votre chambre », dit-elle sans lever la tête (1921 : 56).

Dans la plupart des tableaux, Don Juan paraît être séduit bien plus que séducteur. Ou est-ce peut-être sa marque spéciale de séduction de faire penser aux femmes que ce sont elles qui tiennent le gouvernail tandis que c'est lui qui en courant secret et profond

²²⁵ Le *burlador* est l'homme des "bourles", mélange de moquerie et de tromperie.

dirige le navire ? En tout cas, la séduction demeure une affaire implicite et tacite.

Messaline, par exemple le hèle sur la route (1921 : 167):

« Eh ! l'homme ! ». Don Juan, s'approchant. – « Plaît-il ? » Messaline, se mettant dans la lumière de la lampe qui brûle au seuil : « Où vas-tu ? » Don Juan se tait, la regarde : « À toi ». Messaline. – « Bien, entrons. »

Il n'est pas plus loquace sous la séduction enjouée et babillarde de la Petite Sirène : « Il n'y a pas longtemps qu'ils se connaissent, au fond. Un silence est là, comme un brouillard sans vent » (1921 : 197). Ce n'est qu'avec la Baronne qu'on le voit se servir d'une véritable tactique de séduction verbale – l'utilisation d'un langage obscène pour provoquer une excitation sexuelle. Cette perversion du discours amoureux est liée à la fascination de l'interdit et s'inscrirait donc dans le défi donjuanesque. Or, le défi se résout dans la légèreté à la fin du tableau par l'humour que suscite l'incongruité de la situation.

Pour le Don Juan de Roché, curieusement passif dans la séduction, il n'y a donc ni mensonge ni belles paroles. Sa prétention de séducteur en paraît même menacée. Roché n'est pas isolé dans cette interprétation de Don Juan. Son personnage partage cette mise en question de la séduction donjuanesque avec quelques-uns des Don Juan du début du siècle dont il fait mention dans son journal. Dans *La dernière nuit de Don Juan* d'Edmond Rostand que Roché lit dès sa parution en 1921, Don Juan voit détruite sa réputation de séducteur. « Il n'a fait qu'enfoncer les portes ouvertes. Les femmes qu'il se faisait une fierté de corrompre étaient en réalité tout à fait consentantes » (Brunel 1999 : 820). En soutenant que Don Juan ne leur a dicté que leur volonté à elles, les femmes confirment qu'il est en réalité la victime de sa propre séduction. Roché assiste en 1898 à une représentation de *Don Juan de Mañara* d'Edmond Haraucourt qui fait aussi de son Don Juan une victime, prisonnier de ses impulsions aveugles. Un Don Juan qui cherche à épanouir son âme à travers les femmes et qui, ce faisant, se trouve dans un engrenage infernal de satiété et de vide. Or, suivant la tradition de Don Juan de Mañara, il suit la voie du repentir et de l'expiation. Dans *L'Homme à la Rose*, de Henry Bataille (1921) Don Juan voit dénigrées ses tentatives de séduction par la belle Inès qui le traite de vantard et de « parleur de taverne », et ses paroles de « contes de nourrice » (26).

L'air du temps semble donc inviter et soutenir le traitement ironique que Roché réserve pour son Don Juan. Les armes de la séduction faisant défaut, le crime innocenté par le consentement des victimes, son Don Juan est à maintes reprises ridiculisé. C'est lui la victime des feux du désir – le sien et celui des femmes. C'est encore lui qui est ému et trompé par l'innocence (apparente ou vraie) des femmes qu'il rencontre. Même la possession physique d'une femme (qui pourrait passer pour une séduction réussie) provoque des sentiments d'amertume et d'échec sans qu'il soit capable d'en nommer les raisons. C'est un Don Juan qui se révolte, non contre une puissance divine, mais contre sa propre condition de séducteur dont la légèreté et la dispersion lui sont devenues un fardeau insoutenable.

Il se peut que ce regard critique et cynique sur la séduction donjuanesque soit lié à une faiblesse propre à la séduction. Selon Frédéric Monneyron, dans un volume que les *Cahiers internationaux de symbolisme* consacrent à l'illusion, la séduction et l'illusion sont enlacées d'une manière inextricable. Pour pouvoir séduire, il faut connaître et comprendre l'objet de la séduction, se mettre dans sa peau, se façonner un cœur « à l'image du sien » (Kierkegaard 1993 : 330). Pour Don Juan, ce procédé signifierait qu'il abdique son sexe et sa virilité pour se faire femme l'espace d'un instant. Or, c'est un procédé qui, par sa contradiction inhérente ne peut aboutir. « Si la fin déclarée de la séduction est la possession, les moyens utilisés pour y parvenir la rendent paradoxalement impossible » (Monneyron 1991 : 165). En fin de compte, Don Juan ne chercherait qu'à séduire une illusion qu'il s'est faite de la femme par une illusion de lui-même. « C'est sur ce cercle vicieux que tourne le grand jeu occidental de la séduction. La séduction n'est que séduction d'une illusion (dans le sens actif et passif de l'expression) qui elle-même n'est jamais que l'illusion de la séduction » (Monneyron 1991 : 166). Cependant, et malgré les déclarations de l'auteur affirmant le contraire, cette interprétation de la séduction s'applique plutôt à la séduction tactique et réfléchie d'un Johannès. La spontanéité de la séduction donjuanesque, son incapacité de sortir de lui-même pour se glisser dans la peau de sa victime, semblent mal s'accorder avec cette vision d'un Don Juan se sacrifiant à « l'illusion transsexuelle ». Cette transformation est toutefois un aspect (une stratégie ?) que Helen Hessel reconnaît en Roché en tant qu'amant : « Faible – féminin. *Attirant* justement à cause de ça. Sa voix douce, son sommeil léger. Son "Don Juan" ? Il est grand artiste. Il a la force de se mettre à l'extérieur de lui-même, de se recréer, de former » (Hessel 1991 : 344).

Selon Denis de Rougemont dans *L'amour et l'occident* et *Les mythes de l'amour*, le personnage de Don Juan s'explique par sa nature infiniment contradictoire. La faiblesse de Don Juan réside selon lui justement dans le fait qu'il ne peut pas saisir ce qu'il y a d'unique dans un être parce qu'il n'a aucune image de lui-même. Il ne « [...] peut pas posséder, parce qu'il n'est pas assez pour avoir... » (De Rougemont 1972 : 229). Or, pour être il lui faut justement avoir. Comme le titre du recueil le signale, Don Juan, dans l'œuvre de Roché n'est pas de façon indépendante ou autonome. Il ne peut être que par les autres, en ayant les autres. Les tableaux du recueil sont autant de masques que porte Don Juan, tant il change en fonction de la personne ou l'évènement qui le définit. Dur et froid avec la Passante, grossier envers la Baronne, généreux pour la Louchon, tendrement ému avec Bertrande, méprisant à l'égard de Florine – ce sont autant d'attributs d'un personnage multiple dont l'identité se perd dans la dispersion. Il ne peut jamais être complètement car avoir pleinement par une possession complète et durable signalera la fin du désir, la force vitale même qui anime le personnage. L'état bancal de la séduction chez Roché reflète la possession imparfaite propre à Don Juan.

Don Juan et ... le mythe littéraire

On ne peut parler de Don Juan sans évoquer ce qui est devenu aujourd'hui le cadre de prédilection pour l'analyse donjuanesque, à savoir le mythe littéraire. Pierre Brunel, spécialiste de Don Juan, et Philippe Sellier, un des premiers auteurs à définir le concept du mythe littéraire ne peuvent pas indiquer avec exactitude la source ou la date de la première association de Don Juan et le mythe littéraire²²⁶. Toujours est-il que la grande majorité des réflexions contemporaines sur Don Juan acceptent et utilisent le mythe littéraire comme système de référence.

Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? Le mythe littéraire tel qu'il apparaît aujourd'hui comme cadre et outil d'analyse est un concept assez récent dans la critique littéraire. Les premiers essais qui tentent une définition du terme apparaissent dans les années soixante à soixante-dix (Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature*

²²⁶ Communication personnelle de Pierre Brunel en date du 21 novembre 2003.

française, 1969 ; Northrop Frye, *Littérature et mythe*, 1971). Pour prouver la validité de ce concept, il est important de montrer qu'il existe un écart entre le mythe littéraire et le mythe *strictu sensu*, c'est-à-dire, ethno-religieux. Il faut également expliquer la différence entre le mythe littéraire et le mythe dans la littérature. Dans *Mythes, rêves et mystères* (1957 : 17-18), Mircea Éliade donne la définition suivante au mythe :

[...] le mythe est censé exprimer la vérité absolue parce qu'il raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements. Étant *réel* et *sacré*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent *répétable* car il sert de modèle, et conjointement de justification à tous les actes humains.

De cette définition se dégagent quelques éléments clefs : 1) le mythe *raconte*, c'est donc un récit. 2) S'il contient une révélation, c'est qu'il explique comment certaines réalités sont venues à l'existence. André Jolles dans *Formes Simples* (1972 : 81), confirme cette fonction du mythe : « L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui.[...] Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une forme prend place, que nous appellerons *mythe*. » Dans ce dialogue, le mythe contient une double révélation – il révèle l'être et il révèle le sacré. 3) Cette révélation a lieu *in illo tempore*, dans un temps fabuleux. Il est donc placé en dehors du temps ordinaire, dans un hors-temps sacré. 4) Le mythe *se raconte*, il n'est pas raconté – reproduit oralement au fil du temps, le récit mythique est considéré comme anonyme et collectif. L'absence d'un auteur augmente la valeur sacrée du mythe car, venant pour ainsi dire de nulle part, le récit mythique se voit attribuer une origine surnaturelle. À force d'être répété et transmis oralement, le récit mythique se concentre, devient un « univers solide » (Jolles 1972 : 92) caractérisé par une organisation serrée. 5) Le mythe constitue un *modèle* et établit donc des principes de vie. Northrop Frye insiste sur cette fonction sociale du mythe qui représente pour lui avant tout « [...] l'idée que se fait une société de son contrat social avec les dieux, les ancêtres et l'ordre de la nature [...] » (Frye 1971 : 490)

Il est évident que certaines des propriétés disparaissent tandis que d'autres demeurent quand on passe du mythe au mythe littéraire : les œuvres littéraires sont en principe signées et datées ; le mythe littéraire n'est pas comme un grand nombre de mythes ethno-religieux, un récit fondateur ; le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Mais quels sont alors les attributs communs du mythe et du mythe ethno-religieux ? Philippe Selliers dans un article publié dans *Littérature* en 1984 distingue trois éléments

principaux : la saturation symbolique du récit mythique, l'organisation dépouillée du récit et « l'éclairage métaphysique dans lequel baigne le scénario » (124). Dans sa discussion sur le mythe littéraire comme organisation symbolique, Sellier prend Don Juan comme exemple d'un récit dont la diversité des analyses aboutit sur une surdétermination symbolique exceptionnellement riche. Cette interprétation tient compte de la figure du héros qui côtoie la mort et défie l'au-delà dans son désir de vivre ardemment mais aussi du récit dans son ensemble que domine l'opposition entre le séducteur aérien et la lourdeur de la Statue. Sellier devance les critiques qui pourraient voir dans d'autres créations littéraires, particulièrement le poème, une pareille surdétermination symbolique. Les autres caractéristiques du mythe littéraire y sont absentes.

Par la fermeté de l'organisation, Sellier entend un récit où le héros est pris dans une situation à la fois dense et cohérente et dont « [...] l'agencement structural [est] comparable à celui du mythe ethno-religieux » (1984 : 122) décrit par Claude Lévi-Strauss. Selon la troisième caractéristique que relève Sellier, le mythe littéraire retrouve le mythe ethno-religieux dans le face-à-face avec l'au-delà. Dans cette rencontre, confrontation ou révélation, l'homme retrouve une mise en question de son existence dans un dialogue avec le surnaturel.

Plusieurs ouvrages ont été publiés sur Don Juan en tant que mythe littéraire. (Ce qui suit ne prétend nullement être une liste exhaustive.) L'essai de Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan* (1976), constitue selon Pierre Brunel « le nouveau Testament » en matière donjuanesque (par rapport à « l'ancien Testament », *La légende de Don Juan* (1929) de Georges Gendarme de Bévotte). Pierre Brunel a lui-même consacré un chapitre à Don Juan dans son *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988). Judith Hepler Arias, dans une thèse sur le mythe de Don Juan (*Towards a theory of the Don Juan myth*, 1987), présente une analyse théorique très complète en intégrant la réévaluation moderne du mythe dans les œuvres de Vico, Schlegel, Schelling, les psychanalystes, Claude Lévi-Strauss et les théories d'Ernst Cassirer, de Northrop Frye et de René Girard. La multiplication de publications sur le mythe de Don Juan indique que l'association mythique de Don Juan est actuellement acceptée comme l'évidence même. C'est également ce qu'on peut déduire d'une question récemment posée au groupe de discussion « Don Juan » sur l'Internet (<http://groups.yahoo.com/group/don-juan/>). À

la question posée (si Don Juan peut encore être considéré comme mythe littéraire aujourd'hui), pas une seule parmi la douzaine de réponses (provenant en général d'universitaires/chercheurs) ne semble voir le moindre obstacle au statut mythique du séducteur. Ceci malgré le fait que le concept de « mythe » souffre aujourd'hui plus que jamais de la contamination moderne (largement propagée par les médias) qui persiste à l'assimiler au mensonge.

Il vaut d'ailleurs la peine de poser la question : est-ce que le mythe de Don Juan ne serait qu'un mensonge ? Et comment est-ce que le Don Juan de Roché s'intègre dans une mythanalyse ? Selon la définition ci-dessus du mythe littéraire, le récit donjuanesque remplit tous les critères. Il y a saturation symbolique – le récit répond même à un critère supplémentaire, celui de la bipolarité du mythe (que prône Gilbert Durand dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, 1992) ; le récit de base se resserre le plus souvent autour de trois personnages, ou groupement de personnages, le séducteur (le plus souvent conçu comme prométhéen), les femmes-victimes, la Statue du Commandeur ; l'appel à l'au-delà y figure par la mise en question existentielle du séducteur, placé sous le signe du désir. « Avoir ne mène pas à l'être. Le désir tue Don Juan. [...] Le désir qui se voulait désir d'être se transforme en un désir de ne plus être ... c'est-à-dire un désir de mort » (Brunel 1999 : 384).

Dans son essai sur le mythe de Don Juan, Jean Rousset propose une définition légèrement différente. Pour lui, le noyau mythique du récit se situe dans la présence de trois unités constitutives, appelées *invariants*. Entre ces unités et à l'intérieur de chacune des combinaisons et des glissements sont possibles ce qui assure la souplesse (nécessaire pour la survie) du mythe. Les trois invariants sont – par ordre d'importance :

- le Mort / l'Invité de Pierre – « [...] l'émissaire surnaturel, opérateur de fantastique et agent du dénouement [...] » (2000 : 9) ;
- le groupe féminin / la *lista numerosa* des victimes de Don Juan qui attestent l'inconstance et la « polygamie indifférenciée » (8) du séducteur ;
- le héros-séducteur qui « [...] n'existe pleinement comme Don Juan que dans son rapport aux deux autres composantes [...] » (9)

Si Rousset accorde une si grande importance à la présence active du Mort, c'est qu'il se donne la tâche d'établir le caractère mythique de Don Juan par rapport au mythe *strictu sensu*, tout en précisant que c'est en tant que création littéraire que Don Juan est né et s'est développé dans des textes qui s'affirment.

Il est évident qu'il manque au Don Juan de Roché l'apparition du Mort comme présence active. Or, il n'est certainement pas le seul auteur « incroyant du mythe » à avoir évacué du récit la mort de Don Juan par cet « agent de la liaison avec le sacré » (Rousset 2000 : 6). Si le héros meurt (ce n'est pas toujours le cas, par exemple *L'Homme à la Rose* de Henry Bataille, *Man and Superman* de Bernard Shaw, *La mort qui fait le trottoir* de Montherlant) l'origine surnaturelle de la mort est supprimée. On peut citer Henri Lavedan (*Le marquis de Priola*, 1902), Michel de Ghelderode (*Don Juan* 1928), Roger Vailland (*Monsieur Jean*, 1959), Gilbert Cesbron (*Don Juan en automne*, 1975) parmi d'autres. À la fin du recueil, le Don Juan de Roché est certainement épuisé par la Petite Sirène, mais loin d'être mort. Il se peut pourtant que l'espace infini créé par les points de suspension du titre permette la présence, même virtuelle, de la mort. Nous savons d'ailleurs que Roché avait l'intention de faire mourir Don Juan à Albi, devant la cathédrale forteresse de briques (Journal 1912 : le 18 septembre). Et tout comme le mythe de Don Juan se tue peut-être à l'époque moderne en se parodiant, le Don Juan de Roché devait mourir par suicide. La possibilité du suicide est d'ailleurs anticipée dans le recueil par l'élimination suivie de l'intériorisation de la figure du père-justicier. La mort comme autopunition ou comme simple fatalité ? D'après Gilles Ernst dans le *Dictionnaire de Don Juan* la seule fatalité qui soit encore acceptée par l'époque contemporaine est celle de la mort comme évidence logique. « Don Juan meurt parce que, au bout du compte, il faut bien mourir. [...] La mort n'est plus la sanction du meurtre et de la séduction, mais seulement son arrêt » (Brunel 1999 : 670). La mort de Don Juan ne peut être dissociée du désir. Le cercle infini du désir est, par sa nature, auto-destructeur et ne peut mener qu'à l'épuisement de « l'être de désir qu'est Don Juan » (Brunel 1999 : 382). Comme le désir est usé par la ritournelle infinie de l'être-dans-l'avoir, Don Juan s'épuise au fil des conquêtes. Cet affaiblissement de la force du désir se voit dans le manque de légèreté dont le séducteur semble accablé dès le premier tableau-poème où les « femmes pèsent comme une créance » (1921 : 9). Dans la tradition, la figure de Don Juan se caractérise comme « l'homme qui, dans la lourdeur de la fascination, resterait légèreté, action souveraine, maîtrise » (Blanchot 1969 : 282).

Le Don Juan de Roché manque cette légèreté naturelle qui devrait lui permettre de traverser au vol l'espace ainsi que le temps. Il est, au contraire, de plus en plus marqué par la pesanteur. Dans *Don Juan et les coureuses* nous rencontrons un Don Juan maladroit qui galope derrière les coureuses. « Il a peine à les suivre, ces légères », lit-on (Roché 1921 : 137). Dans *Don Juan et Vénus*, nous avons ce même sentiment de lourdeur quand Vénus s'envole dans son char blanc laissant Don Juan assis sur un rocher, autre symbole de pesanteur et de l'immovible. La légèreté est d'autant plus importante car elle oppose Don Juan au Commandeur, dans son apparition surnaturelle de statue de pierre.

Dans les premières versions, l'apparition du Commandeur surnaturel met fin à la dynamique du désir, mais au fond, c'est le désir qui tue Don Juan. Sous ce jour, la mort que Roché réserve à son Don Juan est bien significative et rapproche son récit du mythe : la cathédrale de briques n'est pas uniquement la lourdeur de la pierre contre laquelle le vol du séducteur s'immobilise, c'est aussi le corps féminin et tout le désir terrible et à jamais mystérieux qui émane de lui. Ou dans les mots de Pierre Brunel dans son commentaire sur le grand roman, *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes : « Cette chute contre le sol est bien encore le choc de la pierre » (Brunel 1988 : 485).

L'appel que le mythe nous adresse dans *Don Juan et...* de Henri-Pierre Roché se trouve peut-être affaibli par rapport à d'autres versions qui sont restées plus proches de la première création littéraire du mythe. Mais tel est le cas dans la majorité des versions contemporaines de Don Juan qui ne peuvent que renvoyer à la société une image d'elle-même. Dans sa conception de Don Juan, Roché ne refuse pas (comme le fait, par exemple, Montherlant) la dimension surnaturelle du récit. Du Don Juan de Joseph Delteil, que Roché lit dès sa parution en 1930, il apprécie surtout la rencontre entre Don Juan et le Mort : « Le dernier tiers m'a pris : sa conversation avec le Commandeur, sa fin » (Journal 1930 : juillet). La version de Delteil s'inspire essentiellement de la tradition Mañara (dont la version française la plus connue demeure celle de Mérimée) et le Commandeur reprend ici le rôle de la procession des âmes du Purgatoire, c'est-à-dire, l'incitation au repentir. Le discours du Commandeur renferme effectivement des idées qui ressemblent à la conception donjuanesque de Roché. Don Juan est dépeint comme victime d'une horde de femmes qui veulent toutes l'avoir, qui l'ont eu. Comme chez Roché, la séduction sans fin est représentée comme

un *métier* dont Don Juan se lasse et se dégoûte. En être supérieur, le Commandeur lui fait connaître son état de détresse misérable qu'il n'osait pas admettre : « Se sentir à la merci de son propre sang, et que le désir est un Étranger qui campe dans vos moelles comme en terre conquise [...] (Delteil 1961 : 431).

Chez Roché, le désir sans bornes pousse Don Juan à étendre ses conquêtes dans l'au-delà. Les rencontres et les accouplements littéraires, mythologiques, historiques et légendaires de la dernière partie de *Don Juan et...* sont autant de présences surnaturelles qui s'introduisent dans le texte. « Don Juan reste mythique malgré lui ; il est un personnage condamné à se perdre dans le désir, sans être ni avoir de manière achevée » (Brunel 1999 : 383) et le Don Juan de Roché s'inscrit pleinement dans ce dilemme.

CHAPITRE III

Deux Anglaises et le Continent

Œuvre initiatique et initiation à l'œuvre romanesque

Je conserve son "diary" que je désire joindre au mien – toute l'histoire des deux sœurs, de leur amour avec moi – des événements intérieurs que je n'avais pas soupçonnés [...] Je crois que son diary, écrit avec sa franchise, et avec le souffle simple et direct qu'elle met dedans, est une grande chose. Il faudrait bien choisir dedans, comme dans le mien.

Journal, octobre 1914

Je revis avec Muriel et Maud à la fin du roman. Il y a 50 ans : un demi siècle! Et j'espère remonter plus loin encore.

Journal, le 22 septembre 1953

Si la publication de *Deux Anglaises et le Continent* est postérieure à celle de *Jules et Jim*, son fondement vécu lui est antérieur. La chronologie de la base autobiographique des œuvres explique pourquoi c'est *Deux Anglaises et le Continent* qui annonce et prépare la thématique des œuvres romanesques, non seulement de *Jules et Jim*, mais aussi de *Victor*.

L'intention d'écrire un livre basé sur sa relation avec les deux sœurs anglaises précède de plus de dix ans la fin de l'histoire vécue, et de plus de cinquante ans la réalisation de ce dessein. Les deux sœurs participent à cette décision et envoient, du moins dans un premier temps, des documents authentiques (journaux, lettres, photos) à Roché afin de compléter ses archives. Roché en remercie Margaret Hart (Muriel) dans une lettre du 12 décembre 1902 : « J'ai des notes nombreuses, et fraîches, et chaudes sur notre passé, vivantes - je vais les laisser dormir longtemps, puis j'écrirai probablement l'ensemble de notre histoire quand le recul sera suffisant, et que je sentirai l'impulsion de le faire. Vous voyez, nous sommes du même avis. » Au moment de son mariage en 1913, Margaret Hart brûle ce qui reste de sa correspondance avec Roché et se retire par ce geste de sa collaboration au roman. Comme elle n'est plus en vie²²⁷ au moment où Roché commence la rédaction de *Deux Anglaises et le Continent*, il n'a pourtant pas à son égard les mêmes scrupules qui l'inquiètent de la réaction éventuelle d'Helen Hessel avant la publication de *Jules et Jim*.

La genèse documentée de *Deux Anglaises et le Continent* fournit la substance pour une fascinante étude en soi, car les divers manuscrits du roman, conservés au Ransom Center à l'Université d'Austin au Texas permettent de suivre tous les stades différents par lesquels l'écriture du roman est passée. Nous nous limitons ici à tracer son élaboration dans ses grandes lignes. Après le succès modeste de *Jules et Jim* en 1953 Roché se met tout de suite à réfléchir à un thème pour un second roman. Il relit passionnément ses carnets et trouve plusieurs sujets possibles. L'idée qui domine est celle d'écrire à partir de son Journal un bon livre « d'autocritique ». La relecture des

²²⁷ Elle meurt d'un cancer le 17 mars 1926, comme le confirme une lettre datée du 19 juin 1927 de Violet Hart (conservée au HRHRC, Austin).

carnets est déjà un examen de soi, rendu possible par le temps qui le sépare des faits. « Je vois là un chien de chasse qui ne peut s'empêcher de suivre toute piste fraîche et qui n' imagine jamais d'avance les complications qui suivront » (Journal 1953: le 29 mars). Il envisage pour les écarter ensuite plusieurs sujets et époques autobiographiques avant de retrouver l'histoire des deux sœurs anglaises : « Conception et rédaction du plan d'un roman "Deux Soeurs" Mauve et Nuk, que je songe à écrire - conflit d'idées de liberté et de puritanisme. Angleterre et France » (Journal 1953: le 10 mai). Après avoir tracé les premières lignes, il se demande néanmoins ce qui est plus pressé, d'écrire cette histoire ou plutôt sa « vie casanovesque ». Il s'en remet à la décision de Jean Paulhan. « J'écris à Paulhan pour savoir s'il faut écrire "Deux Sœurs" ou une biographie générale. Il répond : "2 sœurs". Allons-y. J'ai des éléments magnifiques » (Journal 1953 : le 31 mai). La décision prise, il laisse passer plusieurs mois avant de se mettre à écrire, presque d'un trait, une première version du roman : « Je commence soudain, sans m'en douter d'avance, mon roman "Deux Soeurs" - Nuk et Vio - que j'appelle Muriel et Ann - c'est passionnant et un petit long accouchement » (Journal 1953 : le 25 août). Cette première version, « qui se tient avec unité » est terminée le 20 septembre, en moins d'un mois.

Pendant les mois d'hiver, il relit et annote et re-relit et re-annote le manuscrit du roman auquel il donne le titre définitif de *Deux Anglaises et le Continent* le 23 janvier 1954. En même temps, il relit la correspondance des deux sœurs, le Journal de Margaret Hart ainsi que son propre Journal de séparation. Dans ses carnets, Margaret portera désormais son nom romanesque, Muriel, tandis que son propre Journal de l'époque devient le Journal de Claude ; dédoublement et prise de distance qui accompagnent nécessairement l'écriture de soi. Après avoir relu, recopié, résumé et traduit des lettres et des extraits de journal, il relit encore une fois le roman pour voir s'il peut y « faire des insertions de lettres authentiques et fragments de journal » (Journal 1954 : le 3 avril). Il relit le roman à l'envers avant de passer au premier raccordement du texte écrit et des lettres insérées. Ce travail d'insertion et de raccord continue toute l'année et ne se termine que le 13 novembre. Lors des relectures en janvier, il trouve que l'essentiel y est mais qu'il faut refondre le début, jugé ennuyeux, et qu'il reste encore beaucoup à récrire pour faire apparaître la forme et la répartition définitives. Commence alors le processus de polissage et de condensation, tellement

important pour Roché. Un critère prime : l'unité. Ainsi note-t-il le 24 mars 1955 dans son carnet : « Il faut récrire tout le roman, ou presque, pour unité de vibration de bout en bout ». Il suit encore plusieurs remaniements et de nombreuses relectures avant que le manuscrit soit dactylographié en juillet 1955 et envoyé à Jean Paulhan qui répond tout de suite favorablement. Claude Gallimard confirme sa préférence pour le titre *Deux Anglaises et le Continent*, sans le mot “sœurs” (Journal 1955 : le 17 octobre). Quand il apprend que le roman ne sortira qu'au printemps de l'année suivante, Roché continue à relire et à corriger, à élaguer et à polir à fond le manuscrit. Il fait encore quelques insertions, telle que celle d'“Albion”, une fille aperçue dans le métro à Londres (Roché 1956 : 61-62) et il « pourchasse » les derniers mots directement doux ou sentimentaux. Malgré l'effort considérable que demande ce travail, il est fasciné, presque émerveillé, par le processus et curieux du résultat final, comme si cela pouvait s'échapper à sa volonté créatrice : « J'y vais carrément - ce sera à revoir, à élaguer encore, mais l'essentiel y est. Si curieux du résultat. Il faut que je m'arrange pour vivre jusque là » (Journal 1955 : le 16 novembre).

Avec l'écriture des *Deux Anglaises et le Continent*, Roché réalise pour la première fois pleinement son intention d'utiliser de façon directe ses écrits personnels comme matière brute d'une œuvre romanesque. Quand il commence en 1943 à écrire *Jules et Jim* à l'École de Beauvallon (près de Dieulefit dans la Drôme), il se trouve loin de ses précieux carnets, restés dans leur coffre au 99, boulevard Arago. C'est donc avec son second roman, qu'il réalise le projet qu'il se met à imaginer plus de cinquante ans plus tôt : de relire un jour à loisir ses carnets et sa correspondance, d'en tirer le suc et d'en faire un livre. Au moment où il conçoit pour la première fois la possibilité d'une telle œuvre, l'histoire des deux Anglaises est loin d'être terminée. C'est pendant son séjour dans le petit village tyrolien de Rinn, que Roché songe à l'intérêt d'une histoire d'amour racontée avec franchise par toutes les parties concernées (*Journal de notre séparation*, le 26 septembre 1902) :

Nettement s'esquisse en moi le plan d'un volume littéraire de notre amour. Je pense qu'il serait utile à certain[e]s gens sur plusieurs points. J'attendrai que mon amour soit tout à fait mort ou mieux transformé (car rien ne meurt) et je relirai toutes les lettres. Je lui demanderai peut-être de me prêter ou donner toutes mes lettres – et si elle a des réflexions à faire sur notre passé

de me les transmettre. Je lui soumettrai ce que j'écrirai avant de publier. Peut-être serai-ce plus utile et plus intéressant si elle aussi faisait avec une sincérité impitoyable comme moi, l'histoire de notre amour. Assis sur cette base double et unique, notre exemple serait plus instruisant et serait une pierre au monument moderne.

- mais nous verrons ce que nos évolutions donneront.

Au cours des années il relit les carnets et sa correspondance, y médite, les annote et y trouve à chaque fois de nouvelles perspectives sur son passé. Les fruits de sa longue relation embrouillée avec Margaret et Violet Hart sont lents à mûrir et quand « l'évolution » est faite, le roman à quatre (ou à six) mains n'est plus possible car Margaret semble rompre tout lien avec Roché après son mariage et elle connaît une fin prématurée en 1926. Quand il relit en 1923 ses carnets de 1904 à 1906 qui font partie de l'histoire des *Deux Anglaises*, Roché note : « Cela a pour moi un intérêt extraordinaire, une qualité qui ne demande que quelques coupures, pas de corrections. C'est vraiment la trame même d'une Education Sentimentale. Je ne sais si je pourrais égaler ce style direct et dépouillé aujourd'hui. Je me réjouis. Quel travail et quelle moisson de lire tout cela » (Journal 1923 : le 4 décembre). Sur les documents qu'il dépouille quand il travaille sur *Deux Anglaises et le Continent*, on trouve de nombreuses annotations. L'écriture, l'instrument utilisé (crayon ou encre) et même la couleur de l'encre indiquent la date approximative de ces gloses. Pendant la période de l'écriture des *Deux Anglaises* (1953 – 1956) il se sert, par exemple, d'un stylo à bille à encre rose. Les annotations permettent de suivre le travail de réflexion et d'autocritique que la « moisson » et le traitement de ces documents représentent pour lui.

Deux Anglaises et le Continent est publié en mai 1956 chez Gallimard. La critique littéraire lui fait un accueil positif mais pas éclatant. La *Nouvelle Revue Française* (Septembre 1956 : 543) parle d'un « roman ingénieux, délicat, divers, d'une extrême honnêteté dans le marivaudage [...] grave et par instants tragique ». Les critiques parlent beaucoup de la forme du roman, entièrement composé en lettres et en extraits de journal intime. Elles commentent également le style aéré de Roché, sa concision. « Il est de cette race des styles invisibles qui ne se montrent qu'une fois leur pudeur vaincue. [...] Là où n'importe quel romancier aurait eu besoin de 600 pages, 300 à peine suffisent à Henri-Pierre Roché », écrit le journaliste de *Combat* (16 août 1956). André

Dalmas, dans *L'humeur des lettres* (1^{er} juin 1956), admire la grande apparence d'objectivité de la construction, la brièveté du style et la langue sèche et précise qui servent à « montrer les états successifs de trois éducations sentimentales à peu près simultanées ». On trouve du Valéry Larbaud dans le cosmopolitisme de Roché et la rapidité de ses phrases fait songer à Stendhal. Le roman est pourtant assez vite oublié. Au départ Roché s'inquiète brièvement des critiques peu nombreuses mais se réjouit de l'approbation de Jacques Laurent. La vie continue et reprend vite le dessus. Son carnet reflète l'attente joyeuse de son premier petit-fils qui naîtra le 18 octobre 1956. Et à 77 ans Roché, qui aime tant parler de ses livres comme d'autant d'accouchements, commence presque aussitôt à songer à son troisième roman.

Essentiellement, *Deux Anglaises et le Continent* fonctionne comme roman initiatique, une éducation sentimentale qui traite de l'éveil à l'amour tout en jetant les bases d'un nouvel ordre amoureux projeté que les deux autres romans développent et approfondissent. C'est un roman qui parle de toutes les amours : le flirt, le sentiment, la passion, la piété filiale, la sensualité, la charité, l'érotisme, le libertinage – autant d'émotions différentes qui portent un même nom innombrable. À force de retenue dans le style et à force de montrer des êtres qui se retiennent, Roché parvient à capter toute la tension entre le puritanisme et le libertinage qui sous-tend le roman. Le roman devient ainsi un tremplin tendu où se retrouvent l'origine de la conception amoureuse de Roché ainsi que sa finalité. Pour cette raison, *Deux Anglaises et le Continent* peut être considéré comme une œuvre centrale qui unit en elle les thèmes abordés dans les autres romans d'Henri-Pierre Roché.

Les deux Anglaises

Muriel

Les deux Anglaises du titre sont les deux sœurs, Muriel et Anne Brown. Elles habitent, avec leur mère et frères, une petite propriété agricole, appelée « L'île » (bien que ce n'en soit pas une) dans la campagne au sud-est de Londres. Muriel, l'aînée, est surtout très attachée à l'île anonyme, qui symbolise son insularité à l'intérieur de

l'insularité britannique. Fière de leur vie autarcique, elle s'occupe de l'élevage et de la culture.

Mais son autosuffisance dépasse les préoccupations matérielles. Elle est résolue et obstinée et a la volonté ferme de tenir le gouvernail de sa vie. La nuit, elle se replie sur ses lectures et ses recherches. Grâce à ses dons intellectuels et à son dynamisme, elle est considérée comme un jeune prodige dans la petite communauté rurale. Elle participe activement à la vie communale, organise des fêtes, des ventes de charité, des spectacles, des cours de catéchisme. Mais malgré, ou peut-être à cause de, sa position privilégiée elle s'enferme de plus en plus dans une tour d'ivoire. À force de travailler la nuit, Muriel abîme ses yeux qui sont couverts par un bandeau lorsque le jeune Français, Claude, fait sa connaissance. Cette image évoque immédiatement un tableau dont Claude et Anne parlent lors de leur première rencontre à Paris : « *L'Espoir* de Watts, la jeune fille aux yeux bandés, assise sur le globe terrestre, écoutant vibrer la dernière corde de sa lyre... » (Roché 1956 : 15). Dans les romans de Roché, auteur sélectif et économe, rien ne se perd. Chaque image est soigneusement préparée et encadrée.



George Frederic Watts : *Hope* (1886)
Tate Britain

Tout en soulignant son innocence, la vue trouble de Muriel est l'indice corporel de son insularité. Elle a du mal à concevoir ce qui se trouve en dehors de son contrôle. « Votre amour pour moi, je n'arrive pas à *l'imaginer* même après avoir relu quatre fois votre lettre » (75). Elle n'arrive pas à construire une image assimilable à partir d'un

indice qui est indépendant d'elle et ne peut se voir comme destinataire que d'une émotion dont elle est elle-même l'origine.

L'irruption de l'Autre sème la confusion en elle, et il lui est tout aussi difficile de connaître ses propres sentiments. « Je suis dans un toboggan sans fin : 'Tu l'aimes. - Tu ne l'aimes pas. - Tu finiras bien par l'aimer' » (109). Elle ignore non seulement la réalité des autres mais aussi la sienne. Comme elle ne découvre aucune intériorité vraie, elle se laisse glisser vers le monde gouvernable, et donc sécurisant, de l'imaginaire. « Je vous aime plus absent que présent » (74), écrit-elle à Claude - et pour cause : l'objet de son amour n'est pas en dehors d'elle-même. Son Claude est irréel, comme l'amoureux qu'elle avait inventé, petite fille, et pour lequel elle vivait (254). Elle tient à l'idée que Claude ne lui révèle qu'une partie de lui, son "Maître-Moi", et qu'elle ne peut être sûre de l'aimer que quand il lui aura révélé son "Vrai-Moi" (147). En réalité, elle reconnaît sans possibilité d'erreur son "vrai" Claude, car ce n'est rien d'autre que l'image qu'elle avait créée de lui. Elle dit avoir foi en « l'homme qu'il est, non dans ses principes » (148). Dans son monde imaginaire elle peut contrôler l'image qu'elle fabrique de lui mais non les principes qu'il déclame, noir sur blanc, dans ses lettres. La présence physique de Claude risque d'ébranler le mirage sur lequel son émotion se base. Son hésitation semble venir d'une crainte de se connaître, pauvre et inapte à l'amour ; une crainte du désarroi, de la mise en question et de la découverte de la pauvreté de son propre moi. Or, n'est-ce pas justement à travers l'autre qu'on peut arriver à une connaissance profonde de soi ? Et pour pouvoir aimer « il faut avoir un *moi* solidement assis, être hardiment planté sur ses deux jambes [...] », comme le soutient Nietzsche, l'auteur de chevet de Claude (Nietzsche 1992 : 99).

La passion que Muriel ressent pour Claude se nourrit du mystère. En réalité, la présence physique de l'Autre complique les choses. L'amour qu'elle éprouve pour Claude, un an avant la déclaration d'amour de celui-ci, ne le vise pas, lui, Claude, mais plutôt son énigme, augmenté par la distance, et surtout, l'énigme qu'est l'amour pour elle. « J'aime t'aimer », lui écrit-elle plus tard (Roché 1956 : 224). Comme pour souligner la nature aveugle de son amour, elle précise qu'elle écrit les yeux bandés. Dans ce sens on pourrait bien dire que l'amour la rend aveugle ou plutôt que son aveuglement la rend amoureuse. Le bandeau qui cache ses yeux, a l'effet d'une cloison entre elle et le reste du monde, ce qui fait que son élan vers Claude ne peut pas prendre

appui dans le réel, mais est tout de suite réorienté vers l'intérieur où il continue à nourrir, et à se nourrir de, l'imaginaire. Puisque l'altérité de l'être aimé lui est irrecevable, la cécité (morale) constitue une condition *sine qua non* à son amour.

D'autre part, elle a une confiance absolue en "l'amour" de Claude. « Il [mon amour] n'avait qu'une base sûre : le glorieux amour de Claude pour moi » (167). Il faut pourtant souligner qu'elle se laisse aller à cette pensée seulement à la fin de *La Séparation*, après le "Non" de Claude. C'est-à-dire, quand Claude renonce à son amour, Muriel en est la seule curatrice et peut donc façonner ce sentiment à son gré. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'elle ose assumer pleinement l'amour qu'elle ressent pour Claude.

L'amour de Muriel n'a aucun objet réel; c'est une introversion qui a sa racine non pas dans le nombrilisme mais dans la conviction secrète et profonde de sa propre indignité et manque de valeur. Elle n'est capable d'avouer son amour pour Claude qu'à partir du moment où il avoue son désamour. (Et encore, elle ne l'admet qu'à elle-même.) Ce n'est qu'à partir du moment où elle le considère comme inaccessible (à cause de sa liaison avec Anne) qu'elle ose dévoiler, fiévreusement, l'étendue de sa passion. Dans le chapitre *À travers Anne* où Muriel décide d'être désormais « une sœur tranquille pour Claude » (241), elle révèle pour la première fois, sans honte et sans s'en justifier, son désir physique : « Quelque chose de doux caressa mes lèvres. Était-ce ta bouche ? - Je mordis doucement » (249). « Si vous me connaissiez, écrit-elle au début, votre amour en mourrait » (85). Selon Muriel l'amour est à mériter et doit se baser sur l'estime. Tant que Claude l'aime, elle ne peut ni l'estimer ni l'aimer car elle ne se croit pas digne de son amour.

L'abaissement et le reniement de soi qui filtrent à travers les propos de Muriel laissent penser que son éducation puritaine lui aurait appris que l'amour du prochain est une vertu tandis que l'amour-propre frise le péché. Si l'amour de soi-même est honteux il s'ensuit que le sacrifice de soi-même est vertueux. Muriel se sacrifie, s'efface, se reproche, s'excuse tout le long du roman. Mais est-ce qu'il y a une contradiction de base entre l'amour de soi-même et l'amour du prochain ? Muriel s'appuie sur l'imitation du Christ comme base morale. D'après les paroles du Christ dans l'Évangile il faut aimer son prochain comme soi-même (Matthieu 22:39, Marc 12:31). Si l'amour du prochain en tant qu'être humain est une vertu, l'amour de soi-même est également vertueux car on

ne peut pas s'exclure d'une conception générale de l'humanité. De l'amour et du respect de soi et de sa propre unité intérieure dépend l'amour d'un autre en tant qu'individu.

Paradoxalement, par le fait qu'elle valorise l'effort introspectif, la cécité symbolise aussi la connaissance et la lucidité intérieure. Elle abîme ses yeux en faisant la nuit des recherches sur Darwin. Comme le dieu scandinave borgne, Odin, elle troque sa vue pour la connaissance. Par moments, elle paraît effectivement lucide voire clairvoyante, en ce qui concerne ses rapports avec Claude. « Une base morale différente rendrait tout impossible » (103). Elle emploie elle-même des mots tels que *rêve*, *imagination*, *mirage* quand elle décrit ses émotions. Les deux faces de la cécité - aveuglement et lucidité – semblent se heurter sans cesse en elle et sont à la base des contradictions qui traversent son journal et ses lettres. « Mon amour aurait duré toujours si tu étais resté *hors de moi* » (290), écrit-elle à Claude. Ce qui signifie qu'elle aurait préféré continuer à aimer l'illusion de Claude qu'elle avait elle-même créée, *et qu'elle s'en rend compte*. Elle choisit consciemment de faire perdurer l'illusion.

L'amour que Muriel rêve l'enferme en elle-même et rend sa solitude plus profonde. Incapable de s'aimer ou d'aimer Claude, Muriel aime, comme Pygmalion, sa propre création. Or, l'amour imaginaire est avant tout un sentiment qui ne perturbe pas son autosuffisance : « [...] t'aimer me suffit », écrit-elle (225). Il s'agit d'un engagement unilatéral, malléable et sûr car il fuit les risques de la réciprocité. Cet amour insulaire a aussi son reflet physique. Par la masturbation Muriel contient et contrôle sa sexualité comme elle contient et contrôle son amour par l'imagination.

Le journal que Muriel tient, ainsi que sa correspondance, témoignent de cette présence simultanée de lucidité et d'aveuglement. Elle pense aimer, mais elle n'aime que le fruit de sa propre imagination. Elle croit communiquer, mais c'est un dialogue de sourds. Dans son journal intime comme dans ses lettres, elle s'exprime avec le même épanchement confus de sentiments. Il est souvent difficile de savoir s'il s'agit d'une seule longue lettre, écrite au cours de quelques jours, ou d'une succession de lettres. Ses lettres ressemblent d'ailleurs souvent à un journal : des fragments, parfois deux ou trois lignes seulement, datés comme les inscriptions d'un journal. La distinction entre la forme diaristique et la forme épistolaire est rendue encore plus floue par le fait qu'elle s'adresse souvent à Claude dans son journal – ce qui signale clairement qu'en tant

qu'interlocuteur dans le dialogue amoureux, sa présence n'est aucunement nécessaire. Le "tu" donne ainsi au journal une structure épistolaire trompeuse. Cette contamination des deux "genres" se fait aussi sciemment quand Muriel et Claude conviennent de tenir, pendant la séparation, leur journal l'un pour l'autre. Mais que ce soit sous forme de journal ou de lettres, Muriel se retranche derrière les mots. Elle se réfugie dans les aphorismes : « Mes amis me doivent des critiques, non des louanges » (132) et dans les résolutions religieuses. « Je choisis parmi les paroles de la Croix : “Mon Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font.” Je les applique autour de moi » (128). Son journal où elle note ses pensées et ses rêves, reflète la position équivoque qu'elle occupe vis-à-vis de la lutte qui se livre en elle. Il lui arrive également de se relire, de revenir sur ses idées, de démentir ses sentiments : « Je vois dans ce journal une intense amitié, du romantisme, mais pas trace de ce que j'appelle amour » (32). Que ce soit dans son journal ou dans sa correspondance, Muriel trouve dans les mots, dans l'écriture, un lieu rassurant, qui est, comme l'île qu'elle habite, un refuge contre le monde.

Chez Muriel, la conception de l'amour s'empreint de sa conception religieuse. En fait, sa croyance en Dieu forme, informe et déforme toutes ses pensées et ses décisions. Dès le départ, Muriel est placée sous le signe de sa croyance. Alors qu'Anne cite Verlaine et Claude Sancho Pança, Muriel cite la Bible (23). À l'âge de treize ans, elle s'est vouée à Dieu, un vœu qu'elle renouvelle à dix-neuf ans. Elle se considère comme « possédée » de Dieu (129). Ce n'est donc pas uniquement la religion en tant que système de croyances mais aussi la relation personnelle qu'elle vit avec Dieu qui influence son rapport à l'amour. Dieu est invariablement associé à ses propres hésitations : « C'est Dieu qui m'a empêchée de vous aimer plus tôt » (102), écrit-elle au moment où elle pense ne pas pouvoir aimer Claude. Plus tard, son amour avoué, elle se dit : « Dieu m'a faite toute entière [...] il m'a fait aimer Claude (229). Muriel éprouve le besoin poignant d'accorder son amour pour Dieu avec son amour pour Claude. Ce désir s'exprime dans sa volonté de « sanctifier » son amour pour Claude (129). Il en résulte une sacralisation progressive de l'amour profane dans les paroles comme dans les actions de Muriel. « À l'église je suis restée pour communier pour Claude. [...] Quand j'ai reçu Dieu j'ai dit : “Claude, Claude” avec mes lèvres mouillées » (143). Après un rêve où Claude l'embrasse elle se sent comme après la Sainte Communion (220). Ce n'est qu'après leur première étreinte qu'elle reconnaît les risques de confusion ou

d'usurpation impliqués dans la mise en harmonie de l'amour humain et l'amour divin :
« Claude, ton nom a été presque Dieu pour moi » (285).

Peut-être est-ce à cause de cette confusion entre son amour pour Claude et son rapport avec Dieu que, pour Muriel, ce n'est pas tant sa foi chrétienne qui s'oppose à la sexualité mais plutôt le devoir d'obéir aux règles morales associées à sa nationalité. Quand elle apprend l'aventure espagnole de Claude, elle s'exclame : « L'Angleterre n'a plus de loups et elle a peu d'actes de cette sorte » (104). Il faut toutefois admettre que le moralisme rigoriste qui caractérise la société anglaise à l'époque est essentiellement issu de la religion. L'époque victorienne est imprégnée de religion et surtout de religiosité et le caractère moral et national subit l'influence d'un regain religieux qui égale la ferveur du puritanisme du 17^e siècle. Mais la première ardeur du renouveau évangélique ne fait pas long feu et vers la fin de l'ère victorienne, une véritable crise religieuse sème la discorde - surtout parmi les classes moyennes, professionnelle et intellectuelle qui voient s'éroder les bases mêmes de leurs vertus et de leur foi.

Ce bouleversement est imputable aux prétentions à la vérité d'une nouvelle génération de scientifiques mais surtout à la réaction de l'église face à leurs revendications (Altholz 1976 : 60). Les nombreuses indécisions morales de Muriel peuvent s'interpréter dans le contexte de cette crise qui divise l'église. À première vue, elle possède toutes les convictions puritaines typiques. Sa foi en l'autorité de la Bible qu'elle cite souvent évoque la *Sola Scriptura* des réformateurs. La notion de la grâce divine, *Sola Gratia*, qui renferme la doctrine de la prédestination et la dépendance absolue de l'humanité face à Dieu, se concrétise dans sa certitude « que pour chaque femme a été créé un homme qui est son époux » (55). Muriel semble convaincue de la nécessité de s'améliorer consciemment par l'autodiscipline et l'introspection, et d'arriver ainsi à une transformation intérieure (sans pour autant exclure l'effet de la foi). Cette idée est liée au problème de l'amour-propre discuté ci-dessus.²²⁸ Cependant, ni

²²⁸ La perception que le calvinisme puritain considère l'amour de soi-même comme une honte, une menace, qui nous éloigne de Dieu comme de notre prochain, vient probablement d'une lecture erronée des commentaires de Calvin. Dans son commentaire sur le commandement des Évangiles synoptiques d'aimer notre prochain comme nous nous aimons, Calvin soutient que l'amour de soi ne devrait pas être la norme pour l'amour du prochain jusqu'à ce que ce soit un amour juste et saint qui nous anime. Ceci n'est possible que lorsqu'on considère l'autre comme lié à nous par Dieu. Dans le Catéchisme de Genève il s'agit de donner la même importance à l'amour du prochain (qui ne vient pas de soi mais de Dieu) qu'à l'amour de soi : « Par nature, nous sommes portés à nous aimer nous-mêmes, au point que cette tendance

le comportement ni les idées de Muriel ne correspondent toujours au modèle puritain. Aussi apprenons-nous que Muriel avait abîmé ses yeux en faisant pour son professeur un travail préparatoire à un livre qui soutient les théories de Darwin. Or, *L'origine des espèces* est le plus célèbre (mais pas le seul) des ouvrages scientifiques de l'époque qui questionnent l'exactitude littérale des premiers chapitres de la Genèse.

Après avoir lutté inutilement pendant des années contre son « vice solitaire », Muriel trouve un certain apaisement dans un livre et dans une « lettre de secours » de la Ligue des Femmes Chrétiennes de ... USA (188). Il est significatif qu'il s'agisse d'un livre *américain*, d'une association *américaine* – comme si le soutien moral ne se trouvait désormais plus en Angleterre.

Anne

Anne Brown n'a pas l'instinct insulaire de sa sœur. On la rencontre en France, sur le continent, et les derniers vestiges de son insularité ne sont que superficiels. Elle déteste d'ailleurs la vie sur l'Île et n'aime pas y retourner. Comme Claude, Anne se voue à la satisfaction de sa curiosité. Cette poursuite a pour elle quelque chose de sacré. Les contours du personnage d'Anne sont esquissés en grandes lignes d'une touche puissante. Tandis que le journal intime de Muriel nous éclaire sur les hauts et les bas de tous ses états d'âme, ce sont les lettres d'Anne – toutes adressées à Claude – qui laissent entrevoir les débordements, la sensibilité et la sensualité à fleur de peau de son personnage. Il s'agit toutefois d'un aperçu limité qui porte essentiellement sur sa découverte de l'amour et l'intériorisation de sa passion. Le portrait extérieur d'Anne que tracent les journaux et les lettres des autres personnages est peu révélateur. Cependant, il n'est pas difficile de reconnaître en Anne le prototype de Kathe dans *Jules et Jim* et de Patricia dans *Victor*. Roché met d'ailleurs dans la bouche d'Anne des paroles d'Helen Hessel (le vrai modèle de Kathe), et Truffaut dans le film de *Jules et Jim* prête à son tour à sa Catherine des propos d'Anne. Anne est la femme-nature, la femme-garçon, physiquement audacieuse et moralement timide. Le modèle "Anne", par

l'emporte sur toutes les autres. Eh bien ! l'amour du prochain doit occuper en nous la même place, la place privilégiée » (Calvin 1991 : 81).

opposition à Muriel, Lucie, Gilberte, Alice, n'a pas l'instinct monogame. L'amour n'est pas exclusif et définitif pour elle ; c'est un sentiment qui peut grandir jusqu'à une union complète, mais peut tout aussi bien mourir de son assouvissement même et reprendre pour un autre. À la base de cette conception se trouve un amour qui n'a comme objet que l'expérience sensuelle. La réalité de l'Autre est d'une moindre importance, tant qu'il incarne l'expérience sensuelle recherchée. Il ne s'agit pas de relations polyandres et la question de fidélité ne se pose pas. Chaque partenaire représente pour elle une relation unique et bien délimitée qui ne concerne pas les autres. « J'aime l'amour plus que je t'aime, dit-elle à Claude. C'est toi qui lui ressembles le plus. Mais je suis tentée de partir à la découverte » (213). Dans son Journal, Helen Hessel exprime des sentiments semblables : « Je n'aime que l'amour, Où est la raison qu'un amour fini - je me trouve prête pour un autre, qui a toujours toutes les illusions d'un amour-passion. [...] Wer? Bist es Du? Ein Vergessener? Der in der Zukunft? Alle. - Es zeigt sich der Gott - in verschiedener Gestalt » (Hessel 1991 : 196-7)²²⁹.

Mais Kathe, dans *Jules et Jim*, est une « reine radieuse » et une « force de la nature s'exprimant par des cataclysmes » (Roché 1953 : 91, 92) alors qu'Anne n'est qu'une puritaine passionnée et imprudente, surprise par la violence de ses émotions. Dans l'éducation sentimentale que raconte *Deux Anglaises et le Continent*, le personnage d'Anne a avant tout une fonction pratique. Elle joue, en premier lieu, un rôle inducteur. C'est elle qui fournit le champ magnétique qui fait naître l'attraction entre Claude et Muriel. Par sa relation avec Claude, elle devient ensuite catalyseur. Elle invite sa sœur à Paris et organise, dans son appartement, la rencontre du “long baiser” qui dévoile l'amour toujours intact de Claude pour Muriel. Ensuite, quand Anne lui parle de la nature de ses rapports avec Claude, Muriel révèle pour la première fois sa passion violente. Finalement, Anne joue aussi le rôle de fixateur à la fin du roman. C'est grâce à ses lettres que Claude sait, treize ans plus tard, ce que deviennent les deux Anglaises. Elle fixe la dernière image qu'on retient d'elles, heureuses au milieu de leurs enfants dans une île (bien évidemment) au Canada.

²²⁹ Qui ? Est-ce toi ? Un oublié ? Tous. Le Dieu se montre – sous maintes formes.

Le Continent

Le « Continent » du titre est Claude. D’abord, les deux sœurs le surnomment « la France ». Mais comme la culture qu’il leur révèle par ses lectures de Cervantès, Dante, Hamsun, Schopenhauer et Tolstoï déborde la culture française, elles optent pour une référence plus vaste, « l’Europe sans l’Angleterre » (140). Plusieurs indices mettent en évidence la complicité (voire coïncidence) entre le personnage de Claude, le narrateur et l’auteur. Il y a tout d’abord la dédicace : « En hommage à Muriel et Anne. Claude (1899 – 1955) ». Les dates ne correspondent pas à la naissance et au décès de Claude, le personnage fictionnel mais à l’existence de Claude en tant que représentant romanesque de Roché pendant la période que dure sa relation avec les deux sœurs anglaises. Le personnage de Claude naît en 1899 au moment de sa première rencontre avec les sœurs. Pour Roché, ce serait toujours un de ses « ‘moi’ essentiels » (Journal 1923 : le 13 décembre). Même si le dernier contact épistolaire avec les sœurs a lieu en 1927, ce n’est que la mise en écrit de leur histoire commune qui peut conclure leurs rapports et cette écriture en 1955 met ainsi en même temps fin à l’existence de Claude. Les dates dans la dédicace comportent donc une référence à la fonction d’exorcisme propre à l’écriture. Le choix du prénom “Claude” est d’ailleurs révélateur. Franz Hessel dans sa *Pariser Romanze* (publié en 1920), s’adresse à son ami français, Claude. Or, on sait que le texte est largement autobiographique et que l’ami en question n’est personne d’autre qu’Henri-Pierre Roché qui confirme lui-même cette présomption dans son journal : « Je reçois et lis d’un trait, lentement, avec grand plaisir la *Pariser Romanze* de Franz, qui m’est dédié à moi, Claude - (Claude c’est moi, nom donné par le Chieng²³⁰) où il parle de toute sa vie, de toute notre vie de Paris [...] » (Roché 1990 : 125). Si « le Chieng » choisit ce prénom, c’est parce qu’il représente à ses yeux la quintessence de la francité européenne – un détail qui est repris par le surnom « le Continent » que les sœurs anglaises confèrent à Claude²³¹.

²³⁰ Euphemia Lamb. Aussi appelée Ofé dans le Journal, elle devient Odile dans *Jules et Jim* et la Petite Sirène dans *Don Juan et ...*

²³¹ Roché reprend ce même prénom en 1931 pour le donner à son fils, Jean-Claude. “Jean” comme le prénom donné dans le Journal au fils imaginaire de Germaine Bonnard et “Claude”, le prénom de son ‘fils’ littéraire ? « J’oublie les enfants que j’ai rêvés. Je pense aux livres que j’écrirai [...] » (Roché 1956 : 78).

La véritable litanie du “je” qui ouvre le texte établit le personnage de Claude comme narrateur principal : « Je suis assis sur un trapèze [...] Je veux mériter mon surnom de “Jarret d’acier” : j’essaie de me rétablir d’un seul coup. [...] J’ai cassé ce qu’j’avais de mieux. Je rentre à Paris, infirme, je m’y couche et je me mets à lire avec excès » (Roché 1956 : 13). Tout en identifiant Claude comme le véritable narrateur cette introduction renforce son isolement de “continent” par rapport aux deux Anglaises : “je” seul vis-à-vis d’“elles” solidaires. Le roman se termine également sur une répétition du “je”, demeuré solitaire (297) : « Je la regarde et je vois Muriel. Je les mélange. J’ai envie de *lui* prendre la main. Dans la rue je m’aperçois dans des glaces : je suis ballant. Je rentre chez Claire ».

Le journal de Claude ouvre et ferme le roman et son style et vocabulaire dominant aussi les écrits des autres personnages. Malgré l’effort de préserver le visage neutre de l’œuvre par un collage d’extraits du journal et des lettres d’Anne et de Muriel le lecteur ne peut éviter de considérer Claude, non seulement comme la vraie voix du narrateur, mais aussi comme pseudo-éditeur sinon l’auteur de ces documents. La voix éditoriale est présente à travers un nombre de notes. Ces notes d’éditeur sont d’un ordre directif, explicatif ou informatif. Les notes directives²³² ont pour fonction l’orientation du lecteur à travers les fragments de textes sous forme de renvoi de page (p. 75, p. 84, p. 186). À la page 154, une note explicative est insérée entre parenthèses (et non comme note en bas de page) pour commenter la faible densité du Journal de Claude : « Ici plusieurs pages du carnet de Claude ont été barrées de croix au crayon bleu avec la mention : répétitions ». Une note du même genre à la page 216 (« Deux lettres perdues ») explique un intervalle de plus de sept mois et met en valeur l’apparence de vraisemblance des documents présentés comme authentiques. Les trois notes informatives que nous avons repérées sont de différentes natures. Nous distinguons un niveau intradiégétique (« Claude ne sut que deux ans plus tard, en lisant la *Confession* de Muriel qu’un jour une communion analogue était descendue sur elle, étendue sur le dos, parmi de hauts épis de blé, face au bleu du ciel », 161 et renvoi à la page 186) et un niveau extradiégétique (« Ce livre a été fait 53 ans plus tard », 164). Alors que les notes directives, qui semblent d’ailleurs superflues, et même la note explicative, peuvent se

²³² Comme les notes qui contiennent des traductions (p. 97 et p. 290) pourraient tout aussi bien venir d’un vrai éditeur externe, je n’en tiens pas compte ici.

présenter comme le travail d'un pseudo-éditeur, stratégie typique des romans épistolaires et des romans sous forme de journal intime, les notes informatives indiquent une connaissance trop intime des faits pour que la voix puisse, de façon crédible, venir de l'extérieur. La note à la page 119 est même écrite à la première personne et s'inscrit dans une temporalité future, menant ainsi à une confusion entre la voix de l'éditeur, du narrateur et de l'auteur (note en bas de page dans une lettre de Claude à Muriel) : « Et quarante ans plus tard, la veille de sa mort, elle me le redit, et je lui redis doucement que non ».

La coïncidence de la voix éditoriale (ou scripturale) avec le personnage de Claude est renforcée par la destination des lettres. La plupart d'entre elles (47 sur 61) sont adressées à Claude et après la rupture entre lui et Muriel on retrouve une seule lettre écrite par Claude dans les dernières pages du roman; sa réaction au mariage de Muriel : « Mon cœur tréssaille à cette nouvelle » (294). Claude se retire progressivement de l'action, pour laisser passer la vie en premier, semble-t-il, et pour devenir meilleur observateur. Il semble bien que le destinataire de la plupart des lettres serait aussi celui qui les a amassées pour en faire un jour un livre (164).

Alors qu'Anne a une vraie vocation, la sculpture, la destinée professionnelle de Claude est aussi vague que celle de Muriel. Il se destine à une carrière de "curieux" professionnel. Dans son journal, Claude écrit que son professeur, Albert Sorel²³³ lui révèle sa vocation : « Vous êtes un idéaliste, un curieux. Renoncez aux concours. Voyagez, écrivez, traduisez. Apprenez à vivre partout. La France manque des informateurs qui sont une des forces de l'Angleterre » (28).

Son penchant pour l'ascétisme, déjà manifesté lors de sa cure dans un couvent Kneipp, semble difficile à réconcilier avec les idées qu'entretient Claude d'une nouvelle moralité. Il rompt ses fiançailles parce qu'il lui faut, dit-il, vivre sans femme et sans enfants pour la "tâche" (jamais précisée dans le roman !) qu'il a devant lui. À travers l'œuvre de Nietzsche, Claude est initié à l'idée d'une « nouvelle moralité », celle du Surhumain, qui fait de lui « un moine » (164). Cette tendance semble même incliner vers une certaine abnégation voire autopunition quand il entre dans l'armée. « Me

²³³ Le vrai nom du professeur de Roché à l'École des Sciences Politiques.

sachant un enfant gâté [...], j'ai choisi les corvées les plus sales. J'ai refusé la place enviée de secrétaire de bureau, je suis chaque matin sur le terrain de manœuvres, d'où je vois le lever du soleil » (42).

***Deux Anglaises et le Continent* comme roman initiatique**

L'initiation des deux sœurs est préfigurée par leur visite, l'une après l'autre, au château hanté qui domine l'estuaire, en compagnie de Claude. Le château désert tient lieu de cabane initiatique - il est isolé, séparé du reste du monde, comme tout espace sacré (Eliade 1956 : 25). L'entrée dans le lieu initiatique symbolise le retour à la matrice. Le néophyte doit mourir à sa vie antérieure avant de naître de nouveau par des épreuves initiatiques. La symbolique est parfaitement achevée par le labyrinthe qu'abrite le château hanté, et dans lequel d'abord Anne et Claude et ensuite Claude et Muriel s'engagent. Le labyrinthe est étroitement lié au cérémonial de l'initiation. Les détours du labyrinthe symbolisent les épreuves de l'initiation et le cheminement labyrinthe pour but de retrouver l'unité perdue de l'être (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 554-556). Dans les deux cas la description de la visite au château se lit comme un récit allégorique qui prédit le cours des rapports entre Claude et les deux sœurs respectivement.

Avec Anne au labyrinthe (20)

Nous y entrons, seuls dans d'immenses perspectives. Nous nous promenons, nous égarons, nous quittons de deux pas, disparaissions l'un pour l'autre, ne pouvons plus nous rejoindre bien qu'entendant nos voix, nous heurtons nez à nez et repartons de conserve. Je commence à souhaiter le plein air.

Anne et Claude se rencontrent dans les « immenses perspectives » de Paris. Quand Claude vient à l'Île, Anne, bien que présente, cède la place à Muriel. Et tant que Claude est amoureux de

Avec Muriel au labyrinthe (24)

Un jour où Anne est occupée, Muriel me demande si je veux bien l'accompagner, elle aussi, au labyrinthe du château [...] Cette fois je commence à soupçonner les trucs et les angles des glaces, mais je m'égare exprès. Perdus dans les mirages, nous avançons au hasard, à petits pas, nous cognant aux miroirs, comme à l'intérieur d'un kaléidoscope.

Muriel et Claude sont tous les deux perdus dans leurs idéals, dans les mirages qu'ils façonnent eux-mêmes. Claude dirige le cours de leur amour par ses égarements. Rien ne se résout

Muriel, Anne se tient à l'écart. Ils s'écrivent, sans se revoir et finalement ils se retrouvent, seul à seul à Paris et ils se redécouvrent.

rapidement; ils se décident à pas comptés en se cognant, en se faisant du mal. Finalement Muriel, résolue et ferme, prend la situation en main pour les conduire au grand jour d'un aboutissement. « Une voix qui force l'obéissance murmure : 'Dis adieu à Claude. Achève cet amour qui pâlit déjà' » (291).

Avant l'initiation sexuelle d'Anne et celle de Muriel, Claude se souvient d'un détail qui remonte à leur visite au château. Dans la troisième partie, *Anne et Claude se découvrent*, on lit : « Je me rappelle [...] son pied habile tâtant les miroirs du labyrinthe [...]. J'ai une fois de plus l'idée folle de prendre ce sein dans ma main. Pourquoi ne pas essayer aujourd'hui ? » (194). Une évocation semblable précède l'initiation de Muriel dans la quatrième partie, *Muriel - Les trois jours* : « Je revois les fossettes du revers de sa main, dans le labyrinthe. [...] J'ai trop chaud devant le feu. Je me lève, ôte ma veste [...] » (270). La symbolique de la visite au château et au labyrinthe comme précurseur de l'initiation réelle ou affective se trouve ainsi renforcée par le souvenir précis de ces détails physiques. Les images du retour à la matrice sont particulièrement fortes lors de l'initiation sexuelle de Muriel. « Dans ce prénatal retrouvé, un tourbillon se forme en moi, une lente marée intérieure qui porte une pointe, et qui me transperce lentement comme dans mon rêve de Claire » (272). L'évocation de la mère et du rêve d'adolescence à partir duquel Claire n'aurait plus eu de valeur physique pour Claude (136) complète et appuie la représentation de l'acte sexuel comme désir de retrouver l'unité, la chair unie de l'état prénatal.

Le château, symbole de la conjonction des désirs (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 216), est aussi un lieu fortifié, difficile à pénétrer, qui contient des trésors et qui invite à la conquête. Le rapport avec le dépucelage est évident et on ne s'étonne pas des termes qui peuvent bien se rapporter à un assaut militaire : « [...] une barrière cède [...] » (204), « [...] une vive résistance [...] » (277).

Mais, c'est surtout le voyage de retour, du centre du labyrinthe au grand jour, qui semble difficile à accomplir. Si la pénétration du labyrinthe symbolise l'initiation à l'amour, ne peut-on pas dire que le retrait symboliserait, *a contrario*, le chemin, tellement pénible et douloureux dans *Deux Anglaises et le Continent*, de l'effacement, du désamour ?

L'expérience initiatique du trio comporte des éléments d'un échange culturel, une initiation à une autre culture. Claude est "initié" (21) au cricket par les deux frères Brown. L'exclamation de Charles, « Ce n'est pas mal pour un... », prouve qu'il s'agit d'un défi, d'une sorte d'épreuve initiatique. Il revient aux frères de convertir Claude, en tant qu'étranger, à la "religion" du pays. Il s'agit d'une tradition immémoriale qui fait partie de l'accueil de l'étranger, comme l'illustre le récit des frères de Dina et les Sichémites dans la Genèse: « C'est une chose que nous ne pouvons pas faire, que de donner notre sœur à un homme incirconcis; car ce serait un opprobre pour nous. Nous ne consentirons à votre désir qu'à la condition que vous deveniez comme nous [...] » (Genèse 34 : 14,15).

Le caractère sacré de cette initiation culturelle est souligné par un vocabulaire sacré. « Je veux [c'est Claude qui parle], percer ce qui est pour moi le mystère anglais. C'est difficile pour un Français » (Roché 1956 : 22). « Les pèlerinages dans Paris [...] ont commencé. J'ai accompagné Muriel à la Vénus de Milo, aux Impressionnistes [...] Puis ce furent les églises et enfin Notre-Dame » (25).

Claude, pour sa part, initie ses "deux sœurs anglaises" à la culture continentale. On reconnaît sans difficulté le parcours initiatique. Le néophyte est contraint à faire face à des rites et des cérémonies, cachés de lui jusque-là. Cette révélation implique une certaine lutte intérieure; il doit renoncer à sa vision ancienne et accepter la nouvelle. L'initiation comprend aussi une méthode de dressage; la transmission de connaissances, la resocialisation et l'éducation morale du candidat :

Après une longue résistance elle [Anne] s'éprit, comme moi, du *Balzac* de Rodin. Après une autre (je les aimais), elle m'accompagna deux fois à l'Opéra-Comique, pour entendre la *Louise* de Charpentier. Elle trouve dommage que Louise vive avec Julien sans qu'ils soient mariés. Je lui dis qu'ils doivent renoncer l'un à l'autre ou passe outre. [...] Je lui lus des fragments des *Moralités Légendaires*, de Jules Laforgue, elle eut la nausée devant la livre d'yeux crevés dans laquelle Hamlet se lave les mains (15).

On apprend souvent aux candidats à l'initiation une langue secrète comme nouveau signe de reconnaissance. Bien qu'il ne s'agisse pas de langues secrètes et merveilleuses dans *Deux Anglaises et le Continent*, l'apprentissage de l'anglais et du français fait partie intégrante du parcours initiatique des trois jeunes gens. Pendant les rites de passage le néophyte reçoit souvent un nouveau nom, un nom secret qui marque la naissance de son nouveau soi. Ainsi, Muriel est rebaptisée par Claude le jour où il devient, pour la première fois, sensible à sa présence physique. « Par la suite, pour moi seul, je l'ai appelée Nuk » (22).

Deux Anglaises et le Continent, comme l'œuvre de Roché en général, abonde en images d'eau. Ces images peuvent s'inscrire dans la symbolique des rites de purification qui accompagnent les cérémonials initiatiques, sans que leur signification y soit limitée. L'eau, par sa vertu purificatrice, efface toute souillure, mais elle assure aussi le passage à un état nouveau (l'eau du baptême, du déluge) (Chevalier, Gheerbrant 1982 : 374-381). Claude est envoyé à une cure d'eau froide dans un couvent Kneipp. C'est pendant cette période qu'on voit apparaître pour la première fois ses tendances monacales. « J'ai trouvé dans ce couvent Kneipp une discipline, un régime, et de l'eau froide à profusion. [...] La vie dans ce couvent me plaît. Nous partons au soleil levant, pieds nus dans la neige, à travers la forêt. C'est un luxe incroyable » (Roché 1956 : 33-34).

L'initiation sexuelle de Claude est préfigurée par sa purification par l'eau bénite dans la cathédrale de Burgos. Cette première expérience est fortement sacralisée. Son récit de l'événement est pour lui une sorte de confession. Il rencontre la jeune Pilar dans un lieu sacré et il est tout d'abord frappé par son zèle démonstratif. Il la perd de vue dans l'obscurité de la cathédrale mais ils se retrouvent au bénitier où il trempe ses doigts et lui tend l'eau bénite. Ils se signent et semblent vouloir bénir par ce geste aussi leur rencontre et sa suite, comme la prononciation d'un vœu. Dehors, leurs doigts qui s'étaient touchés pour l'eau bénite, se joignent de nouveau. Cette image de bénédiction est répétée plusieurs fois et devient un des aspects les plus marquants du personnage de Pilar. « Du bout des doigts je prends les doigts de l'eau bénite. Elle me les laisse. Je les baise » (46). Comme une litanie ils répètent chacun trois fois le nom de l'autre. Un Christ en bois noir est accroché au-dessus du lit. Pilar est, aux yeux de Claude, une prêtresse qui l'enseigne. La naissance du nouveau soi est instantanée : « Je me sens

croître entre ses bras comme un jeune tronc et devenir un homme. J'éprouve une stupeur et une reconnaissance » (47). En partant Pilar se signe de nouveau devant le Christ de bois, comme si son rôle dans l'initiation sexuelle de Claude n'était qu'une continuation de ses dévotions religieuses. Le passage du monde des enfants au monde des adultes que cet événement implique, est souligné par le fait que l'initiation sexuelle coïncide avec l'initiation civile, le service militaire.

Les rites initiatiques comprennent presque toujours un ensemble de sévices qui permettent au néophyte de prouver qu'il est plus fort que la nature, que l'initiation lui donne une puissance particulière. Il doit apprendre le contrôle de soi-même à travers des souffrances physiques stoïquement supportées. Le plus souvent ces sévices visent les organes génitaux sous forme de circoncision ou d'incision. Cet aspect accompagne aussi l'initiation de Claude. Peu après, en rentrant à son hôtel, il est agressé par deux Espagnols dont un lui porte un coup au « bas ventre ». L'attaque ne consiste qu'en ce geste unique et précis, et tout comme un jeune initié, meurtri par la circoncision, Claude est rendu particulièrement vulnérable. « J'ai encore mal là où j'ai été frappé. Cet endroit joue un grand rôle dans la vie espagnole » (52).

Le feu, comme l'eau, est un symbole à la fois régénérateur (le Phénix) et purificateur : « [...] tout objet qui peut aller au feu, vous le ferez passer par le feu pour le rendre pur » (Nombres 31 : 23). L'initiation sexuelle de Muriel est préfigurée par l'eau et par le feu. « Nous regardons le feu. Qu'allons-nous faire de tout ce temps ? De la sagesse ? [...] Nous buvons de l'eau du même verre » (Roché 1956 : 270). Les mêmes symboles accompagnent aussi l'initiation d'Anne. Anne et Claude se découvrent dans une île qu'ils ne peuvent atteindre qu'en bateau. Avant leur première étreinte ils parlent du feu de leur passion : « Mais la curiosité du plus est en moi. - [...] Cela mène à quoi ? – À mettre le feu que nous avons préparé. – Oui. Et après ? Après, on ne peut pas prévoir ce que le feu fera de nous » (204).

Les différents visages de l'amour

Je trouve pour moi intéressant, la vie même, avec les fluctuations d'amour ou de haine, ou de froideur et de volonté de rupture - qui sont l'amour.

(Roché 1990 : 124)

Bien avant sa genèse *Deux Anglaises et le Continent* est destiné à être un ouvrage didactique d'une valeur sociale, un mode d'emploi à l'amour. Claude écrit dans son journal : « Cette nuit j'ai revécu en détail notre histoire. J'en ferai un jour un livre. Muriel a dit que le récit de nos difficultés pouvait servir à d'autres » (Roché 1956 : 164). Roché a avec *Jules et Jim* (un projet qu'il conçoit dès 1920) un objectif semblable. « Je lis dans *De l'Amour* de Stendhal - je m'aperçois que je dois le relire - et que Franz a raison de dire qu'il faudrait écrire un nouveau *De l'Amour* » (Roché 1990 : 21-22). Pour Roché, son plus grand travail, son devoir sur terre, est d'éclairer l'amour. « [...] désir de travailler au Livre - qui a un but de creuser l'amour, indirectement social donc » (101). Il semble se considérer comme “missionnaire” d'une nouvelle conception de l'amour et de la moralité. L'idée chez lui d'un *devoir* altruiste est d'ailleurs souvent associée à l'amour : « [...] je pourrai l'aimer [...] ce n'est pas évident que je le doive » (30) et à la sexualité : « Bon lunch avec Harriet [...] pas envie d'elle, mais elle enlaidira si elle reste vierge » (109).

Il me semble utile d'étudier le développement thématique dans l'œuvre de Roché dans l'ordre chronologique des événements vécus et non pas dans l'ordre de la publication. Dans *Deux Anglaises et le Continent* il est principalement question du “pré-amour” et de l'initiation physique et sentimentale. *Victor* est dominé par la rencontre avec Marcel Duchamp et la découverte que la nouvelle éthique sexuelle à laquelle il aspire est aussi cultivée par Duchamp. Dans *Jules et Jim* le thème de l'amitié est approfondi, la nouvelle charte de l'amour est mise à l'épreuve, la volonté de “prolonger sa forme sur la terre” est introduite avec, comme pendant de ce désir, le couple Éros-Thanatos. Nous reconnaissons, cependant, qu'une étude qui suit l'ordre de l'écriture pourrait bien révéler un autre type de progression dans les trois romans de Roché. Celle-ci se rapporterait davantage au développement du style et de l'approche thématique.

La phase du “pré-amour” est caractérisée par ce qui peut se définir comme signes préparatoires, et par l'intervention d'un tiers. Dans *Deux Anglaises et le Continent*, c'est d'abord Anne qui voue Muriel à Claude, ensuite c'est Mrs. Brown qui prononce la première le mot “amour”, et qui ouvre ainsi une brèche à Claude : « Amour, amour. Les chiens sont lâchés et galopent dans mon cœur » (Roché 1956 : 69). L'amour comme conséquence d'une présentation fatidique par un tiers est aussi repris dans les autres romans. Victor présente Patricia à Pierre et Patricia raconte Pierre à Alice. Jim connaît Kathe grâce à Jules. On pense involontairement à la description que fait Gertrude Stein de Roché : « He was a [...] general introducer. He knew everybody, he really knew them and he could introduce anybody to anybody²³⁴ » (Stein 1966 : 50). L'emploi de “anybody” au lieu de “anyone” dans le texte anglais relève les possibilités sexuelles de la présentation sociale. Dans les romans, la participation active d'une tierce personne à la rencontre, annonce et prépare déjà la non-exclusivité des relations.

Des signes préparatoires précèdent dans les trois romans la naissance de l'amour. Souvent il s'agit d'une image très précise de la première rencontre, figée, gravée dans la mémoire d'un des alter ego de Roché, et dont il se souvient au moment où l'amour prend forme. Dans *Deux Anglaises et le Continent*, le regard joue un rôle principal. Quand Anne ôte son lorgnon Claude a l'impression d'une nudité « pudique et plaisante » (Roché 1956 : 14). Cinq ans après cette première rencontre ils se découvrent sexuellement et Claude se souvient du lorgnon. Dans *Victor* c'est la voix d'Alice de « flamant rose » qui prélude à l'amour et dans *Jules et Jim*, Kathe est prédestinée par son « sourire archaïque ». Ce qui frappe est le long intervalle entre la première révélation du signe et son interprétation. L'amour est présent dès le début : une conception immaculée et immédiate. Mais l'accouchement est lent. Le pré-amour est donc déjà amour, mais c'est un amour qui doit encore prendre conscience de lui-même.

On peut distinguer deux catégories d'images - positives ou négatives - de l'amour dans *Deux Anglaises et le Continent*. Les images positives sont des images de croissance qui ont un rapport avec le concept de l'amour comme accouchement, comme nouvelle vie. Claude écrit dans son journal : « Mon amour est comme un enfant qui vit

²³⁴ Il [...] présentait tout le monde à tout le monde. Il connaissait tout le monde, vraiment tout le monde, et il pouvait présenter n'importe qui à n'importe qui.

avec moi » (Roché 1956 : 146). Muriel emploie surtout des images végétales. Elle fait des rêves botaniques de leur couple et parle de l'amour qui « pousse » (132) en elle.

Les images négatives se rapportent au désamour plutôt qu'à l'amour. Dans l'œuvre de Roché le désamour fait partie intégrante de l'expérience de l'amour. C'est justement la difficulté de l'effacement qui prouve la force de la dépendance amoureuse. La conception de l'amour comme maladie n'est certainement pas nouvelle. Ovide n'écrit-il pas les *Remèdes à l'amour* pour accompagner *L'art d'aimer* ? L'amour se trouve transformé en maladie dans *Deux Anglaises et le Continent* : « Il faut vous guérir » (74) écrit Muriel à Claude après la déclaration d'amour de celui-ci. La guérison se base sur la réciprocité comme condition absolue à l'amour. Muriel espère guérir Claude de son amour en le convainquant qu'elle ne l'aime pas. Mais ce traitement est miné par une théorie paradoxale de Claude qu'on « n'aime pas tout à fait sans être un peu aimé » (174), comme si la réciprocité même pouvait être générée par un amour unilatéral à condition que ce dernier soit assez fort. Muriel est comme une infirmière qui soigne avec trop de dévouement un malade contagieux et qui, par conséquent, se trouve contaminée à son tour. « La fièvre Claude est sur moi » (179).

La notion du désamour est également représentée par des images liées à la désagrégation et à la destruction. « Je démolis pierre par pierre, sinon mon amour, du moins sa forme » (77), écrit Claude après le “non” de Muriel. Dans *Jules et Jim*, nous retrouvons la même image : « Alors Jim s'attaqua à la pyramide de leur amour et, pierre par pierre, commença à la démolir » (Roché 1953 : 151). Tandis que la guérison de la maladie de l'amour est conçue comme un acte positif, la démolition de la construction qu'est l'amour est liée à une volonté destructrice, qui serait elle-même une affliction. « Je connais ses faims soudaines de destruction, qu'elle subit, bien plus qu'elle ne les fabrique. - J'ai les mêmes » (Roché 1990 : 408). Malgré la nature pulsionnelle de la destruction, il s'agit d'un acte conscient. Roché emploie le verbe “désaimer” et souvent aussi le verbe allemand “abbauen” qui signifie littéralement “débâter”.

Ce n'est pas uniquement la naissance de l'amour qui implique la participation active d'un tiers. L'amour déclaré qui passe à travers un tiers est un élément constant dans l'œuvre de Roché. « Anne ne nous est pas une séparation, écrit Muriel à Claude, mais un lien » (Roché 1956 : 237). L'amour de Muriel pour Claude évolue à travers Anne.

Ce procédé, qui se trouve également dans *Jules et Jim* et dans *Victor*, caractérise la nouvelle conception de l'amour chez Roché. La condition *sine qua non* de ce nouvel amour est l'absence de toute possessivité. Dans *Victor* on la trouve formulée ainsi : « Jalousie tu étoufferas dans ton cœur proprement. Posséder tu ne souhaiteras en ton esprit loyalement. Généreux toujours seras de fait et de consentement » (Roché 1977 : 53). Il faut préciser que la conception de Roché ne consiste pas en un simple triangle amoureux. Il aspire à une situation où la réciprocité serait tri-directionnelle sans que cela n'implique forcément un élément homosexuel. Dans *Deux Anglaises et le Continent* l'homosexualité n'est qu'effleurée et écartée (Anne parle) : « Si j'avais un désir envers une femme, je n'hésiterais pas. Je n'en ai jamais eu. Je n'aime pas embrasser Muriel. C'est comme si j'embrassais mon bras » (Roché 1956 : 247). Dans les triangles qui se forment, il s'agit le plus souvent d'un lien affectif qui existe entre deux des trois éléments avant l'arrivée du troisième : l'amour sororal dans *Deux Anglaises*, l'amitié dans *Jules et Jim*, l'admiration amoureuse que Patricia voue à Victor, ou conforme à la conception traditionnelle de l'amour triangulaire, le couple marié que forme Alice et Gontran.

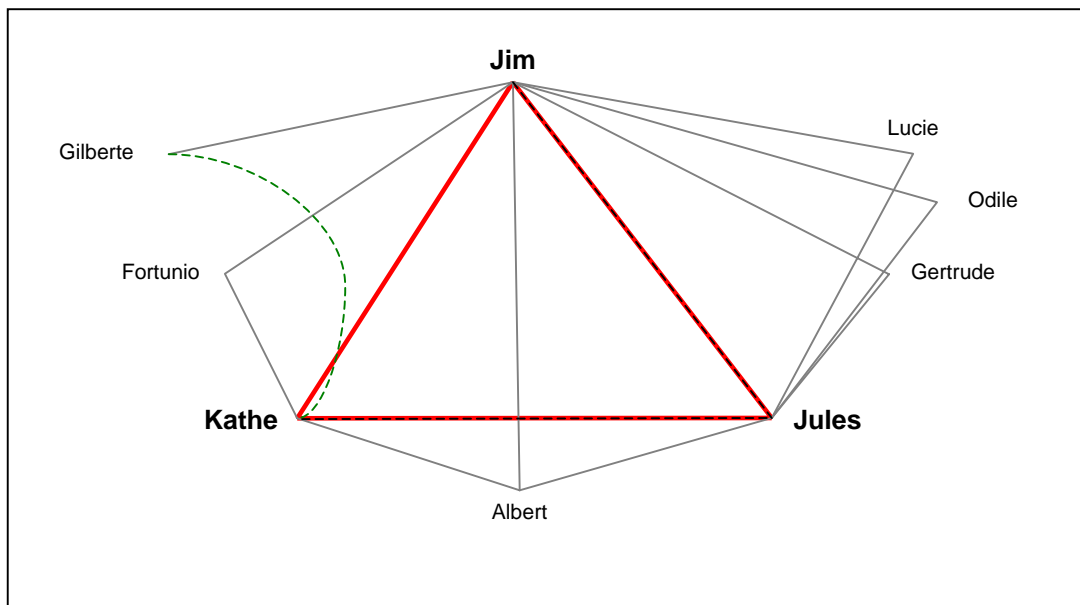
Cet amour triangulaire est favorisé par le fait que le personnage principal (l'alter ego de Roché) vit chaque relation comme un monde à part. Chaque amour est rendu différent et exclusif par l'unicité de son objet. Claude explique à Anne : « Muriel et toi, vous avez été mes deux pôles [...] J'aime toujours Muriel. En esprit, je me sens détachée d'elle, et à tes côtés » (Roché 1956 : 196). Dans *Victor* Pierre explique à Alice comment elle est différente de Patricia qu'il « chérit » plus qu'il ne l'aime. Il se demande par la suite si Alice et Geneviève pourront tenir en lui côte à côte. Une question à laquelle Roché répond dans la marge du manuscrit et entre parenthèses : « Seule une autre vision de l'amour peut le sauver » (Roché 1977 : 80). Ce jeu d'équilibre est d'une importance capitale dans *Jules et Jim* car toute l'intrigue amoureuse dépend de ce va-et-vient entre deux pôles. Jim est convaincu qu'il ne trompe pas Kathe en conservant sa tendresse à Gilberte. « Elles étaient conciliables en lui et n'émouvaient pas les mêmes régions de son cœur » (Roché 1953 : 125). L'équilibre est compliqué et finalement rendu impossible par le fait que Kathe a le même instinct que Jim en amour. Pour elle, chaque amoureux est un monde à part et ce qui se passe en lui ne concerne pas les autres (112) :

Elle était allée voir un jour un médecin avec sa fille aînée malade. Elle lui dit :

- C'est ma fille unique, docteur...
L'aînée, surprise, mentionna la cadette.
-Alors quoi ? dit le médecin.
L'autre, c'est ma seconde fille unique, dit Kathe.
Ainsi eut-elle pu dire de ses amours.

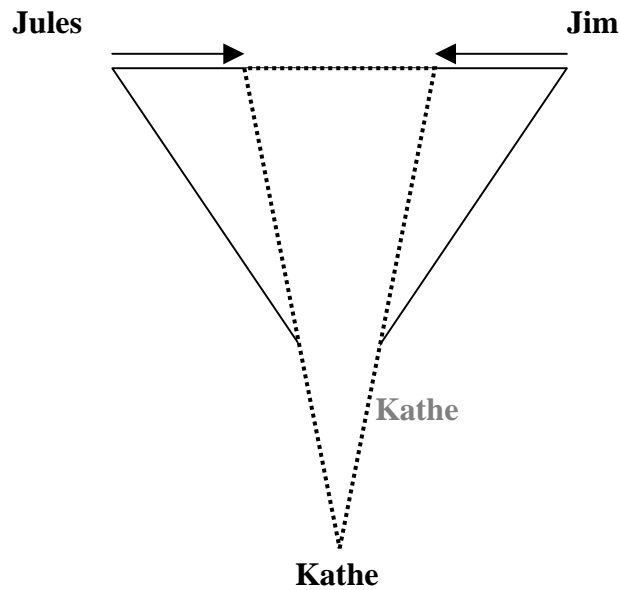
Ainsi les relations entre les personnages se nouent et se dénouent selon le même jeu de triangles dont, tour à tour, tel ou tel personnage occupe le sommet. Même dans les situations qui vont contre l'idéal, où deux des éléments se rebutent, tel que le triangle amoureux formé par Jim, Kathe et Gilberte, une certaine dynamique attractionnelle est créée par la fascination morbide que chacune des femmes exerce sur l'autre. Vers la fin du roman, le triangle qui lie ces trois personnages se rétrécit, devient un espace clos et étouffant, reflété par la proximité physique de leurs logements respectifs : « Kathe demeurait à trois minutes de chez Jim, à cinq de chez Gilberte. [...] Il y eut une guerre sourde entre elles » (Roché 1953 : 217).

La dynamique des triangles se complexifie par le fait qu'ils se transforment souvent en polyèdres. {Muriel + Anne + Claude} devient {Muriel + Anne + Claude (+ Mouff)}. {Jim + Jules + Kathe} devient {Jim + Jules + Kathe (+ Gilberte) ou (+ Albert)}. *Jules et Jim* abonde en polyèdres, chacun composé de plusieurs triangles. Les personnages accessoires écartés, ce n'est que la forme triangulaire centrale qui subsiste à la fin du roman : « Un hurlement de Jules traça sur eux trois un triangle de feu » (239).



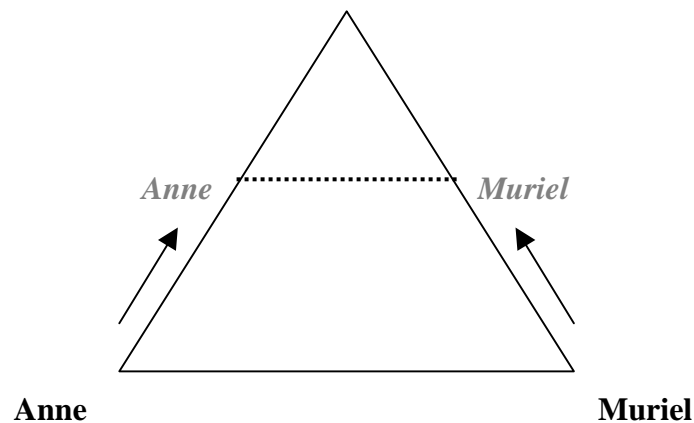
Personnage	Modèle dans la réalité
Lucie	Luise Bücking ; “Wiesel” dans le Journal.
Jules	Franz Hessel ; Glob et Franz (Fr.) dans le Journal.
Jim	Roché
Albert	Herbert Koch ; archéologue, ami de Franz Hessel
Kathe	Helen Hessel ; Luk, Hln. H. dans le Journal, Catherine dans <i>Jules et Jim</i> de François Truffaut
Fortunio	Thankmar von Münchhausen ; ami des Hessel, amant d’Helen, le Frangin dans le Journal.
Odile	Euphemia Lamb, Ofé et le Chieng dans le Journal
Gilberte	Germaine Bonnard ; Viève, Mno, Meno, 17 dans le Journal, Geneviève dans <i>Victor</i>
Gertrude	La Comtesse Franziska zu Reventlow, Gräfin et Fabia dans le Journal

Dans la dynamique de l'amour à trois on peut distinguer surtout deux types de mouvements. Un triangle à l'envers est créé quand un des éléments, trop lourd par rapport aux autres, bouscule la structure. Le poids de cet élément pendu produit un rapprochement des deux autres éléments, tandis qu'il s'éloigne d'eux. Ceci se produit dans *Jules et Jim* où l'amitié entre les deux hommes s'approfondit tandis que Kathe, trop forte en tant que “force de la nature” s'éloigne progressivement des deux : « Jules et Jim, trompés par Kathe, se sentaient encore plus frères » (130).



Dans *Deux Anglaises et le Continent* Anne et Muriel, toutes deux amoureuses de Claude, redécouvrent l'amour qui les lie l'une à l'autre au fur et à mesure qu'elles s'approchent de lui.

Claude (point fixe : le personnage n'évolue pas, ou guère)



Un motif, à peine esquissé dans *Deux Anglaises et le Continent*, qui devient dans *Jules et Jim* un thème dominant, est celui de la complicité entre deux hommes qui aiment la même femme. Quand Claude poste la lettre, lourde de conséquences, dans laquelle il déclare son amour à Muriel et lui demande sa main, il est accompagné de Mr. Mitchell qui épouserait Muriel douze ans plus tard.

Les obstacles au nouvel ordre amoureux

Deux Anglaises et le Continent introduit les premières notions d'une nouvelle moralité dans l'amour. Nous y rencontrons également des éléments, retrouvés dans les autres romans, qui feront choir le rêve d'un monde uni par l'amour non possessif et libre.

La mère

La mère est une figure omniprésente dans l'œuvre de Roché. Même son Don Juan n'en est pas épargné ! L'omniprésence et la toute-puissance de la mère dans son oeuvre n'ont rien d'étonnant comme sa propre mère semblerait avoir exercé, jusqu'à sa mort, une domination constante sur lui. L'emprise continue que sa mère exerce sur sa vie personnelle se voit par exemple dans ce rêve qu'il fait à quarante ans ! : « Je rêve que je prends Maho²³⁵, et que je m'arrache d'elle à l'instant où Maman survient » (Roché 1990 : 19).

C'est Georges Auric qui nous révèle, sans le faire exprès probablement, dans quelle mesure Clara Roché dominait la vie de son fils. En dehors d'une brève évocation par André Salmon dans *Souvenirs sans fin* et les textes que lui consacre Gertrude Stein²³⁶, Auric est un des rares témoins de l'époque à mentionner Roché. Il intitule un chapitre de son livre, *Quand j'étais là...*, "La vie obscure d'Henri-Pierre Roché". L'ironie (involontaire?) du titre de ce chapitre se concrétise par le fait qu'Auric y parle surtout de lui-même et, quand il s'agit de Roché, il raconte dans un long paragraphe une rencontre avec Madame Roché tandis que Roché lui-même reste à l'arrière-plan.

Le rôle de la mère dans l'initiation est d'une importance capitale. L'adolescent ne peut accéder au monde des adultes avant d'être sevré de sa mère. Mais il faut que la mère désire, elle aussi, cette séparation. Dans *Deux Anglaises et le Continent* l'incapacité de la mère et du fils de se séparer l'un de l'autre ressemble à une malédiction héréditaire. Le père de Claude ne veut pas se marier avant que sa mère ne meure et il semble bien que Claude se trouve sous la même emprise. À la fin du dernier chapitre, Claude rentre chez

²³⁵ Nom donné à Marie Larencin dans le Journal de Roché.

²³⁶ Une description dans *L'autobiographie d'Alice B. Toklas* et un "word portrait" dans *Geography and plays*.

Claire ; ballant, creux, et conscient d'avoir raté quelque chose de vital. C'est Claire, n'y comprenant rien, qui a la dernière parole dans le roman. Pour elle, Claude est son "monument", élevé pierre à pierre par elle. Il n'est qu'un prolongement de son époux défunt, sinon d'elle-même. Pour Claude, elle incarne la femme idéale. Enfant, il voulait l'épouser, et, au fond, ce désir n'est que transposé. Il se résout de chercher une femme « [...] le contraire de Claire, mais qui lui ressemblerait » (136). Ce désir, qui devient obsession, est lié au désir de plaire à la mère, de mériter son amour. La multiplicité de l'objet aimé chez Roché a peut-être aussi ses origines dans la recherche de celle qui ressemblerait à la mère. Elle conditionne la vie amoureuse de son fils. S'il aime plusieurs femmes, c'est peut-être que chacune évoque la mère et qu'enfin aucune d'elles ne peut combler le manque. Ce que Roché voit en la femme, c'est à la fois sa propre mère et sa propre enfant. : « Gilberte avait l'air si dépourvu et si honnête que Jim, une fois pour toutes, sans le savoir, avait adopté cette petite fille » (Roché 1953 : 124). Dans l'amour physique (ceci est souligné par le rêve de son "dépucelement" par Claire) se rejoignent le mystère de la vie ("le prénatal retrouvé" dans *Deux Anglaises et le Continent*) et celui de la mort ("Ils pensaient à la mort comme à un fruit de l'amour, à quelque chose qu'ils atteindraient ensemble, peut-être demain » (Roché 1953 : 121).

La présence dominante de la mère dans les œuvres de Roché souligne l'absence du père. Dans *Deux Anglaises et le Continent*, les pères sont absents des deux foyers en question. Les deux mères tiennent chacune la double place de père-mère dans leurs familles respectives. Ce sont elles qui doivent gérer les problèmes ménagers et financiers et qui sont responsables des décisions éducatrices et morales à prendre à l'égard de leurs enfants. Les pères sont également absents de *Jules et Jim*. Le roman abonde en fait en références à des mères qui dominent et des pères qui s'effacent. Si les mères de Jules et de Jim sont souvent mentionnées, il n'est jamais question d'un père, même pas sous forme de souvenir. La mère de Jim est décrite comme un refuge. Quand cela va mal, il ressent le besoin « d'être soigné par sa propre mère, dans son lit d'étudiant » (Roché 1953 : 152). Celle de Jules commet un impair vis-à-vis de Kathe la veille de son mariage avec Jules et se joint ensuite au jeune couple pour leur voyage de noces autour de la France. Gertrude, l'amie de Jules, a un enfant sans père car elle « ne croyait pas aux pères » (17). Dans la famille de Lucie, une autre amie de Jules, « la mère, rarement visible, dirigeait tout » (27). Alors que l'amour maternel de Kathe pour ses deux filles, est souvent évoqué, le rôle de père de Jules est passé sous silence.

Même si Jim rêve d'un « Fils », il n'assume jamais la responsabilité de sa paternité potentielle. (Cette hésitation s'explique en partie par l'absence d'un modèle paternel dans la vie de Jim. Ayant été élevé avec sa mère comme seul parent *indispensable*, comment ose-t-il prendre une place qu'il n'a vue occupée que par sa mère ?) Est-ce pour relever cette paternité virtuelle de Jim, que la paternité effective de Jules est minimisée ? Jim exprime même son doute que Jules soit réellement le père de la fille cadette (97). Jules n'est reconnu dans un rôle actif de père qu'à la fin du roman, après que la mort de Kathe et de Jim lui enlève ses rôles primaires de mari trompé et d'ami fidèle : « Ils ne laissaient rien d'eux. Lui, Jules, avait ses filles²³⁷ » (241). En revanche, cette citation montre une paternité éclipsée par l'importance d'assurer sa lignée – comme pour confirmer que le père aime son enfant parce qu'il lui ressemble, parce qu'il est un héritier digne de lui et qu'il satisfait ses espérances pour l'avenir. C'est une idée souvent retrouvée dans le Journal de Roché, parfois accompagnée d'une tendance eugéniste : « Je lui dis que l'idée que nous n'avons pas de fils me rend indifférent à la mort et au succès. Pour qui travailler, qui reste après moi ? » (Roché 1990 : 458).

L'absence du père a une incidence considérable sur la façon dont l'identité d'un enfant se développe. Dans son livre, *Les fils d'Oreste ou la question du père*, Christiane Olivier, psychanalyste et spécialiste de la dynamique familiale, souligne que l'amour paternel est indispensable justement parce qu'il est différent de l'amour maternel et le complète : « [...] leur fonction est spécifique et différente de celle de la mère parce qu'ils sont des pères sexués différemment, ayant des gestes d'hommes, différents de ceux des femmes, ressentis tels par l'enfant [...] » (Olivier 1994 : 105). Même si la mère est doublement présente, il n'est pas facile pour le garçon qui manque de modèle masculin – de *repère* – de se façonner une identité masculine autonome. La fille qui est privée d'un père n'a pas moins de difficultés. Livrée aux attentes inconscientes de sa mère, elle risque d'être mal assurée de sa féminité puisque non confirmée par le père.

²³⁷ Dans une analyse qui aurait pour but le passage de l'autobiographie à la fiction, on pourrait étudier la décision de Roché de transformer les fils de Franz et Helen Hessel en fillettes dans le roman. Nous sommes d'avis qu'il ne s'agit pas uniquement d'un effort de protéger l'identité des personnes devenus personnages, mais d'une part d'une volonté de minimiser l'accomplissement de Franz/Jules (qui a déjà assuré sa descendance masculine) et d'autre part d'accentuer l'importance du « fils » (il n'est jamais question d'un enfant asexué) que Roché/Jim espère avoir avec Helen/Kathe.

Ces conséquences possibles de l'absence du père sont retracées dans *Deux Anglaises et le Continent*. Les effets sont quelque peu adoucis pour Muriel qui est protégée d'un amour maternel trop accaparant par la présence d'une fratrie et qui dispose, dans ses deux frères, d'un modèle masculin. Les rapports que Muriel entretient avec sa mère sont néanmoins caractérisés par un équilibre instable entre la soumission et la révolte. Le besoin d'affirmer sa propre identité est constamment tenu en laisse par la peur de perdre son seul appui parental en s'opposant à sa mère ainsi que par un sens aigu de responsabilité filiale (dû, probablement, à son statut d'aînée et à une identification trop importante avec sa mère). « Mère me demande innocemment de faire des choses que, grâce à toi, je sais être contre ma nature : mon Père eût été de notre avis. Je prie, et j'éclate de temps en temps. Si quelqu'un parlait devant moi à Mère du ton dont je lui parle, je le frapperais » (Roché 1956 : 226). Intuitivement, Muriel sent que son père aurait rétabli l'équilibre de la dynamique familiale. En soutenant son opposition à sa mère, il l'aurait aidée à reconnaître et à épouser sa propre différence. Les rapports entre Claude et Claire sont plus malaisés. Ils vivent en une sorte de symbiose, soulignée par l'allitération de leurs prénoms. Muriel résume leurs rapports : « Vous êtes pour Claire le prolongement de Pierre, et elle ne peut pas partager cela » (119). Fils unique, Claude se trouve seul face à sa mère. Elle n'a plus que lui comme homme dans sa vie. Il la complète, devient sa cause principale pour laquelle elle est prête à tout sacrifier. Tout indique pourtant que c'est pour conforter son identité propre de femme-mère (ne pouvant plus être femme-épouse) qu'elle s'installe dans une position d'être indispensable à son fils. En l'absence du père, nul ne peut séparer Claude de la toute-puissance de sa mère. Il n'aura qu'un seul repère féminin, dont il cherchera toute sa vie à prendre ses distances. C'est elle qui lui transmet la parole (l'épisode D.I.A), et les premières notions du couple et de l'amour. Dès son enfance, Claude apprend que l'amour doit être mérité, que ce n'est pas un droit mais un privilège, et que la désobéissance est sanctionnée par la suppression de l'amour : « Si Claude épouse Muriel, je ne verrai de ma vie ni lui, ni Muriel, ni leurs enfants » (135). La figure de la mère est donc étroitement liée à la conception du couple.

Le couple monogame

Comme préface aux *Deux Anglaises et le Continent* on trouve le credo de Muriel : « Je crois que pour chaque femme a été créé un homme qui est son époux. [...] Il y a pour chaque homme une femme, créée pour lui, qui est sa femme ».

Il paraît difficile de réconcilier la vie amoureuse multiple que vit Claude avec cette idée du couple monogame. Cependant, la foi en l'existence de cette union parfaitement complémentaire, « os de mes os, chair de ma chair » (Genèse 2 : 23), semble couler de toute l'œuvre de Roché. Cette théorie de la genèse du couple, qui rappelle par endroits le mythe de l'androgyné primordial, semble être en contradiction permanente avec les partenaires multiples qui traversent et se croisent dans l'œuvre de Roché. L'histoire du premier couple dans la Genèse ne s'arrête pas non plus au « Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair » ; il reste encore une démarche indispensable à faire avant la formation du couple. Afin de réaliser l'unité intégrale, psychique et organique, chacun de son côté, doit se détacher de ses parents. « C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair » (Genèse 2 : 24). Le verbe hébreu, “abandonner”, employé dans la Genèse, souligne la nature radicale de cet acte. Il ne suffit pas de quitter l'asile parental physiquement; il faut que l'enfant se sépare définitivement de l'autorité de ses parents, qu'il y ait une rupture émotionnelle qui marque le commencement d'une nouvelle ère. Telle est aussi la signification des rites de séparation qui font partie du parcours initiatique. Le néophyte, élevé jusqu'alors par sa mère, est séparé du groupe de femmes, souvent sous forme d'un rapt violent. Les mères se lamentent, comme si leur enfant était mort, et il s'agit bien d'une mort symbolique. Seuls deux êtres libres et distincts peuvent s'attacher²³⁸ l'un à l'autre pour devenir une seule chair qui leur permettra de retrouver une certaine harmonie perdue. L'incapacité de Claude de se sevrer de sa mère l'empêche de former un couple avec *une seule* autre femme tout en lui permettant de se lier avec plusieurs femmes.

L'apparente contradiction entre la nouvelle moralité de l'amour libre et la fidélité exclusive s'explique par la tendance déjà mentionnée de considérer chaque amour comme entièrement dissocié des autres. La fidélité exclusive est remplacée par la polyfidélité – il ne s'agit pas de polygamie car les différents mondes d'amour sont tenus

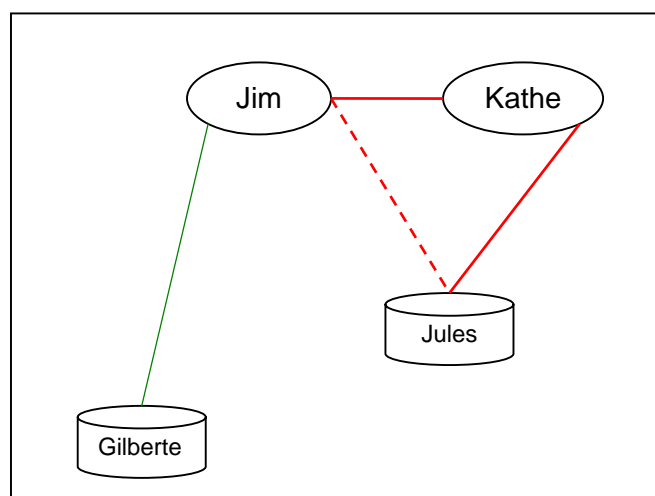
²³⁸ "coller" en hébreu

séparés, mais plutôt de plusieurs relations “monogames” simultanées. Ne trouvant pas son idéal féminin dans une seule femme, le héros romanesque de Roché le construit en mosaïque²³⁹. Le vrai couple monogame ne peut coexister avec cette conception de l’amour et la tendance monogame est donc à la fois une attirance et un obstacle à l’amour dans les romans de Roché.

Dans *Jules et Jim*, la résistance assiégée du couple monogame à l’intérieur des relations polygames (voir figure ci-dessus) est indiquée par des équations qui ne font jamais le compte exact : Jules égale Gilberte, Gilberte égale Albert ...

Peut-être pourraient-ils vivre tous les quatre, avec les enfants présents et futurs, dans la même vaste maison de campagne, où tous travailleraient chacun à sa façon ? C’était le rêve de Jim. Étant donné quatre êtres diversement liés par l’amour, pourquoi en sortirait-il forcément de la discorde ? Jim ne trompait pas Kathe en conservant sa tendresse à Gilberte. Elles étaient conciliables en lui et n’émouvaient pas les mêmes régions de son cœur. Puissent Jules et lui-même être conciliables dans l’esprit de Kathe ! Puissent Kathe et Gilberte ne pas devenir ennemis !
(Roché 1953 : 125)

Le problème d’équilibre se pose. Jim a beau soutenir que Jules et Gilberte sont les fruits, différents, du passé, se faisant pendant et contrepoids, dans la dynamique de cette relation ces deux personnages n’ont pas le même poids. Jim est lié à Jules par une amitié sans égale. Il est même considéré comme le Protecteur de l’amour entre Jim et Kathe. Il n’existe, en revanche, aucun lien affectif entre Kathe et Gilberte. Il va de soi que le triangle formé par Jim – Kathe – Jules ne pourra contrebalancer celui, isocèle, formé par Jim – Kathe – Jules.



²³⁹ La forme du recueil, *Don Juan et...* est un parfait exemple de ce “mosaïque” de l’idéal féminin.

La prédestination est un des indices du couple : Muriel est vouée à Claude même avant leur rencontre. Jules et Jim sont sûrs d'avoir trouvé la prédestinée quand ils reconnaissent en Kathe le sourire archaïque. Nous n'avons pas à le chercher nous-mêmes; cet Autre nous est destiné, donné, est mis en face de nous. Cela semblerait expliquer le rôle du tiers qui ôte le voile de ce qui était caché. Cette identification préalable rend possible la réciprocité, qui constitue une des bases de l'amour. Tel au moins semble être l'avis d'Henri-Pierre Roché, noté par Helen Hessel dans son *Journal* (1991 : 19) : « Question d'Helen : “Qu'est-ce que vous faites – *retrait ou insistance* – si celle que vous aimez, ne vous aime pas ? ” Pierre réfléchit longuement. Comme aux échecs. Puis “La question est mauvaise. Il n'y a que l'amour réciproque” ». Notre première tâche dans l'amour serait donc celle de la reconnaissance. Ceux qui ne l'accomplissent pas, Muriel, Jim, Pierre, sont punis. Malgré les signes préparatoires ils ne sont pas capables d'identifier leur partenaire dans le délai impart.

La parole

La parole dans *Deux Anglaises et le Continent* est une mécanique instigatrice. « Les mots me viennent tout seuls, écrit Muriel, parfois je ne suis pas d'accord avec eux » (155). La parole s'empare de toute communication, la domine et finit par la saboter. Elle y parvient car les personnages semblent croire à l'efficacité absolue de la parole. Par ironie, c'est l'effusion de mots qui montre comment l'expression naturelle de l'amour est entravée et dissimulée par la parole. Ainsi, la parole est protagoniste et participe à l'action. Parfois, il semblerait même que la parole déborde l'action. Elle devient, d'une certaine manière, chair. Anne écrit à Claude : « Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang, j'appuie fort pour qu'il entre » (209). Une incarnation que reflète aussi la correspondance entre Roché et Helen Hessel (Lettre d'Helen, citée par Roché dans son *Journal*) : « “Oh Pierre, j'ai spent²⁴⁰ en t'écrivant. ” Comme sa signature tombe comme nos corps après le spend » (Roché 1990 : 288).

Le langage est, en effet, à double tranchant. Daniel Stern, psychiatre-psychanalyste de formation, dont les recherches à la croisée des théories développementales et psychanalytiques sont devenues une référence théorique incontournable, nous le

²⁴⁰ “Jouir”

rappelle dans son livre, *Le monde interpersonnel du nourrisson*. « [Le langage] rend certaines parties de notre expérience moins partageables avec nous-mêmes et avec les autres. Il enfonce un coin entre deux formes simultanées d'expérience interpersonnelle : telle qu'elle est vécue et telle qu'elle est représentée verbalement » (Stern 1989 : 209). Ce clivage de l'expérience de soi-même forcément à un dédoublement. Si l'effet de dédoublement par la narration est propre à tout texte romanesque cela est tout en particulier vrai du journal intime.

L'effet aliénant de la parole est évident dans *Deux Anglaises et le Continent*. Les mots semblent avoir une existence, une vie propre qui permettent au langage de dépasser l'expérience vécue et d'être génératif. Madame Brown n'a qu'à prononcer le mot « mariage » pour que l'amour s'éveille en Claude. Muriel recommande avec insistance que Claude « se guérisse » de son amour pour elle en répétant, comme une incantation : « Elle ne m'aime pas. Je ne l'aime pas. Nous sommes frère et sœur » (75).

Toutefois, la parole fait partie de l'expérience initiatique. Il faut que l'initié retrouve sa voix originale et à travers cette expression individuelle, l'unité à soi-même. Selon Georges Gusdorf c'est précisément la communion d'amour qui peut aider à retrouver et à délivrer le sens profond de l'être, c'est-à-dire, communiquer. « La communion d'amour, qui représente l'un des modes d'entente les plus complets, ne va pas sans un remembrement de la personnalité, chacun se découvrant au contact de l'autre » (Gusdorf 1952 : 59). Dans *Deux Anglaises et le Continent*, l'amour idéalisé et solitaire que Muriel voue à Claude se brise contre la réalité d'un amour partagé : « Mon amour aurait duré toujours si tu étais resté *hors de moi* » (290). Ainsi, le contact vrai et dénudé avec Claude mène à une plus grande connaissance d'elle-même, mais cette connaissance rend impossible l'"amour" qu'elle s'est bâti sur des idéals illusoire.

La "race"

L'adhérence à une "tribu" constitue un autre obstacle à l'amour qui est souvent évoqué dans l'œuvre de Roché.²⁴¹ Dans tous ses romans il s'agit de relations intimes entre des personnages de nationalités différentes. Dans *Deux Anglaises et le Continent*

²⁴¹ Voir Chapitre I pour une explication détaillée de la notion de "race" chez Roché.

et dans *Jules et Jim*, il s'agit de relations avec des ressortissants de pays traditionnellement ennemis de la France. Cela fait partie de la mission que Roché se donne en tant que "curieux" professionnel : voyager, apprendre des langues, comprendre des cultures différentes afin de contribuer à résoudre les problèmes d'entendement entre les nations. « À force d'y penser je finirai peut-être par écrire ce livre qui diminuerait le fossé qu'il y a entre la France et l'Allemagne » (Roché 1990 : 7), écrit-il à propos des liens qui l'unissent à Franz et Helen Hessel.

Ce n'est pas un fait du hasard que Roché entame l'écriture de *Jules et Jim*, qu'il appelle au départ son « livre européen », en décembre 1942. La guerre ne rend que plus pressant le roman « franco-allemand » auquel il commence à nouveau à penser quand il apprend avec trois mois de retard la mort de Franz Hessel survenue le 6 janvier 1941 à Sanary-sur-Mer. Ce rêve d'unité et d'entente n'empêche pas dans le roman la conscience aiguë de l'altérité, surtout à des moments de tension. Il y a des endroits où le conflit international est ouvertement transposé au niveau interpersonnel : « - Mon Bochillon, dit Jim à Kathe, tu me declares toujours la guerre ... » (Roché 1953 : 137).

Chaque individu représenterait donc un monde, une langue, une "race" à part. « Parlons-nous la même langue ?, demande Muriel à Claude après leur première étreinte. Parle-t-on jamais la même langue ?, répond-il » (Roché 1956 : 277). Néanmoins, la dimension réelle de nationalités et de langues différentes n'est pas écartée. Quand Claude ne parvient pas à s'expliquer aux deux Anglaises, il est convaincu que des Françaises auraient compris. La langue étrangère en soi pourrait également entraver la communication. Apprendre la langue de l'autre fait partie de la courbe d'apprentissage relative au rapprochement de deux cultures. Dans ce contexte, la langue étrangère est parfois, d'une manière absolutiste, assimilée à la façon de penser d'une culture. « Un peuple qui n'a que *son sa ses* comme possessifs, que le possesseur soit un homme ou une femme, n'est pas un peuple pratique. Il se laisse prendre le Canada », explique Muriel à Claude (97). La traduction est un thème récurrent dans *Jules et Jim*. Les deux amis traduisent ensemble, apprend-on, dès la première page, chacun enseignant à l'autre, « jusque tard dans la nuit, sa langue et sa littérature » (Roché 1953 : 11). Plus tard, ils traduisent, chacun à son tour, les textes de l'autre. La facilité de se déplacer entre deux langues semble garantir et protéger le lien affectif entre deux personnes de différentes cultures. Mais la traduction assume sa face négative

de transposition approximative, de *traduttore, traditore*, quand elle s'applique à la relation instable entre Jim et Kathe. « Ils ne se parlaient, au fond, que par traduction. Les mots n'avaient pas absolument le même sens pour eux deux - ni même les gestes. Aux moments de grand désarroi où leur amour craquait, ils n'avaient plus de base commune » (161).

L'idéal d'un monde uni dans l'amour ne se laisse pas forcément traduire à un niveau individuel. Dans *Jules et Jim* cette prise de conscience de l'entente malaisée entre deux individus de "races" différentes, brise l'idéal de jeter par l'amour un pont entre deux pays, deux peuples, deux cultures. « [Jim] se convainquit peu à peu que le malheur eût été évité si Kathe et lui avaient appartenu à la même race et à la même religion » (161). La rupture (ou la série de ruptures) entre Jim et Kathe se représente également sur le plan géographique : alors que Jim rentre travailler dans « son » Paris, Kathe et Jules se remarient dans « leur » capitale (162).

Muriel constate le même écart infranchissable entre deux façons d'être quand elle écrit à Claude : « Nous ne sommes pas de la même tribu. On ne nous a pas inculqué les mêmes cérémonies. [...] Je suis ton Grand Nord. Tu es mon Continent. Nous sommes distants » (Roché 1956 : 280, 288).

Les deux romans achevés de Roché semblent constater par leur fin l'échec de la tentative de vivre l'amour selon une morale différente. Si le couple monogame n'est pas toujours vécu comme une disposition réussie ou même adéquate, les arrangements alternatifs ne mènent pas non plus à un nouvel ordre amoureux plus harmonieux. La distance sur laquelle s'échoue le rêve d'une nouvelle unité amoureuse dans l'œuvre romanesque de Roché n'est pas seulement communicative, culturelle ni même personnelle. La raison principale de l'échec se situe dans la distance temporelle, celle qui sépare la réalité des expériences vécues de leur mise par écrit. Chez Roché c'est dans cette ellipse temporelle qu'il faut chercher le mûrissement des notions qui surgissent du vécu. L'importance de faire passer du temps entre la vie vécue et la vie écrite revient constamment dans le Journal. Le passé n'est pas comme une graine qui ne germe qu'après avoir été enfouie dans la terre. Le Journal commande l'accès au passé et sa relecture périodique permet à Roché de renouer avec ce passé, d'y retrouver les

traces qu'il a laissées en lui et de le juxtaposer au passé plus récent ou au présent – car le regard qu'il porte sur le passé change en fonction de tout le vécu qui s'y ajoute.

Cette histoire d'amour commencée en 1899, est belle. Je lis son Journal de l'année de notre séparation, qui devait être temporaire, accordée à ma Mère. Elle écrit l'heure qui précéda mon départ, avec perfection. [...] Nos malentendus. Mon amour avec sa soeur. Beauté de revivre cela, et drame, c'est comme si j'y étais encore, je revois les moindres détails, les objets, ses cheveux d'or, les odeurs des près, le moulin. Jusqu'à quel point faut-il du nouveau, ou faut-il revivre avec soin son passé? À quel âge dois-je cesser d'accroître le "Nouveau" et me mettre à scruter, peser, dépouiller, comprendre mon passé? C'est difficile à décider, ne sachant pas quand je mourrai (Journal 1922 : le 16 juillet).

L'œuvre romanesque de Roché est donc en grande partie un travail de remémoration – qui passe par les stades de fragmentation, regroupement et remembrement. Il est vrai que ce passé qu'il ressuscite est celui de ses propres impressions et que même sa lecture des lettres ou des journaux intimes des deux Anglaises est filtrée par sa propre interprétation. Cependant, il semble toujours y avoir chez lui une conscience claire de la part des autres dans la constitution (et donc aussi la reconstitution) de ce passé. Même si en écrivant *Jules et Jim* il n'a pas accès à ses carnets ni au Journal d'Helen Hessel, il connaît assez bien ce dernier texte à force de l'avoir lu et relu pour en intégrer des éléments importants dans son roman. Le post-scriptum (Roché 1953 : 243), « Le Journal de Kathe a été retrouvé et paraîtra peut-être un jour », fait partie de ce souci d'articuler au pluriel les souvenirs personnels d'une mémoire partagée.

Si la fin de *Deux Anglaises et le Continent* semble excessivement pessimiste et sombre pour une histoire qui raconte l'éveil à l'amour, c'est qu'à l'échec de cette première histoire d'amour, s'ajoute le poids d'autres échecs venus après et la remise en cause de (presque) toute une vie. Le Claude à la fin du roman, n'est pas seulement celui de 1939, il porte en lui aussi celui de la dédicace, celui de 1955 qui se sent vieux et vide avec un vague sentiment d'avoir peut-être raté l'essentiel. En 1922, Roché se demande : « Est-ce qu'à force de penser à l'amour toute ma vie je finirai par trouver une nouvelle loi simple, comme Newton avec la pomme? » (Journal 1922 : le 17 juillet). En novembre 1955, alors qu'il lit les dernières épreuves de *Deux Anglaises*, Roché note les ruminations suivantes dans un cahier qui porte le titre « Fouilles. Dissections » :

Sous tout cela, la question : Qu'est l'amour ? - quelle inquiétude, quel besoin en dehors des enfants ? - Quelle foi ? Quoi après ? Quelles hypothèses ? Que reste-t-il du sentiment ? de la reconnaissance que ça (l'autre) existe?

Tout est possible. [...]

Curiosité de la suite = désir de mort pour la savoir.

Certains couples se suicident ensemble.

Le bonheur craint, tremble s'il a le temps de réfléchir. Il ne faut pas en être conscient = vertige. Il faut le vivre à la galope, comme les libellules accouplées.

Au lieu d'une nouvelle « loi » sur l'amour, il surgit de l'analyse patiente du passé une foule de questions et un rappel de laisser passer en premier la vie même. Vouloir « arrêter d'accroître le nouveau » revient à refuser le flux temporel de la vie - d'où la volonté de laisser *déborder* la vie dans une curiosité de la mort. *Arrêter* une loi sur l'amour, équivaldrait à suspendre la vie. Il se peut donc que l'échec apparent n'en soit pas un puisqu'il permet justement au questionnement de continuer.

De par les thèmes abordés dans le roman, ainsi que par sa genèse et son style essentiel, *Deux Anglaises et le Continent* représente une base consistante pour une étude sur l'œuvre romanesque d'Henri-Pierre Roché. Sous son apparence fragmentaire ce roman révèle l'unité d'une vie et le fil conducteur d'une œuvre.

CONCLUSIONS

*O name of love, draw down the
blessing of completion on the man
whom you have cut in half to know you.*

Leonard Cohen, Book of Mercy

*Pourquoi un être serait-il nécessairement
condamné à l'unité?*

Georges Gusdorf, Les écritures du moi

*This one is perhaps one who is perhaps
to be sometime a complete one. This
one is perhaps one who is perhaps not
to be ever a complete one.*

Gertrude Stein, Roché

*Au lieu de pouvoir se reposer dans
l'harmonie enfin atteinte de l'œuvre
coupée du créateur, la poésie de
l'amour erre, toujours incomplète, à
travers la totalité de la vie, cherchant,
offrant ses dons, et, dans ses œuvres
extérieures, tragique en ce qu'elle ne
peut ni se libérer, lorsqu'elle se pense
elle-même, du fait physiologique de son
objet, ni non plus se limiter à lui.*

Andreas-Salomé, L'érotisme

Écriture et séduction

Le séducteur, expert en intrigues sait, quasi à coup sûr, parvenir à ses fins. Mais de deux choses l'une : ou bien c'est, de façon répétitive, sans surprise, toujours la même histoire (Casanova), ou bien, même si à chaque histoire n'échoit pas une fin différente, l'attente chaque fois, d'une autre histoire - possible, ou déjà engagée, imminente - empêche toute fin d'en être authentiquement une, jusqu'à la perte de contrôle, éventuellement jusqu'au gouffre (Don Juan).

Même pour l'expérimentateur essayiste et, autant que faire se peut méthodique, un aspect de l'aventure est le jeu de la part de l'autre qu'il débusque qui lui échappe : - initiative personnelle et main-mise chez les uns, désordres de l'indécision même de la partenaire qu'il domine - autant de surprises de "l'espérance" qui faussent la manipulation montée par l'expérimentateur. Bien involontairement de sa part, l'intrigue de narrateur comporte plusieurs versions de genre : arroseur- arrosé, pyromane-pompier, joueur-joué, apprenti-sorcier, trompeur-trompé. (Pas de séduction possible sans entrée en scène de l'autre.) Or, se joue ici quelque chose qui n'est pas simplement un problème d'homme à aventures, qui, de tant d'aventures, du fait qu'elles sont tant et par leur nature même d'aventure, ne peut en composer, sauf d'avance et sans suite ou tournant court, une intrigue unique. Ce n'est pas non plus un problème qui tiendrait à une difficulté de constituer en intrigue ferme ou fixe ce que doit son caractère d'aventure à la rapidité des épisodes, à la versatilité des composantes, aux milles imprévisibles des initiatives de l'autre, à la furtivité du jeu des signes et des arts du plaisir, sans parler des stéréotypes des représentations qui s'en donneraient stéréotypes narratifs, moraux et culturels.

Toutes ces difficultés, redoublées quand elles s'exercent sur la place d'une expérience personnelle du séducteur quand il parle en première personne, sont des problèmes inhérents à tout récit de fiction : comment organiser une composition ou intrigue (intelligibilité, linéarité, causalité) et respecter la multiplicité hétérogène, imprévisible, toujours et par nature inachevée, de la contingence ?

Comment aller à la rencontre de l'événement, ou du mal connu (inconnu) qui se pose question, avec des formes affectées à établir des régularités, et à rattacher le mal connu ou ce qui désorganise le cœur, à des figurations connues ou reconnaissables? Par là,

traduire du vécu en récits ne relève pas seulement (et platement) de la question : comment dire la vérité? ou d'une autre question comme : comment "faire passer" de l'émotion, du senti, du désordre au verbal ?, mais davantage d'une question plus difficile : comment, avec des récits, non pas simplement résumer ou organiser un sens de l'existence, mais le provoquer ? Non pas, seulement garder et présenter aussi justement que possible le temps et l'unité de l'expérience "perdue", mais l'ériger, par l'écriture, en expérience "retrouvée" (qui implique un saut d'échelle du même ordre que, chez Proust, la transfiguration du "temps perdu" en "temps retrouvé"?)

Le cas se complique encore chez Henri-Pierre Roché, du fait que la forme organisatrice dont il est à la recherche, tant moralement qu'existentiellement (par là engageant pleinement la question de l'écriture), l'épouvante autant qu'elle le fascine : recréer le moment – l'intensité dans la distance – du désir. Cette précarité donnerait à l'écriture – sur le multiple plan du quotidien des agendas, de leur recopiage en carnets, de la relecture périodique de ces carnets (réinjecter, si l'on peut dire, dans l'écriture des agendas contemporains et postérieurs à ces relectures), des tentatives, périodiques elles aussi, de les composer "en romans" – une écriture qui va à première vue plutôt dans le sens de l'éparpillement, une fonction aussi nécessaire que problématique de construction de soi vitale devant la menace poussant à la dispersion et la déperdition.

Une construction de l'unité qu'est l'Éros cosmogonique dans une écriture du désir – à la fois comme mémoire, construction de personnalité, schéma relationnel, sceau de vérité personnelle et, pathétiquement, comme glorification, en soi, de quelque chose détachée de, extérieur à son être propre, chez lui (God, Petit Homme), chez l'autre (Petite Femme) – cherchant dans cette distanciation, et cela est très clairement souligné avec Helen Hessel, une source : « Et le God fut dans son ventre. Et je voulus encore boire ce miel » (Journal 1923 : le 22 octobre).

De l'inachèvement

L'impossibilité de l'achèvement s'inscrit, comme nous l'avons vu, dans la nature même du désir. L'inachèvement est la conséquence nécessaire du rapport que Roché entretient avec l'écriture. Celui qui écrit sa vie sait qu'il n'existe pas d'achèvement absolu. La recherche de l'unité du moi dans la continuité temporelle que constitue le Journal ne peut aboutir tant que le moi ne cesse de s'accroître de l'expérience de la vie. Aussi, les inscriptions fragmentaires du Journal intime, sans cadre fixe, sans aboutissement prévu, constituent-elles un recommencement incessant. « [...] tenir un journal permettrait donc d'échapper au point final, écrit Françoise Simonet-Tenant, – celui de l'écriture mais également de l'existence – et de conforter l'illusion de son immortalité qu'a tout individu, confronté à la possibilité de penser à sa mort » (Simonet-Tenant 2001: 82). Ainsi le fragmentaire est lié à l'ouverture et à l'intemporalité. La qualité intemporelle du Journal intime est telle, qu'il n'a même pas de commencement : « Je vais chercher mon cartonnier plein de mes "carnets". J'ignore même quand ils commencent. Je vois avec regret que ce n'est qu'en 1904. J'avais l'impression qu'ils avaient toujours été » (Journal 1923 : le 14 décembre).

L'écriture du fragmentaire devient chez Roché un principe de composition. Cette hésitation entre achèvement et inachèvement n'est pas limitée à l'œuvre en perpétuel devenir qu'est le Journal. Le fragment et le fragmentaire s'approprient toute sa production littéraire, deviennent un procédé d'écriture qu'on pourrait appeler une poétique de l'inachèvement. Dès son premier texte édité, *Papiers d'un fou*, qui se termine sur l'ambiguïté d'un mot inachevé, en passant par les *Fragments sur Don Juan*, les points de suspension de *Don Juan et...*, et sans oublier la composition fragmentaire de son œuvre romanesque, même de *Jules et Jim*, son roman le plus « fait », on constate dans l'écriture d'Henri-Pierre Roché la hantise d'un aboutissement définitif. Les projets pour ses deux romans édités précèdent leur publication de 54 ans pour *Deux Anglaises et le Continent* et de 33 ans pour *Jules et Jim*. Plutôt que poursuivre leur aboutissement, Roché s'installe dans le bonheur passif de la contemplation en attendant un mûrissement. Ces romans édités ne représentent pas une conclusion. Roché ne cesse d'espérer l'ultime roman qui tressera un beau câble dans toute la dispersion de sa vie. Le 3 décembre 1957, il note dans son Journal « Mise en ordre à portée de ma main tous mes carnets, agendas, cahiers depuis 1903. 54 ans! Je vais les relire : c'est peut-être

d'eux que sortira le Roman définitif ? » Outre que sa structure est essentiellement fragmentaire, *Jules et Jim* est transformé en œuvre ouverte par le post-scriptum de son créateur : « Le Journal intime de Kathe a été retrouvé et paraîtra peut-être un jour » (Roché 1953 : 243).

L'inachèvement est, semble-t-il, le compromis que Roché accepte comme réponse à la dispersion. Il permet aux séries infinies - l'accumulation du collectionneur, les amours du séducteur, les fragments du scripteur - de s'inscrire dans une continuité. Alors que la dispersion/division est une souffrance, une violence (« Ah, cesser d'avoir à se disperser, et à prévoir dans le matériel et à se défendre », Journal 1942 : octobre), l'inaboutissement est pour Roché une gestation, un silence, un recul, un éloignement harmonieux. Dans cette attente il lui vient quelques jours avant sa mort un rêve à la fois précis et flou de son sexuel passé « revécu et magnifié et interprété par 60 ans de méditation subconsciente ». Les références à la naissance et à l'enfance dans ce texte confirment la notion d'un recommencement ouvert et infini. Dans l'ombre de la mort, un érotisme harmonisant et unifiant qui, pour la première fois, Éros céleste, refuse la possession, s'introduit comme « une source calme et limpide de bonheur, de mise en place et en ordre » (Texte inédit du 3 avril 1959).

BIBLIOGRAPHIE

Note sur les références au fonds Roché du Harry Ransom Humanities Research Center, Université du Texas, Austin

L'exceptionnel fonds Roché, conservé au Harry Ransom Humanities Research Center (à l'Université du Texas, Austin) réunit une masse de documents – manuscrits, carnets, agendas, cahiers, correspondance, documents légaux, coupures, articles, photographies... qui se tient en 47 boîtes et s'étend. Acheté en 1981, 1995 et 1996, le fonds Roché fait partie de la Collection Carlton Lake. Nous nous sommes rendus à Austin à deux reprises, en 1997 et en 2004, à chaque fois pour une période de quinze jours, pour consulter le plus grand nombre possible de documents. L'importance du fonds est telle qu'il faudrait au moins une année bien remplie pour le dépouiller dans son intégralité. Le fonds contient également des documents associés, notamment le Journal d'Helen Hessel (en 24 cahiers) et des cahiers qui font partie du Journal intime de Margaret Hart.

♦ Le Journal

Le Journal intime de Roché se compose de plusieurs types de supports matériels, au total, ± 346 cahiers de toutes les couleurs et de toutes les tailles. Dans ce travail nous utilisons quatre termes pour y faire référence : journal, carnet, agenda et cahier.

Journal

« Journal » est le terme global que nous utilisons pour faire référence au texte diaristique de Roché dans sa durée entre 1901 et 1959. Comme nous avons puisé autant dans les carnets originaux que dans le tapuscrit Truffaut (voir ci-dessous) et que la numérotation des carnets et des pages du tapuscrit n'est pas toujours cohérente, nous avons opté pour un système de référence uniforme, indiquant l'année et la date complète (si disponible).

Carnet

Pendant les premières années où il tient un Journal intime régulier, les supports matériels varient. Ils sont pourtant toujours de petite taille car Roché préfère pouvoir les glisser dans une poche, les garder sur sa personne. Au début ces petits carnets ont tous un aspect différent – cartonnés ou pas, des feuilles quadrillées ou à lignes, parfois c'est tout simplement un cahier A5 coupé en deux. Ces carnets sont numérotés à partir d'avril 1904 jusqu'à septembre 1916. Il y en a 75. (Les cinq carnets avant cette date ne porte aucun numéro.) Nous ne réservons le terme « Carnet » que pour les références où il est nécessaire ou utile de faire référence à un Carnet particulier et/ou numéroté. Plus tard, Roché montre une prédilection pour de tout petits carnets trimestriels, qui ont souvent une couverture rouge et se glissent à quatre dans un étui avec l'Agenda annuel.

Agenda

En général, il y a aussi un Agenda pour chaque année. L'Agenda sert à noter les rendez-vous, les dépenses, les repas, les détails de livres, de musique, d'expositions. Pour les années où Roché ne tient pas de journal quotidien,

l'Agenda contient de l'information précieuse. Comme il n'y utilise que rarement des noms de code, l'Agenda est également un outil précieux pour le biographe-archiviste qui cherche à décoder les noms et les abréviations que Roché utilise dans le Journal.

Cahier

Le terme « cahier » est utilisé quand il s'agit, par exemple, d'un cahier de pensées qui contient des inscriptions datées.

♦ **Le tapuscrit Truffaut**

Pendant environ trois ans, à partir de 1956, François Truffaut échange une correspondance régulière avec Roché. Après la mort de Roché en 1959, il demande à sa veuve, Denise, l'autorisation de faire dactylographier le Journal afin de le conserver. Après deux ans de travail, la secrétaire chargée de la tâche y renonce « tant elle était troublée et choquée par ce qu'elle croyait deviner de "cruauté inconsciente" dans le comportement de ce don Juan du vingtième siècle » (Truffaut 1987 : 172). Le tapuscrit résultant fait également partie du fonds Roché et va de novembre 1904 à juillet 1945. Il tient en une trentaine de volumes et plus de 7000 pages en simple interligne. Truffaut avait l'intention de faire publier le Journal mais n'a pas réussi à intéresser les éditeurs qu'il a approchés car « Henri-Pierre Roché, déjà considéré par eux comme insuffisamment connu, s'est ingénié à donner à ses amis célèbres comme à ses maîtresses des surnoms qui les rendait inidentifiables ! » (172). Aujourd'hui, le tapuscrit sert surtout au HRHRC à protéger les documents authentiques qui sont parfois trop fragiles pour être maniés. Seul inconvénient, la transcription contient des erreurs et des lacunes qu'il faut vérifier à l'aide des carnets originaux – surtout les inscriptions en langue étrangère (qui sont d'ailleurs souvent omises dans les carnets des années 1940), les noms propres et la ponctuation.

- ♦ D'autres références (textes libres, documents, correspondance etc.) sont indiquées dans des notes en bas de page.



Façade du HRHRC

*So long as we live, they too shall live,
for they are now a part of us
as we remember them*

Prière dans le hall du HRHRC, Austin

Œuvres d'Henri-Pierre Roché

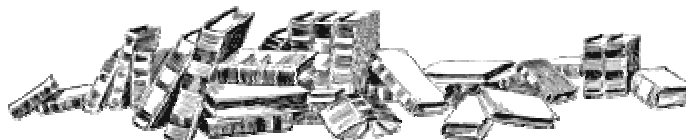
- Roché, Henri-Pierre. 1921. *Don Juan et...* Paris : Les éditions de la Sirène.
- Roché, Henri-Pierre. 1943. Un manuscrit inédit et sans titre de 51 pages (A4, feuilles quadrillées) rédigé à Beauvallon, le 25 Avril 1943. Conservé au HRHRC, Austin, Texas.
- Roché, Henri-Pierre. 1953. *Jules et Jim*. Paris : Gallimard.
- Roché, Henri-Pierre. 1956. *Deux Anglaises et le Continent*. Paris : Gallimard.
- Roché, Henri-Pierre. 1959. "Adieu, brave petite collection !" *in* *L'Œil*. No. 51. Mars.
- Roché, Henri-Pierre. 1990. *Carnets. Les années Jules et Jim*. Marseille : André Dimanche Éditeur.
- Roché, Henri-Pierre. 1998. *Écrits sur l'Art*. Marseille : André Dimanche Éditeur.
- Roché, Henri-Pierre. Journal 1898 - 1959 (manuscrit non publié conservé au Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, consulté avec l'aimable autorisation de Jean-Claude Roché en août 1997 et en mai 2004)
- Roché, Henri-Pierre. 1904. *Papiers d'un fou*. *in* "L'Ermitage". février.
- Roché, Henri-Pierre. 1904. *Jules*. *in* "L'Ermitage". février.
- Roché, Henri-Pierre. 1904. *Un collectionneur*. *in* "L'Ermitage". novembre.
- Roché, Henri-Pierre. 1904. *Soniasse* *in* "L'Ermitage" novembre.
- Roché, Henri-Pierre. 1906. *Un Berger*. *in* "Vers et Prose". tome VII, septembre-novembre.
- Roché, Henri-Pierre. 1907. *Monsieur Arisse*. *in* "Le Mercure de France". 1^{er} mai.
- Roché, Henri-Pierre. 1916. *Deux Semaines à la Conciergerie pendant la Bataille de la Marne*. Paris : Attingers Frères Éditeurs.
- Roché, Henri-Pierre. 1916. *Fragmens sur Don Juan*. Paris : Le Recueil pour Ariane.
- Roché, Henri-Pierre. 1922. *Géographie*. "Catalogue". No 3. 1922.

Ouvrages consacrés à Henri-Pierre Roché

(Ces ouvrages sont également mentionnés sous Œuvres citées)

- Lake, Carlton & Linda Ashton. 1991. *Henri-Pierre Roché. An Introduction*. Austin : HRHRC (Catalogue d'exposition)
- Flügge, Manfred. 1993. *Gesprungene Liebe. die wahre Geschichte zu "Jules und Jim"* Berlin : Aufbau.
- Rockenstrocy, Xavier. 1996. *Henri-Pierre Roché. Profession : écrivain*. Thèse présentée sous la direction du Professeur Claude Martin à l'Université Lumière-Lyon II.
- Reliquet, Scarlett & P. 1999. *Henri-Pierre Roché. L'Enchanteur-Collectionneur*. Paris : Ramsay.
- Mackillop, Ian.. 2000. *Free Spirits. Henri Pierre Roché, François Truffaut and the Two English Girls*. London : Bloomsbury.
- Du Toit, Catherine. 2004. *Curiosity, observation and love : The Roché Project in Deutsch als Herausforderung. Fremdsprachenunterricht und Literatur in Forschung und Lehre*. Festschrift für Rainer Kussler. (Ed. Rolf Annas). June
- Du Toit, Catherine. 2005. *Don Juan et ... les souffrances d'un séducteur surmené in French Studies in Southern Africa*, No 34.

Œuvres citées



- Albert, Charles. 1925 [1902]. *L'Amour libre*. Paris : La Brochure Mensuelle.
- Altenberg, Peter. 1896. *Wie ich es sehe*. Berlin : Fischer.
- Altenberg, Peter. 1918. *Vita ipsa*. (extraits)
<http://gutenberg.spiegel.de/altenberg/prosaskz/autobiog.htm>
- Altenberg, Peter. 1901. *Was der Tag mir zuträgt*. Berlin : Fischer.
- Altholz, Josef. 1976. *The Mind and Art of Victorian England*. University of Minnesota Press.
- Andersen, Hans Christian. 1988. *Contes choisis*. Paris : Bibliothèque Lattès.
[Traduction par Ernest Grégoire et Louis Moland].
- Apollinaire, Guillaume. ca. 1906. *Carnet d'adresses*. in *Que Vlo-Ve?* Série 2 N° 3 juillet-septembre
1982 pages 3-29 (Manuscrits et documents à la Bibliothèque nationale).
- Ariès, Philippe. 1971. *Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII^e siècle*. Paris : Seuil.
- Ashton, Linda & Lake, Carlton. 1991. *Henri-Pierre Roché : An Introduction*. Austin : Harry Ransom Humanities Research Center.
- Auric, Georges. 1979. *Quand j'étais là*. Paris : Bernard Grasset.
- Bataille, Henry. 1921. *L'Homme à la Rose*. La Petite Illustration Théâtrale. No 35.
Paris : À. Chatenet.
- Baudelaire, Charles. 1936. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Traductions. Eureka. La genèse d'un poème. Le Corbeau. Méthode de composition par Edgar Poe*. Paris : Louis Conard.
- Baudelaire, Charles. 1938. *Œuvres*. Vol II. Bruges : NRF/Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1958 [1857]. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Garnier.
- Bérubé, Louise. (Recherche et réd.) *Terminologie de neuropsychologie et de neurologie du comportement*. c1991.
- Billy, André. 1920. "Les cafés littéraires". *25 ans de littérature française. Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*. Éd. Eugène Montfort. Paris : Librairie de France.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- Blauhut, Robert. 1966. *Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts*. Wien : Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.

- Boehringer, Robert. 1967 [1951]. *Mein Bild von Stefan George*. München : Helmut Küpper vormals Georg Bondi.
- Bourlet, Michel. 1983. “L’orgie sur la montagne” *in* *Nouvelle Revue d’Ethnopsychiatrie*. No 1, pp 9 - 44. Grenoble : La pensée sauvage. Publié sur le site <http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/bourlet.htm> - pages non numérotées (Consulté le 15 juillet 2004).
- Boyer-Weinmann, Martine. 2004. “La biographie d’écrivain” *in* *Poétique*. septembre No 139. Seuil.
- Brown, Richard. 1985. *James Joyce and sexuality*. Cambridge : Cambridge UP.
- Browning, Elizabeth Barrett. 1897. *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*. Londres : Smith, Elder & Co.
- Brunel, Pierre (éd). 1988. Dictionnaire des mythes littéraires. Paris : Éditions du Rocher.
- Brunel, Pierre (éd). 1999. Dictionnaire de Don Juan. Paris : Robert Laffont.
- Byron, George Gordon, Lord. 1821. Don Juan.. (Consulté en ligne le 3 octobre 2003). <http://www.geocities.com/Athens/Delphi/7086/donjuan.htm>
- Calame, Claude. 1996. L’Éros dans la Grèce antique. Lausanne : Belin.
- Calvin, Jean. 1991 [1545]. Catéchisme de Genève. Aix-en-Provence : Editions Kerygma.
- Calvin, Jean. 1999. [ca 1539] Commentary on Matthew, Mark, Luke. Volume III. http://www.ccel.org/c/calvin/comment3/comm_vol33/htm/TOC.htm (Consulté le 3 août 2005).
- Carpenter, Edward. 1906 [1896]. *Love’s Coming of Age*. (5^e édition). Londres : Swan Sonnenschein & Co. <http://www.sacred-texts.com/lgbt/lca/> (publié sur l’Internet en juin 2004)
- Cesbron, Gilbert. 1975. Don Juan en automne. Paris : Robert Laffont.
- Chaughi, René. 1898. *Immoralité du mariage*. Paris : Brochure mensuelle (Libertaire).
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. 1982. Dictionnaire des symboles. Paris : Robert Laffont.
- Coche, Fanny. [non daté]. *August Bebel sur les femmes et le socialisme in Dossier : La libération des femmes. Histoire*. <http://mapage.noos.fr/revuesocialisme/s8bebel.html> (Consulté le 13 juin 2004)
- D’Iorio, Paolo. 2000. “L’Éternel Retour. Genèse et interprétation”. Nietzsche (Cahiers de l’Herne). Paris : Éditions de l’Herne. (Consulté en ligne, le 12 septembre 2005) http://www.item.ens.fr/contenus/publications/articles_cher/Diorio/ER_originale.pdf
- Dalmas, André. L’humeur des lettres. (Compte rendu) 1er juin 1956.
- Delteil, Joseph. 1961. Œuvres complètes. Paris : Grasset.
- Dostoïevski, Féodor. 1955 [1871]. *Les possédés*. Paris : Gallimard. (Traduction de Boris de Schloezer).
- Du Maurier, George. 1995 [1884]. *Trilby*. London : Wordsworth.
- Du Toit, Catherine. 2004. “Curiosity, observation and love. The Roché project.” *in Fremdsprachenunterricht und Literatur in Forschung und Lehre. Festschrift für Rainer Kussler*. (éd.) Rolf Annas. Stellenbosch : Sun Press.
- Dumoulié, Camille. 1993. Don Juan ou l’héroïsme du désir. Paris : PUF.

- Durand, Gilbert. 1992 [1979]. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse.* Paris : Dunod.
- Durkheim, Émile. 1983 [1895]. *The rules of sociological method.* Chicago : Chicago University Press. [Traduit par Sarah Soloway et John Mueller].
- Durkheim, Émile. 1947 [1895]. *Règles de la méthode sociologique.* Paris : PUF.
- Eliade, Mircea. 1956. *Le sacré et le profane.* Paris : Gallimard.
- Eliade, Mircea. 1988. *Le sacré et le profane.* Folio Essais No 82. Paris : Gallimard.
- Ferenczi, Thomas. 1990. *L'homme de Vienne.* in « Le Monde » du 27 avril.
- Fisher, Helen. 1993. *Anatomy of Love. À Natural History of Monogamy, Adultery and Divorce.* London : Simon & Schuster.
- Flaubert, Gustave. 1900 [1836]. *Mémoires d'un fou.* <http://perso.wanadoo.fr/jb.guinot/pages/plan.html> (Consulté le 30 octobre 2004).
- Flaubert, Gustave. 1974. *Une nuit de Don Juan (1851).* Obliques, vol 1, pp 47-48. Paris : Borderie.
- Fourier, Charles. 1966a [1808]. *Théorie des quatre mouvements.* Paris : Anthropos. <http://gallica.bnf.fr>
- Fourier, Charles. 1966b [1822]. *Théorie de l'unité universelle. (I – IV)* Paris : Anthropos. <http://gallica.bnf.fr>
- Fourier, Charles. 1967. *Le nouveau monde amoureux.* Paris : Anthropos. <http://gallica.bnf.fr>
- Fourier, Charles. 1968. *Œuvres complètes de Charles Fourier. Tome XII. Manuscrits publiés par la phalange.* Paris : Anthropos. <http://gallica.bnf.fr>
- Fourier, Charles. 1975. *Vers la liberté en amour. Textes choisis et présentés par Daniel Guérin.* Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1942. *Trois essais sur la théorie sexuelle.* Paris : Gallimard. [Traduit par Philippe Koeppel de *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)*]
- Freud, Sigmund. 1988 [1910]. *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens.* Bd.1. Berlin : Verlag Volk und Welt.
- Friedell, Egon. 1984. *Kulturgeschichte der Neuzeit.* München : C.H. Beck.
- Frye, Northrop. 1971. *Littérature et mythe.* in *Poétique*, No. VIII, Vol. II.
- Gallimard, Gaston et Jean Paulhan. "La semaine saisie au vol". *Le Figaro Littéraire.* 10 février 1962.
- Gaultier, Jules de. 1971. *De Kant à Nietzsche.* New York : Books for Libraries Press. [Traduit du français par Gerald Spring].
- Gendarme de Bévotte, Georges. 1929 [1906]. *La légende de Don Juan. Tome I (Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme). Tome II (Son évolution dans la littérature du Romantisme à l'époque contemporaine).* Paris : Hachette.
- George, Stefan. 1938. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal.* Berlin: Georg Bondi.
- Gnug, Hiltrud. 1993. *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit.* Bielefeld : Aisthesis
- Gourmont, Remy de. 1902. *Le chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées.* Paris : Mercure de France. <http://gallica.bnf.fr>

- Gourmont, Remy de. 1904. *Promenades Littéraires. Volume I.* Paris : Mercure de France.
Publié sur le site <http://www.remydegourmont.org> - pages non numérotées. (Consulté le 10 juillet 2004)
- Gourmont, Remy de. 1992 [1900]. *Les Petites Revues. Essai de bibliographie.* Paris : Ent'revues.
- Granier de Cassagnac-Grauloup, Geneviève. 1994. Léonard de Vinci : entre Freud et ses partenaires...de Fliess à Ferenczi. *Analyses Freudiennes Presse.* Vol. 10. (Consulté le 19 septembre 2003 sur <http://mapage.noos.fr/ggdc.g/LEONARD.htm>)
- Grosjean, J. La Nouvelle Revue Française. (Notes) No. 45, Septembre 1956.
- Gulbrannson, Olaf. 1903. *Ein Vorschlag zur Güte.* *in* *Simplicissimus*, 8^e année, N^o 31 .
Munich : Albert Langen.
- Gusdorf, Georges. 1952. *La parole.* Paris : PUF.
- Hepler Arias, Judith. 1987. Towards a theory of the Don Juan myth. [Thèse universitaire, University of North Carolina at Chapel Hill, sous la direction du Prof. Avalle-Arce]
- Hesiod. 1973. *Theogony. Works and days.* Harmondsworth : Penguin Books.
[Traduction et notes de Dorothea Wender].
- Hessel, Franz. 1933. *Ermunterungen zum Genuß.* Berlin : Rowohlt.
- Hessel, Franz. 1982 [1927]. *Heimliches Berlin.* Frankfurt : Suhrkamp
- Hessel, Franz. 1985 [1920]. *Pariser Romanze. Papiere eines Verschollenen.* Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Hessel, Franz. 1987. *Alter Mann.* Frankfurt : Suhrkamp.
- Hessel, Franz. 1990 [1920]. *Romance parisienne. Les papiers d'un disparu.* Paris : Maren Sell.
- Hessel, Franz. 1997. *Le dernier voyage.* Paris : Gallimard.
- Hessel, Franz. 1998 [1908]. *Laura Wunderl. Münchner Novellen.* München : Kirchheim.
- Hessel, Franz. 1999. *Sämtliche Werke in fünf Bänden.* Oldenburg : Igel.
- Hessel, Helen. 1991. *Journal d'Helen. 1920-1921.* Marseille : André Dimanche.
- Hoffmann, E.T.À. 1979 [1812]. *Contes fantastiques.* Vol. 1. Paris : Marabout.
[Traduction par Henri Egmont (1836), revue par Albert Béguin].
- Homère. 1934. *L'Odyssée.* Paris : Garnier. [Traduction par Médéric Dufour et Jeanne Raison].
- Jolles, André. 1972 [1930]. *Formes Simples.* Paris : Seuil. [Traduction par Antoine Marie Buguet].
- Juvenalis. 1895. *Saturarum Libri V.* (éd. Ludwig Friedländer). Leipzig : S. Hirzel.
- Kierkegaard, Søren. 1943 [1843]. *Le journal du séducteur.* Paris : Gallimard. [Traduction du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot]
- Kierkegaard, Søren. 1993 [1843]. *Ou bien...ou bien.* Paris : Robert Laffont. [Traduction du danois par Paul-Henri Tisseau revue par Else-Marie-Tisseau]
- Klaren, Georg. 1924. *Otto Weininger. Der Mensch, sein Werk und sein Leben. In fünf Gesprächen.* Wien : Wilhelm Braumüller.
- Klieneberger, H.R. 1991. *George, Rilke, Hofmannsthal and the Romantic tradition.* Stuttgart : Hans-Dieter Heinz.
- Köhn, Eckhardt. 1989. *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830 – 1933.* Berlin : Arsenal Verlag.

- Kottow, Andrea. 2004. *Der kranke Mann. Zu den Dichotomien Krankheit/Gesundheit und Weiblichkeit/Männlichkeit in Texten um 1900*. [Thèse, sous la direction du Professeur Rolf Winau, Freie Universität Berlin. Consulté le 20 octobre 2005. <http://www.diss.fu-berlin.de/2004/311/index.html>]
- Laforgue, Jules. 1995. *Œuvres complètes. Tome II 1884 - 1887*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Lake, Carlton et Linda Ashton. 1991. *Henri-Pierre Roché : An Introduction*. Austin : HRHRC.
- Lambert, Pasquier. 1999. "Roland Jaccard, *L'enquête de Wittgenstein*. Paris, PUF 1998" compte rendu in *Philosophiques*. 26/2 Automne.
- Le Rider, Jacques. 1982. *Le cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*. Paris : PUF.
- Le Rider, Jacques. 1990. *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris : PUF.
- Le Rider, Jacques. 2001. "Lectures de Nietzsche : Les premières lectures françaises" in "Nietzsche". Hue, Jean-Louis et David Rabouin. (éds). Hors-série du *Magazine Littéraire*. No 3. 91 – 94. Paris.
- Lewis, Steven L. 1998. Aetiology of transient global amnesia. in *The Lancet*, Volume 352 Issue 9125, 397- 9.
- Lombroso, Cesare. 1906. *Problèmes du jour*. Paris : Librairie universelle. [Traduction française de Charles Raymond]. Edition numérique : http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/
- Martus, Steffen. 2004. *Stefan George und die Blätter für die Kunst*. <http://www2.rz.hu-berlin.de/literatur/mitarb/martus/blaetterkunst.pdf> (Consulté le 1^{er} avril 2005)
- Maupassant, Guy de. 1974. *Contes et Nouvelles I, II*. Paris : Librairie Larousse.
- Maupassant, Guy de. *Maupassant par les textes. Intégrale de l'œuvre*. En ligne depuis 1997, site maintenu par Thierry Selva <http://maupassant.free.fr/>
- Mérimée, Prosper. 1978 [1834]. « Les âmes du purgatoire ». Romans et nouvelles. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1988. *Modernité modernité*. Paris : Gallimard.
- Meyer, Régis, Claude Richard et l'Académie de Civilisation et de Cultures Européennes. 2000. Don Juan ou l'Europe démasquée. www.don-juan.org (Réalisation artistique par Mathieu Zeugin.) (Consulté le 6 novembre 2003).
- Miller, Alice. 1984. *C'est pour ton bien. Racines de la violence dans l'éducation de l'enfant*. Paris : Aubier. [Traduit par Jeanne Étoré de l'allemand, *Am Anfang war Erziehung*]
- Miller, Alice. 1995. *The Drama of being a Child*. London : Virago Press. [Traduit par Ruth Ward de l'allemand, *Das Drama des begabten Kindes*]
- Molho, Maurice. 1995. Mythologiques. Don Juan – La vie est un songe. Paris : José Corti.
- Molière. 2002 [1665/1683]. Dom Juan. Paris : Gallimard.
- Monneyron, Frédéric. 1991. Séduction de l'illusion, illusion de la séduction. in *Cahiers internationaux de symbolisme*. Vol 68-69-70. pp 163 – 172. Mons : UMH.
- Montaigne, Michel de. 1595. Essais. <http://www.chez.com/trismegiste/es3ch02.htm>
- Montessori, Maria. 1912. *The Montessori Method. Scientific Pedagogy as applied to Child Education in "The Children's Houses" with additions and revisions by the author*. New York : Frederick. A. Stokes Company. [Traduit de l'italien par Anne. E. George]
- Montherlant, Henry de. 1958. Don Juan. Paris : Gallimard.

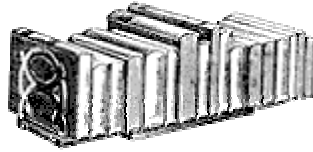
- Mozart, W.À. et Lorenzo Da Ponte. 1985 [1787]. *Don Giovanni*. New York : Dover Publications.
- Mucchielli, Laurent. 1997. « Sociologie versus anthropologie raciale. L'engagement des sociologues durckheimiens dans le contexte 'fin de siècle' (1885 – 1914) » *in Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*. pp 77 - 101
- Musil, Robert. 1952. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg : Rowohlt.
- Musset, Alfred de. [1832] Namouna. Conte oriental. (Consulté le 10/12/03 sur <http://univ.net1.yakoala.online.fr/Bibliothecaire/Auteurs/Musset/Poesies/namouna.htm>)
- Nietzsche, Friedrich. 2001. [1889]. *Crépuscule des idoles*. Paris : Hatier. [Traduit de l'allemand par Éric Blondel]
- Nietzsche, Friedrich. 1889. *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*. Publié sur le site "The Nietzsche Channel" (Consulté le 20 juillet 2004) <http://www.geocities.com/thenietzschechannel> - pages non numérotées.
- Nietzsche, Friedrich. 1958. [1883-1885]. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : 10/18. [Traduit de l'allemand par Marthe Robert]
- Nietzsche, Friedrich. 1992. [1908]. *Ecce Homo*. Paris : GF-Flammarion. [Traduit de l'allemand par Éric Blondel]
- Nietzsche, Friedrich. 1992 [1888]. *Ecce Homo*. « Pourquoi j'écris de si bons livres ». (Traduction d'Éric Blondel). Paris : GF-Flammarion.
- Nygren, Anders. 1982. [1932-39]. *Agape & Eros*. London : SPCK. [Traduit du suédois par Philip S. Watson]
- Obliques. 1974. vol 1 + 2. « Don Juan. Analyse d'un mythe » Paris : Borderie.
- Olivier, Christiane. 1980. *Les enfants de Jocaste*. Paris : Denoël.
- Olivier, Christiane. 1994. *Les fils d'Oreste ou la question du père*. Paris : Flammarion.
- Olivier, Fernande. 1964. *Picasso and friends*. London : Heinemann. [Traduit du français par Jane Miller]
- Ovide. 1954. *L'art d'aimer*. Paris : R. Blanchard. [Pages non numérotées]
- Palante, Georges. 1912. *La Philosophie du bovarysme. Jules de Gaultier*. Paris : Mercure de France. Publié sur le site <http://perso.wanadoo.fr/selene.star/index.htm> - pages non numérotées. (Consulté le 12 juillet 2004)
- Plato. 1993. *Symposium and Phaedrus*. New York : Dover Publications.
- Pliny. 1967. *Natural History – Libri VIII-XI*. London : William Heinemann Ltd.
- Poe, Edgar Allan. 1901 [1880]. *The Works of Edgar Allan Poe. Volume III*. London : A. & C. Black.
- Pomarède, Vincent. 1997. *Les visages de la Joconde*. (Consulté le 20 décembre 2003). <http://www.puc-rio.br/louvre/francais/magazine/jocon.htm>
- Proust, Marcel. 1922. *À l'ombre des belles filles en fleurs. Vol. II*. Paris : NRF.
- Proust, Marcel. 1954 [1913]. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard (Folio)
- Quinon, Manuel. 2002. *Atonalité et deuxième école de Vienne : aperçu sociologique*. *in* « Esprit Critique. Revue internationale de sociologie et de sciences sociales ». Vol.04 No. 06. Juin 2002.

- Rank, Otto. 1975. *The Don Juan legend*. Princeton : Princeton University Press.
[Translated by David G. Winter from *Die Don Juan-Gestalt* (1924)].
- Reliquet, Philippe et Scarlett. 1999. *Henri-Pierre Roché L'Enchanteur Collectionneur*. Paris : Ramsay
- Renard, Jules. 1935. *Journal*. Gallimard : Paris.
- Reventlow, Franziska. 1925. *Tagebücher 1897 – 1910. (Gesammelten Werken)*. Albert Langen : München. <http://www.wolfgang-rieger.de/OnlineTexte/Reventlow/Tagebuecher/Tagebuecher.htm>
- Reventlow, Franziska zu. 1899. *Viragines oder Hetären*. *in* *Zürcher Diskußionen*. No 22. pp 1-8. Éd. Oskar Panizza.
- Reventlow, Franziska zu. 1912. *Amouresken. Von Paul zu Pedro*. (Texte consulté le 12 septembre 2005 sous forme électronique, pages non numérotées, sur <http://gutenberg.spiegel.de/reventlo/paulpedr/.htm>)
- Richardson, John. 1991. *A life of Picasso. Volume I 1881 – 1906*. New York : Random House.
- Roché, Clara Louise. 1926. *Profondeurs et Sur l'Éducation*. Publié à compte d'auteur. Mayenne : Imprimerie Floch.
- Rodange, Thierry. 2001. *Octave Mirbeau et les révolutions esthétiques*. Cahiers Octave Mirbeau No 8. (Actes du colloque international et pluridisciplinaire qui s'est tenu à Angers les 18, 19 et 20 mai 2000). <http://bu.univ-angers.fr/EXTRANET/OctaveMIRBEAU/cahiersmirbeau/cahiers.html> (Consulté le 2 novembre 2004).
- Roger, Alain. 1980. *Séduire dit-elle. in La Séduction*. Paris : Aubier.
- Rougemont, Denis de. 1961. *Les mythes de l'amour*. Paris : Albin Michel.
- Rougemont, Denis de. 1972. *L'amour et l'occident*. Paris : Plon.
- Rousset, Jean. 1978. *Le mythe de Don Juan*. Paris : Armand Colin.
- Salmon, André. 2004 (1955-1961). *Souvenirs sans fin (1903 – 1940)*. Paris : Gallimard.
- Schönberg, Arnold. 1984. *Schönberg-Kandinsky correspondance, écrits*. *in* *Contrechamps*, Lausanne : L'Âge d'Homme, No 2, avril. (Lettre de Schönberg à Kandinsky, 24 janvier 1911).
- Schultz, Willibrord & P. van Andel. 1999. *Magnetic resonance imaging of male and female genitals during coitus and female sexual arousal*. *in* *British Medical Journal*, Vol. 319, 13-25 December.
- Sellier, Philippe. 1984. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* *in* *Littérature*. No 55, octobre.
- Shakespeare, William. 1980. *The Sonnets*. New York : St Martin's Press.
- Simonet-Tenant, Françoise. 2001. *Le Journal intime*. Paris : Nathan.
- Stein, Gertrude. 1922. *Geography and Plays*. New York : Dover. [Publication originale par The Four Seas Company, Boston]
- Stein, Gertrude. 1933. *The autobiography of Alice B. Toklas*. London : Penguin.
- Stein, Gertrude. 1934 [1933]. *L'auobiographie d'Alice Toklas*. Paris : Gallimard [Traduit de l'anglais par Bernard Faÿ]
- Stein, Gertrude. 1967. *Look at me now and here I am. Writings and Lectures 1909-1945*. London : Penguin.
- Stendhal. 1965 [1820]. *De l'Amour*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Stern, Daniel. 1989. *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris : PUF.

- Symons, Donald. 1994. *Du sexe à la séduction. L'évolution de la sexualité humaine.* Paris : Sand.
- Tirso de Molina. 1992. *The Trickster of Seville and the Stone Guest.* Warminster : Aris & Phillips Ltd.
- Truffaut, François. 1956. *Le Bandit d'Edgar Ulmer* in « Les films de la semaine », « Arts », 14 au 20 mars 1956.
- Truffaut, François. 1971. *Jules et Jim. Découpage intégral et dialogues.* Paris : Seuil.
- Truffaut, François. 1987. *Le plaisir des yeux.* Paris : Flammarion.
- Truffaut, François. 1961. *Jules et Jim.* MK2.
- Vanaissin, Gabriel. “Le livre de l’amour” *Combat.* 16 août 1956.
- Vigée, Claude. 1978. *L’art et le démonique.* Paris : Flammarion.
- Vinci, Léonard de. *Leonardo da Vinci 1452 – 1519. Extracts from his notebooks.*
<http://www.public.coe.edu/wcb/schools/COE/hum/eburke/22/files/daVinciNotebooks.pdf>
(Consulté le 20 décembre 2003).
- Voswinckel, Ulrike. 1988. *Jules und Jim im Isartal.* (Land und Leute). Bayerischer Rundfunk. Sendung 16. Januar 1988, 22h05 – 23h00.
- Walker, Henry. 1896. *East London. Sketches of Christian work and workers.* Publié par la Religious Tract Society. <http://www.thhol.freeseerve.co.uk/easlon02.html> (Consulté le 16 avril 2004)
- Wedekind, Frank. 1891. *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie.*
<http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/neunzehntes/spaetromantik/wedekind/werke/fruehling/11.htm>
- Weininger, Otto. 1904. *Über die letzten Dinge.* Wien : Wilhelm Braumüller.
- Weininger, Otto. 1906 [1903]. *Sex and character.* London : William Heinemann. (Authorised translation from the sixth German edition).
- Weininger, Otto. 1975 [1903]. *Sexe et caractère.* Lausanne : L’Age d’Homme. (Traduit de l’allemand par Daniel Renaud, avant-propos de Roland Jaccard).
- Weintraub, Stanley. 2004. “Shaw’s sculptress, Kathleen Scott” in *The annual of Bernard Shaw Studies.* Vol. 24.
- Wichner, Ernest et Herbert Wiesner. 1998. *Franz Hessel. Nur was uns anschaut, sehen wir.* Literaturhaus Berlin.
- Wilde, Oscar. 1987. *The works of Oscar Wilde.* Leicester : Galley Press.
- Wilhelm, Hermann. 1993. *Die Münchner Bohème - Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg.* Munich : Buchendorfer Verlag.
- Weininger, Otto. 1903. *Geschlecht und Charakter.* Wien : Wilhelm Braumüller.
- Wunberg, Gotthard. (éd.). 1994. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910.* Stuttgart : Reclam.
- Wysocki, Gisela von. 1986 [1979]. *Peter Altenberg. Bilder und Geschichten des befreiten Lebens.* Frankfurt : Fischer.

La Sainte Bible. 1991 [1910]. (Traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond). Éditions Vida.

Œuvres consultées



- Allen, Renée. *Edward Carpenter 1844 – 1929*.
<http://www.modjourn.brown.edu/mjp/Bios/Carpenter.htm> (Consulté le 20 juin 2004)
- Altenberg, Peter. 1989. *Ma vie en éclats*. Cognac : Le temps qu'il fait. [Texte français et présentation d'Alfred Eibel].
- Ambrosi, Christian et Arlette ; Bernadette Galloux. 1995. *La France de 1870 à nos jours*. Paris : Masson/Armand Colin.
- Berrong, Richard. 2005. *Towards a Definition of Impressionism in Literature. : Pierre Loti's Pêcheur d'Islande*. (Consulté le 12 mai 2005).
<http://www.personal.kent.edu/~rberrong/fr33212/pecheurdislande.htm>
- Çevik, Yildiray. 2002. *What is the picaresque ?* (Consulté le 12 mai 2003)
http://www.kho.edu.tr/yayinlar/bilimdergisi/bilimder/doc/2002-2/8_bilder.doc
- Chipp, Herschel B. 1968. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press
- Couffon, Miguel. 1999. *Peter Altenberg. Érotisme e vie de Bohème à Vienne*. Paris : PUF
- Daly, Martin, & Wilson, Margo. 1983. *Sex, Evolution, and Behavior*. Boston: Willard Grant Press.
- Davies, Norman. 1997. *Europe. A History*. London : Pimlico.
- Dostoïevski, Féodor. *Les Possédés*.
- Dumas, Alexandre. 1974. *Théâtre complet*. Paris : Lettres modernes.
- Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Flügge, Manfred. 1993. *Gesprungene Liebe. Die wahre Geschichte zu "Jules und Jim"*. Berlin : Aufbau Verlag.
- Freud, Sigmund. 1932. *The interpretation of dreams*. London : Allen & Unwin. [Traduction autorisée par À.À. Brill de *Die Traumdeutung* (1900)]
- Freud, Sigmund. 1963. *Leonardo de Vinci and a memory of his childhood*. Harmondsworth : Penguin. [Traduit par Alan Tyson de *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*]
- Girard, René. 1982. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset.
- Greer, Germaine. 1984. *Sex and Destiny. The politics of human fertility*. London : Secker & Warburg.
- Hayek, Friedrich August. 1945. "Vrai et faux individualisme". The Twelfth Finlay Lecture. 17 décembre 1945. [Traduit par François Guillaumat].
<http://herve.dequengo.free.fr/Hayek/Hayek2.htm> (Consulté le 12 juillet 2004).
- Helmes, Günter et Hennecke, Petra (éds.). 1994. *Don Juan. Fünfzig Deutschspragige Variationen eines Europäischen mythos*. Paderborn : Igel Verlag
- Hue, Jean-Louis et David Rabouin. (éds). 2001. "Nietzsche". Hors-série du Magazine Littéraire. No 3. Paris.
- Huxley, Aldous. 1959 [1932]. *Brave New World*. Penguin : London.
- Kierkegaard, Søren. 1990 [1843]. *La Reprise*. Paris : Flammarion.
- Kinsey, A.C., Pomeroy, W.B., Martin C.E. 1948. *Sexual behaviour in the human male*. Philadelphia : W.B. Saunders.

- Kinsey, A.C., Pomeroy, W.B., Martin C.E., Gebhard, P.H. 1953. *Sexual behaviour in the human female*. Philadelphia : W.B. Saunders.
- Leroy, Margaret. *Pleasure : the truth about female sexuality*. New York : HarperCollins.
- Mosse, Julia & Josephine Heaton. 1990. *The fertility and contraception book*. London : Faber & Faber.
- Moulin, H et Chrystèle Burgard. 1991. *Les artistes réfugiés à Dieulefit pendant le seconde guerre mondiale*. Le musée de Valence.
- Murray O’Hair, Madalyn. 1991. *Grant Allen*. <http://www.atheists.org/Atheism/roots/allen/> (Consulté le 12 avril 2004)
- Musil, Robert. 1989 [1957]. *Trois femmes. Noces*. (Traduit de l’allemand par Philippe Jaccottet). Paris : Seuil.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. [1908]. *Ecce homo*. London : Penguin. [Traduit de l’allemand par R.J. Hollingdale]
- Osborne, Harold. (éd.) 1971. *The Oxford Companion to Art*. Oxford : Clarendon Press.
- Palante, Georges. 1990 [1909]. *La sensibilité individualiste*. Le Housset : Éditions Folle Avoine.
- Reventlow, Franziska. 1925. *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil. (Gesammelten Werken)*. Albert Langen : München. (<http://www.wolfgang-rieger.de/OnlineTexte/Reventlow/Dame.htm>)
- Reynolds, Siân. 2000. “Running away to Paris : expatriate women artists of the 1900 generation from Scotland and points South”. *Women’s history review, Volume 9, Nr 2*.
- Rookmaker, Hans. 1978 [1970]. *Modern Art and the death of a culture*. Leicester : Inter-Varsity-Press.
- Runser, Annie. 1999. *Histoire d’une vie. Jean-Baptiste Ellerbach, curé et guérisseur*. in www.alsapresse.com/jdj/99/04/16/SL/article_20.html (Consulté le 22 avril 2004)
- Ryner, Han. 1903. *Petit Manuel individualiste*. Paris : Athéna.
- Stendhal. 1965 [1822]. *De l’amour*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Strakosch, Alexander. 1947. *Lebenswege mit Rudolf Steiner*. P.H. Heiß : Straßbourg-Zürich.
- Van Loo, Esther. 1950. *Le vrai Don Juan. Don Miguel de Mañara*. Paris : Sfelt.
- Whitford, Frank. 1981. *Egon Schiele*. London : Thames & Hudson.
- Wilson, Colin. 1963. *The sex diary of Gerard Sorme*. New York : Pocket Books.
- Wilson, Glenn. 1981. *The Coolidge effect, an evolutionary account of human sexuality*. London : Peter Owen.
- Wilson, Glenn. 1989. *The Great Sex Divide*. New York : William Morrow.

Auteur anonyme

- Académie Goncourt. <http://www.academie-goncourt.fr/#> (Consulté le 20 novembre 2003)
- Aspects neurobiologiques de la fonction sexuelle masculine. Dossier de presse. INSERM. <http://www.inserm.fr/servcom/servcom.nsf> (Consulté le 3 décembre 2003)
- Edward Carpenter. http://www.glbtc.com/literature/carpenter_e.2.html (Consulté le 13 juin 2004)
- Edward Carpenter. <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/TUcarpenter.htm> (Consulté le 20 juin 2004)
- Guevenatten. Presentation of the municipality. <http://perso.wanadoo.fr/guevenatten/Engles/presente.presente.htm> (Consulté le 22 avril 2004)
- INSERM : Les processus cérébraux du désir sexuel hypoactif masculin décryptés. Forum Labo. Actualités scientifiques. Novembre 2003. <http://www.forumlabo.com/> (Consulté le 3 décembre 2003)
- Michelin Road Atlas of France. 1988. London : Paul Hamlyn.