ULB UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

DI·fusion

Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles /
Université libre de Bruxelles Institutional Repository
Thèse de doctorat/ PhD Thesis

Citation APA:

Sghaier, E. (1991). *Henri Pollès: recherches sur l'homme et l'oeuvre, une approche de la mélancolie* (Unpublished doctoral dissertation). Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles.

Disponible à / Available at permalink : https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/212991/2/26100ef4-43c7-4071-b7b7-03cabfbd4ef5.txt

(English version below)

Cette thèse de doctorat a été numérisée par l'Université libre de Bruxelles. L'auteur qui s'opposerait à sa mise en ligne dans DI-fusion est invité à prendre contact avec l'Université (di-fusion@ulb.be).

Dans le cas où une version électronique native de la thèse existe, l'Université ne peut garantir que la présente version numérisée soit identique à la version électronique native, ni qu'elle soit la version officielle définitive de la thèse.

DI-fusion, le Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles, recueille la production scientifique de l'Université, mise à disposition en libre accès autant que possible. Les œuvres accessibles dans DI-fusion sont protégées par la législation belge relative aux droits d'auteur et aux droits voisins. Toute personne peut, sans avoir à demander l'autorisation de l'auteur ou de l'ayant-droit, à des fins d'usage privé ou à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique, dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi, lire, télécharger ou reproduire sur papier ou sur tout autre support, les articles ou des fragments d'autres œuvres, disponibles dans DI-fusion, pour autant que :

- Le nom des auteurs, le titre et la référence bibliographique complète soient cités;
- L'identifiant unique attribué aux métadonnées dans DI-fusion (permalink) soit indiqué;
- Le contenu ne soit pas modifié.

L'œuvre ne peut être stockée dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'identifiant unique (permalink) indiqué ci-dessus doit toujours être utilisé pour donner accès à l'œuvre. Toute autre utilisation non mentionnée ci-dessus nécessite l'autorisation de l'auteur de l'œuvre ou de l'ayant droit.

---------- **English Version** ----------

This Ph.D. thesis has been digitized by Université libre de Bruxelles. The author who would disagree on its online availability in DI-fusion is invited to contact the University (di-fusion@ulb.be).

If a native electronic version of the thesis exists, the University can guarantee neither that the present digitized version is identical to the native electronic version, nor that it is the definitive official version of the thesis.

DI-fusion is the Institutional Repository of Université libre de Bruxelles; it collects the research output of the University, available on open access as much as possible. The works included in DI-fusion are protected by the Belgian legislation relating to authors' rights and neighbouring rights. Any user may, without prior permission from the authors or copyright owners, for private usage or for educational or scientific research purposes, to the extent justified by the non-profit activity, read, download or reproduce on paper or on any other media, the articles or fragments of other works, available in DI-fusion, provided:

- The authors, title and full bibliographic details are credited in any copy;
- The unique identifier (permalink) for the original metadata page in DI-fusion is indicated;
- The content is not changed in any way.

It is not permitted to store the work in another database in order to provide access to it; the unique identifier (permalink) indicated above must always be used to provide access to the work. Any other use not mentioned above requires the authors' or copyright owners' permission.

UNIVERSITE LIBRE DE BRUXELLES

Faculté de Philosophie et Lettres

Section Langue et Littérature françaises

HENRI POLLÈS: RECHERCHES SUR L'HOMME ET L'OEUVRE. UNE APPROCHE DE LA MELANCOLIE.

Volume II

DISSERTATION PRESENTEE EN VUE DE L'OBTENTION
DU TITRE DE DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES
DIRECTEUR DE LA THESE : M. LE PROFESSEUR A. MINGELGRÜN

ANNEE ACADEMIQUE 1990-1991

E. SGHAIER

UNIVERSITE LIBRE DE BRUXELLES

Faculté de Philosophie et Lettres

Section Langue et Littérature françaises

HENRI POLLÈS: RECHERCHES SUR L'HOMME ET L'OEUVRE. UNE APPROCHE DE LA MELANCOLIE.

Volume II

DISSERTATION PRESENTEE EN VUE DE L'OBTENTION
DU TITRE DE DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES
DIRECTEUR DE LA THESE : M. LE PROFESSEUR A. MINGELGRÜN

674.303
v.2
cop.1

ANNEE ACADEMIQUE 1990-1991

E. SGHAIER

2749445

4. La mélancolie dans les oeuvres de fiction

4.1 Les romans

4.1.1 Petit historique de la forme "roman"

L'oeuvre fictionnelle de Pollès se compose de huit romans :

- Sophie de Tréguier
- Les Paralytiques volent
- Toute Guerre se fait la Nuit
- Prenez Garde à la Conscience
- Les Drapeaux habillent mal
- Amour, ma douce Mort
- Le Fils de l'Auteur
- Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Navire

et deux nouvelles : - Le Mystère de la Garçonnière
- Les Crimes qu'on pourrait faire

dans lesquels nous retrouverons le thème central de l'oeuvre de Pollès, la mélancolie : un amour mélancolique, une mélancolie onirique, une quête de vérité, l'infidélité, l'aliénation de l'homme par les doctrines, le veuvage, une éducation sentimentale et littéraire, la Grande Guerre; une vie intérieure et rêve et réalité.

Voici comment par exemple le Nouveau Larousse Illustré conçoit le roman :

> *"Récit vrai ou faux, en prose ou en vers, écrit en langue romane. Oeuvre d'imagination, récit en prose d'aventures imaginaires, inventées et combinées pour intéresser le lecteur."*
>
> *"Le roman est un genre littéraire si compréhensif qu'il est fort malaisé de le définir exactement. La loi génératrice du roman, d'après Brunetière,*

> *semble exiger que les hommes soient menés par les événements et non les événements par des volontés conscientes; les personnages sont "agis" plus qu'ils n'agissent : l'intérêt de l'oeuvre consiste à mesurer la prise que la fortune a sur leur caractère et leur volonté; de plus, le lecteur s'identifie toujours plus ou moins avec le héros ou les héros du livre. Par là le roman se distingue essentiellement du théâtre, (...) le roman peut affecter mille formes : il peut se doubler d'une intention qui lui est étrangère : intention philosophique, morale, scientifique, politique, religieuse, historique, etc. Mais tout roman est toujours plus ou moins un roman d'aventures."*

Les origines du roman peuvent être trouvées dans

> *"la poésie occitane dont le fine amor, influencé par l'inspiration arabo-andalouse, élabore un cadre amoureux qui inspirera à contrecoeur Chrétien de Troyes."* (1)

Petit à petit, le mot roman (2) s'est élargi pour désigner successivement toute oeuvre en langue vulgaire, même non traduite du latin, toute oeuvre de fiction qui n'a pas d'assises historiques, la matière littéraire par opposition à la matière orale, et vers la fin du Moyen Age, le mot englobait même les chansons de geste. Au 12ème siècle, la France a assisté à une première grande floraison romanesque avec Perceval, Le Chevalier à la Charrette de Chrétien de Troyes, Le Roman de Tristan de Béroul, sources de multiples variantes sur la thématique de l'amour impossible. Le 17ème siècle a vu s'opérer une nouvelle mode, celle des bergers et des bergères que l'amour rendait malheureux mais plus beaux. Le romancier de l'âge baroque avait d'ailleurs un souci d'exhaustivité, de précision presque maniaque dans les descriptions et l'évolution de l'intrigue qui frisait parfois le ridicule (3). Avec La Princesse de Clèves et les nouvelles de la

---

(1) J. Laurent, Le Roman du Roman, Paris, Gallimard, 1972, p.49.
(2) A l'origine, le mot est un adverbe et s'écrit *romanz*. Voir à ce propos l'article de R. Mortier, Le Genre romanesque en France : Essai de Définition in Revue de l'Université Libre de Bruxelles, tome IX, 1956-1957, p.57
(3) R. Bourneuf et R. Quellet, L'Univers du Roman, Paris, PUF, 1972, pp.6-7.

fin du siècle (4), le souci de la vérité des sentiments prendra le pas sur cette minutie excessive et Scarron viendra affirmer haut et clair (5) :

> *"Je ne vous dirai point exactement s'il avait soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de romans qui règlent toutes les heures du jour de leur héros."*

Comme la tragédie et comme l'épopée, le roman se doit de viser à des fins morales; Segrais, l'ennemi de Longus et l'ami de Mme de La Fayette, lui assigne pour but "*l'instruction et la correction des moeurs*".

Au 18ème siècle, Diderot croira, comme d'ailleurs Segrais et Huet, que le roman est appelé à tenir un rôle éducatif et édifiant; et pour Montesquieu, Voltaire et Rousseau, il doit être requis dans la lutte pour le triomphe des lumières.

Marx et Taine affirment qu'il est bien un fait social. Et Sainte-Beuve voit en lui un vaste champ d'essai qui s'ouvre à toutes les formes de génie, à toutes les manières. C'est l'épopée future, la seule peut-être que les moeurs modernes reconnaîtront désormais (6).
Nul intellectuel du siècle passé n'a mieux pressenti le roman, comme porteur d'une nouvelle culture, que ce dernier. Il n'acceptait pas que la fiction pût s'élever à la dignité du discours.

> *"La fiction ne transmettait pas seulement des valeurs romanesques, mais aussi des valeurs tout court. Bientôt, récuser ou ignorer le roman semblerait amputer la culture. (...) Balzac ne conçoit la Comédie Humaine que s'il y rend intelligibles l'homme et la société par son oeuvre. (...) L'une des ambitions premières du roman désormais, sera de saisir l'expérience humaine à travers la fiction." (7)*

---

(4) H. Coulet, Le Roman jusqu'à la Révolution, Paris, Armand Colin, Collection U, 1967, tome I, p.148.
(5) Ibid., p.202-203.
(6) Le petit Robert, Paris, S.L., 1976, p.1572.
(7) A. Malraux, L'Homme précaire, Paris, Gallimard, 1977, pp.301-302.

Plus récemment, Marthe Robert (8) a essayé de se pencher sur les types de roman. Elle en relève deux sortes, l'un prétendant prélever sa matière sur le vif pour devenir une "*tranche de vie*" ou le fameux "*miroir qu'on promène sur un chemin*" (9); l'autre ne se considérant que comme jeu de formes et de figures se tient quitte de toute obligation qui ne découle pas de son projet.

En effet, à partir de La Princesse de Clèves, de nouvelles donnes vont s'opérer, l'histoire du roman va devenir en quelque sorte l'histoire des romanciers.

Ceux-ci ont senti que le roman était un art tout terrain et se sont laissés guider par leurs penchants. C'est dire que tout au monde pouvait être enclin à s'intégrer à la matière romanesque ou à se désintégrer en elle. Mais

> *"le romancier n'est digne de ce nom que lorsqu'il parvient à créer des êtres indépendants de lui, en termes plus familiers : à sortir de sa propre peau. (...) L'intelligence du créateur romanesque ne doit pas l'empêcher de nous camper des êtres qui lui soient radicalement opposés."* (10)

Le roman aide l'homme à multiplier sa vie, il lui donne un supplément d'être.

De plus, il éclaire le lecteur sur son propre drame et l'incite à se mieux connaître. Toutefois, cette connaissance à travers la brume de l'univers fictionnel n'atteint pas une vérité totale. Le roman ne peut que tromper la faim qui porte l'homme vers le fruit de la connaissance. Le récit transpose, multiplie les alibis oscillant entre le sentimental et le tragique, épousant les fluctuations de la mode; le roman n'en dit pas assez, ou il en dit trop, selon l'optimisme ou le pessimisme de l'auteur.

> *"En art, la notion de vérité fait place à celle de vraisemblance, équilibre subtil et toujours menacé*

---

(8) M. Robert, Roman des Origines et Origines du Roman, Paris, Grasset, 1972, p.69.
(9) L'expression est de Saint-Réal, reprise par Stendhal dans Lucien Leuwen et mise en épigraphe au chapitre XIII dans Le Rouge et le Noir (voir R Mortier, op. cit., p.60)
(10) R. Mortier, op. cit., p.63

> *de Dichtung et de Wahrheit. (...) Le romancier, quel que soit son souci de vérisme, transpose nécessairement la matière brute qui lui sert de pâte, organise les éléments tirés de son expérience ou de son imagination, en dégage la signification profonde, sans imposer pour autant une optique ou une clé à ses lecteurs. (...) Le créateur s'efface derrière sa créature [et] le mouvement doit aller de l'homme à l'oeuvre."* (11)

Pour Gérard Genette

> *"(...) L'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage."* (12)

Quant à la vision de Pollès dans ce domaine, elle consiste à considérer le roman comme une consultation populaire (13).

Apparemment proche de la forme du roman : la nouvelle.
Comment définir la frontière entre roman et nouvelle, et plus exactement définir la naissance de la nouvelle et son évolution ?

En ce sens, s'il faut en croire Littré, le roman, lorsqu'il est extrêmement court, devient une nouvelle. Des écrivains ont aussi abordé la question parmi lesquels Scarron qui a utilisé les Novelas exemplares de Cervantes dans son Roman comique.
Cependant, dans les littératures italienne et française, les essais de définition d'un genre "nouvelle" bien distinct d'un genre "roman" ne sont pas convaincants.
Et c'est d'Angleterre que vient sa précision terminologique. *"Novel"* désigne le roman, mais *"short story"* (14) recouvre

---

(11) R. Mortier, op. cit. p.67
(12) G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1973
(13) H. Pollès, Journal d'un Romancier, inédit.
(14) Voir ci-dessous comment B. Eikenbaum perçoit ce genre : Sur la Théorie de la Prose, in Théorie de la Littérature, Textes de formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil, 1965; *" c'est un terme qui sous-entend toujours une histoire et qui doit répondre à deux conditions : les dimensions réduites et l'accent mis sur la conclusion. Ces conditions créent une forme qui, dans ses*

relativement mal le contenu de la nouvelle française (15). Le roman et la nouvelle ne sont pas des formes homogènes, mais au contraire des formes profondément étrangères l'une à l'autre. C'est pour cette raison qu'ils ne se développent ni simultanément, ni avec la même intensité dans une même littérature (16).

La nouvelle est construite sur base d'une contradiction, d'un manque de coïncidence, d'une erreur, d'un contraste. Tout dans la nouvelle tend vers l'inattendu du final où culmine ce qui le précède; on compare la nouvelle à l'escalade d'une colline d'où l'on découvre un panorama, le roman à une longue promenade à travers des lieux différents, qui suppose un retour tranquille (17). Mais

> *"ce sont [surtout] les moyens d'expression, l'optique du narrateur qui pourront nous révéler les traits caractéristiques de la nouvelle; (...) jamais l'écrivain de nouvelles ne nous fera pénétrer intimement dans l'âme de son protagoniste : l'optique est toujours extérieure, à l'opposé du roman où nous faisons corps avec les personnages. [Néanmoins] (...) la forme ramassée, la concentration, la sobriété de la nouvelle en sont autant de corollaires, puisque le récit doit tendre à l'essentiel, qui est la situation."* (18)

En fait, la nouvelle rappelle le problème essentiel de toute oeuvre de fiction; le roman reste, en fin de compte, un problème à règles diverses. La nouvelle est une énigme; le roman peut correspondre à une charade. On dit encore que la nouvelle se rapproche le plus du type idéal qu'est le poème; elle joue le même rôle que le poème mais dans son propre domaine, celui de la prose.

> *"L'auteur des nouvelles doit compenser son infériorité [par rapport au style du romancier] par la finesse des notations psychologiques, la sécheresse de touche, la sobriété des moyens. L'évocation de ce petit monde concis et fermé réclame un immense savoir-faire, un sens très juste de l'équilibre et de l'observation, un style sûr et dépouillé."* (19)

---

buts et dans ses procédés, est entièrement différente de celle du roman (p.203).

(15) R. Mortier, op. cit., pp.68-69.
(16) B. Eikenbaum, op. cit., p.20
(17) Ibid., p.203
(18) R. Mortier, op. cit., p.69.
(19) Ibid., p.70.

C'est en Amérique, beaucoup plus qu'ailleurs, qu'on a cultivé la nouvelle brève (short story). Et il semble que jusqu'à la moitié du 19ème siècle, la littérature américaine se confonde avec la littérature anglaise dans la conscience des écrivains et des lecteurs, absorbée dans une grande mesure par cette dernière, car considérée comme une littérature provinciale. Les années 1930-1940 ont clairement montré la tendance de la prose américaine à développer le genre de la nouvelle, alors que la littérature anglaise cultive à cette époque le roman. Il apparaît par conséquent que la littérature américaine se spécifie par le développement de la nouvelle.

Cette nouvelle semble être fondée sur quelques principes : l'unité de construction, l'effet principal vers le milieu du récit et le fort accent final.

Certes, le débat sur le roman n'est pas pour autant clos. Au contraire, il continue à intéresser divers critiques et fait couler beaucoup d'encre. Les propos magiques ou pessimistes tenus à la fois par ses détracteurs et ses partisans, quant à son avenir, sont loin de convaincre tout le monde. De ces avis controversés et souvent radicalement opposés, il ressort deux blocs qui s'affrontent (20).

Peut-on parler dans ce contexte d'une crise de conscience qui, à long terme, dévoilera la vérité sur les chances de la survie du roman par rapport aux autres genres ? Pour Diderot, par exemple, le roman par sa nature est un genre faux, menteur, immoral; il se défend d'en avoir écrit un avec Jacques le Fataliste. Mauriac, deux siècles plus tard, considère le roman comme le destructeur de son propre objet, l'homme.

Et Proust n'a-t-il pas rendu superflue toute recherche de minuties psychologiques ? Il pense qu'à la longue, l'hypertrophie de l'analyse paralyse le romancier et ses personnages (21). Mais ce

---

(20) Valéry, A. Breton à la tête des surréalistes, font campagne contre le roman et la controverse s'anime dans les années 1920. Critiques et journalistes échangent des pamphlets passionnés : A bas le roman ! Défense du roman.

(21) Voici ce qu'il dit en 1922, l'année même de sa mort : *"L'expression* roman d'analyse *ne me plaît pas beaucoup. Elle a pris le sens d'étude au microscope, mot qui, lui-même, est faussé dans la langue commune, les infiniment petits n'étant pas du tout - la médecine le montre - dénués d'importance. Pour ma part, mon instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope. Mais j'ai eu le malheur de*

dernier n'a malheureusement pas été écouté, et le roman de l'entre-deux-guerres s'est "confirmé" par l'excès d'analyse, un caractère excessivement concerté et un style partiellement exsangue; c'est ce qu'on a appelé, à tort ou à raison, le "*style N.R.F.*" (22).
Valéry, lui aussi, condamne le roman et feint de n'y voir qu'une tentative malchanceuse de donner à lire une réalité. Toutes ses attaques s'édifient sur cet étrange postulat que le réel du roman serait ce qu'il raconte, de manière insuffisamment réaliste d'ailleurs, et que le texte seul serait porteur de toute réalité, puisque ce qu'il dit n'existe pas (23).

Dans cette même lignée, Cioran (24) condamne fermement le roman et sans aucune circonstance atténuante. Selon lui, le roman d'inspiration romantique, symboliste ou surréaliste, se caractérise par son aspect hybride. Il est usurpateur par vocation, n'a pas hésité à s'emparer de moyens propres à des mouvements substantiellement poétiques. Impur par son adaptabilité même, il a vécu et vit de fraude et de pillage, et s'est vendu à toutes les causes. Il fait le trottoir de la littérature. Nul souci de décence ne l'embarrasse. Point d'intimité qu'il ne viole; avec une égale désinvolture, il fouille les poubelles et les consciences. Comme tout ce qui vise à l'analyse et y réussit. Il excelle dans l'impudeur.

Pollès est moins sombre; la question de la vérité romanesque est moins importante pour lui que la pureté du dessein narratif :

> *"Sans doute est-il moins "pur" parce qu'il suppose toujours quelque chose comme un mensonge organisé (mais bien sûr le mensonge est si humain, il peut briller parfois d'un tel éclat de vérité. Aragon n'a-t-il pas lancé le mentir vrai ?) (...) J'ose rêver que dans un monde à venir, sans doute encore lointain, quand l'homme aura atteint l'âge tout à*

---

commencer un livre par le mot "je" et, aussitôt, on a cru qu'au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je "m'analysais" au sens individuel et détestable du mot. Je remplacerai donc (...) le terme roman d'analyse *par celui de* roman d'introspection". (in Les Annales 1922).

(22) R. Mortier, op. cit., p.71.
Voir le jugement dur et sans complaisance de Pollès à l'égard de ce qu'il appelle "*la bande de la N.R.F.*", 2.2.2.

(23) M. Jarrety, Valéry : L'Histoire, Ecriture d'une Fiction, in Poétique, n° 49, février 1982, p.75.

(24) E. M. Cioran, La Fin du Roman, in La nouvelle Revue français n° 12, 1er décembre 1953, p.10.

> *fait adulte, le roman paraîtra un peu puéril avec la vérité."* (25)

Malgré les partis pris hostiles et les visions pessimistes, certains voient dans le roman un genre plein d'avenir : R. Mortier prévoit sa renaissance :

> *"Le salut du roman français ne saurait venir que d'une réconciliation avec les apports les plus féconds de la poésie. Au-delà d'une psychologie trop souvent primaire, d'une analyse parfois étouffante, le moment paraît venu de rouvrir le vaste champ des rêves."* (26)

et Milan Kundera le présente comme oeuvre de l'Europe, qui est son terrain de naissance et d'expansion. Il est urgent, dit-il, de le déclarer d'utilité publique puisqu'il est le paradis imaginaire des individus (27).

Pollès lui aussi s'est essayé au roman : sa première oeuvre est ce qu'il a appelé un "roman breton" : Sophie de Tréguier.

---

(25) Correspondance Pollès/Sghaïer du 24-2-1987.
(26) R Mortier, op. cit., p.71.
(27) M Kundera, L'Art du Roman, Paris, Gallimard, 1987, p.127.

4.1.2 Un amour mélancolique dans Sophie de Tréguier.

> "... Un jour (28), une amie parlait à ma mère d'une maladie de femme. Je ne compris pas; mais dix ans après, je me souviens du nom qu'on avait prononcé, parce qu'on avait tâché que je n'entende pas."
> Pollès, I.V., p.14.

4.1.2.1 Une jeunesse bretonne

Sophie de Tréguier (29) est le premier écrit publié de l'auteur et considéré comme roman breton. Notre projet initial était de mener un travail comparatif entre les deux éditions (30) mais nous avons abandonné cette idée à cause des profondes transformations du texte originel.

C'est en effet dans une toute petite pièce, une mansarde minuscule au second étage du vieil hôtel de la Tour (31), habité par ses parents, que le jeune étudiant griffonna les feuillets de son premier manuscrit. Il était alors en plein état de spleen, au sortir de l'adolescence :

> *"Sentais-je déjà la mélancolie de Tréguier ? Ai-je toujours eu besoin d'écrire Sophie ? (...) dans ce lieu j'ai vécu quinze ans sans avoir assez de*

---

(28) A l'époque, l'auteur avait huit ans.

(29) H. Pollès, Sophie de Tréguier, Paris, Gallimard, 1932, 247 pages, neuf éditions tirées à 4.500 exemplaires; Pollès avait dédié son livre à sa ville natale. De tous les écrits pollésiens, il est le seul à être manuscrit. Ce livre lui a permis d'obtenir en 1933 le Prix Populiste pour lequel L.F. Céline fut également candidat avec son célèbre roman Voyage au Bout de la Nuit. J.P. Sartre ne l'obtint qu'en 1940 pour Le Mur. Le Goncourt de cette même année a été attribué à A. Malraux pour La Condition humaine.

(30) En 1983, France-Loisir a réédité Sophie de Tréguier sans que Pollès ne soit averti, pour un tirage restant inconnu. La même année, Julliard et L'Age d'Homme l'ont tiré à 4.500 exemplaires dans une édition "complètement refondue". Nous verrons plus loin les raisons qui ont présidé à sa refonte.

(31) Nous avons visité avec Pollès cette maison de sa jeunesse, lors de notre dernier séjour à Plougrescant, du 27 août au 10 septembre 1988

conscience pour désirer vivre ailleurs. (...) Je me rappelle (...) les promenades parmi les vieilles dominicales; cette tristesse de la joie de ceux qui vivent des jours et non une vie." (32)

D'entrée de jeu, Pollès justifie la raison d'être de son personnage et de son pays natal : marqué par la nostalgie qui se dégage de cette petite ville, il veut en donner un tableau fidèle et évocateur.

"En tant que Trégorois de vieille souche, j'ai voulu décrire l'ambiance du Tréguier de cette époque (33), sans vouloir blesser qui que ce soit, dans une étude du "personnage du cru." (34)

Il faut signaler aussi que, selon certains (35), cette histoire se serait vraiment déroulée dans cette ville, ce que Pollès ne récuse pas totalement.

"(...) Il n'y a jamais eu d'histoire réelle ou fait-divers sous l'affabulation de Sophie. Des gens du pays qui veulent connaître le modèle citaient le plus souvent une Trégoroise très connue veuve d'un capitaine au long cours qui a vécu un veuvage de quelque soixante-dix ans, a eu un fils et est morte plus que centenaire."

Et d'ajouter cette réflexion,

"presque toujours, s'il ne fait pas de biographie déguisée, un romancier fait son oeuvre avec des

---

(32) Interprétation d'une Vie, p.11.
(33) Il s'agit de 1890.
(34) Note de brouillon de Henri Pollès trouvée dans ses dossiers.
(35) Il s'agit d'une information fournie par Henri Lebellec et Madame Grosseveur que nous avions eu le plaisir de rencontrer. C'est en ces termes que le premier nous a communiqué l'origine probable de l'histoire de Sophie : *"Sophie Le Mével, née le 4-02-1879 à Tréguier, fille de commerçante, épousa le 8-06-1903 à Tréguier, le capitaine au long cours Stanislas Marie Gaultier de Kermoal, né le 06-02-1875... Repoussée par sa belle-famille (...) compte tenu de son extraction modeste, elle éleva dignement son fils Louis Gaultier de Kermoal, né le 25-02-1909 (...), après que son mari disparut tragiquement lors d'une traversée Setubal Saint-Pierre et Miquelon le 27-09-1909 ..."*
Correspondance Lebellec/Sghaïer du 20-04-1988

> *bribes d'histoire réelle repétries de quelques rêves (le rêve que ma mère ait été plus pure que ma mère réelle, si pure qu'elle n'aurait pas eu d'enfant, et ...) C'est une manière de tératologie : il s'agit de recréer une individualité inédite en rajoutant des morceaux, des fragments. Un homme possible de plus parmi les hommes réels. Le grand bazar du possible."* (36)

L'aspect autobiographique a pu être complété par les lectures de jeunesse de Pollès : Sophie (ou Sainte Sophie), c'est aussi Prière sur l'Acropole de Renan(37), qu'il a tant admiré.

L'atmosphère du Tréguier de sa jeunesse imprègne ce petit roman; les personnages aussi :

> *"Madame Kerguénou est ma "vieille maman" épicière, mais dans le livre, elle n'a pas de petits-enfants."* (38)

Des Trégorois d'âge respectable (39) nous ont en outre raconté qu'ils se souviennent de l'aspect et des événements de la petite

---

(36) Correspondance Pollès/Sghaïer du 27-05-1988.
Pour notre part, nous corroborons cette idée du fait-divers que nous avons retrouvée aussi à l'origine de Prenez Garde à la Conscience, (voir plus loin). Dans Journal d'un Romancier, projet d'un écrit intime, nous avons découvert cet aveu de l'auteur : "*[Les] faits-divers (...), je les lis comme des chapitres de mes romans possibles*".

(37) Pollès a lu Prière sur l'Acropole qu'il a beaucoup aimé et dont il a subi certainement l'influence. Dans ce livre il est question d'une certaine Sophie et d'une Sainte-Sophie. Il s'agit respectivement de la déesse de l'ordre, image de la stabilité céleste dans la mythologie grecque, et du temple d'Hagia-Sophia à Byzance et qui produit aussi - paraît-il - un effet divin avec ses briques et son plâtre.
"Et cette admirable église Sainte-Sophie ! C'est un temple aryen, le genre humain tout entier pourrait y faire sa prière."
H. Psichari, Paris, CNRS, 1956, p.107.

(38) I.V., p.11. Voir 2.1.1. la place que sa grand-mère a occupée tout au long de ses années de jeunesse.

(39) Il s'agit entre autres de Mme Grosseveur et de Robert, un locataire de la famille avec qui nous nous sommes entretenus. Ce dernier occupe toujours une partie de la maison familiale à Tréguier.

"rue neuve" (actuellement rue Saint-Yves) au temps des héros du roman de notre auteur.

L'idée essentielle de cet ouvrage : c'est l'amour mélancolique. Sophie, pure de corps et d'imagination, vit dans les médisances de la petite ville de Tréguier, aveuglée par l'affection maternelle tissant son espoir autour d'elle.
Elle aime, se croit aimée, doute et veut ne pas douter. Cependant, son bien-aimé en choisit une autre. Sophie poursuit alors son idéal : sa pureté et sa fidélité à un rêve transforment sa vie. Les yeux perpétuellement fixés sur son rêve, elle se livre à son destin et meurt en silence.

Tout le livre, comme toute l'âme de Sophie, est occupé par la présence d'un absent. Cette présence est rendue sensible avec une force qu'il faut bien reconnaître, mais dont il est malaisé de découvrir le point d'appui. En apparence, Sophie ne change rien, ni pour aimer ni pour mourir, au train monotone de sa vie. Mais tous ses gestes sont doubles et lui servent à subsister, sans doute, mais surtout à retenir son rêve auprès d'elle.

> *"Parmi les traits d'idéalisme du caractère breton, (...) la capacité de vivre et de mourir d'une seule idée, l'amour inexprimé, toujours égal à lui-même, persistant jusqu'à la mort."* (40)

Cela s'applique également à Sophie, fille unique douée d'"*une âme franco-bretonne*" (41), se nourrissant jusqu'à sa mort de musique et de poésie. Sa sensibilité mêlée à son idéal en fait une jeune femme d'un autre âge :

> *"(...), le langage des fleurs, ces douceurs suprêmes, les caresses du regard, tout cela induit Sophie en rêve ... Toute cette candeur (...) emplit sa [tête]. Ce lyrisme de fleur d'oranger, d'oublies rose pâle, d'hostie bleu ciel, voilà les chers aliments de son âme (...) Son parfum est la violette, emblème de la modestie."* (42)

La part dominante de son existence est "*son rêve d'amour*" (43), ayant comme expression la mélancolie. La description de la première rencontre de Sophie avec Yves n'est que timidité,

---

(40) E. Renan, Feuilles détachées, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p.1.
(41) S.T., p.31.
(42) S.T., p.34.
(43) Ibid., p.54.

puérilité et délicatesse, bref, un comportement d'une autre époque :

> *"(...) en se détournant, elle aperçoit la grande marche d'un homme qui la salue, de si loin ! L'homme est là, derrière elle, l'homme approche. Son avenir peut-être est derrière elle qui la désire (...) Elle n'ose attendre, mais diminue son pas pour lui indiquer, s'il sait comprendre, que, si elle ne peut pas s'arrêter, elle veut bien qu'il la rattrape; (...) et son coeur galope dans sa poitrine."* (44)

Ce comportement anachronique, cette hypertrophie de la sensibilité, cette nostalgie omniprésente, Pollès les insère aussi dans le décor :

> *"Tout Tréguier en coiffe et en chapeau est là, et le voit près d'elle. Elle est belle avec sa jupe blanche, son corsage au jabot de dentelle, son boa cendré, son grand chapeau traversé d'épingles immenses aux têtes lumineuses, son ombrelle crème."* (45)

La donnée psychologique centrale du roman est le rêve de Sophie : épouser Yves. Cette quête ne rencontre quasiment que des opposants : sa principale rivale, Valérie qui a "*des supériorités physiologiques et financières*" (46), et des femmes de mauvaise langue qui n'hésitent pas à la dénigrer; une seule aide : la mère de Sophie. On devine sans peine le destin de l'héroïne.

Cette histoire est construite sur un thème unique qui se dévoile au cours de l'oeuvre (47). L'événement (la rencontre d'Yves et de Sophie) peut mener à deux conséquences :

- pour Sophie : la possibilité d'une formation du couple Yves - Sophie
- pour Yves : la prise de conscience qu'il ne peut pas épouser Sophie puisqu'elle est malade.

Cette situation va modifier le comportement d'Yves qui trouvera divers prétextes à ses absences prolongées. Parallèlement, on

---

(44) S.T., p.58.
(45) Ibid., p.62.
(46) Ibid., p.208.
(47) T. Todorov, Théorie de la Littérature, Paris, Seuil, p.263.

assiste à la dégradation de la santé de Sophie, qui continue à croire à l'amour :

> *"Dès le jour de son départ, elle commence de l'attendre."* (48)

L'attente et ce que cela suppose comme douleur intérieure souvent indicible, voilà le revers de sa pureté et de son innocence :

> *"(...) Elle pleure et s'étonne un peu qu'il ne pleure pas, comme dans les chansons, et qu'il n'ose d'un baiser la consoler ... mais si mélancolique est son regard."* (49)

La mélancolie de Sophie est étroitement liée à la mer et teintée de mysticisme :

> *"Et les yeux de Sophie se perdent sur la mer ... Où le capitaine incarne la poésie de l'immense, de l'inconnu; il ne sait pas l'exprimer; c'est elle qui lui dira combien il est aimable. Elle le voit à travers toutes les chansons de la mer, ne le voit plus, le voit superbe, ne voit que lui."* (50)

Le ton pathétique que l'auteur donne à son héroïne sous forme d'une exigence ou d'une passion, fait d'elle un personnage qui s'exalte par le truchement de ce qu'elle admire : elle ne s'exclame que devant son propre destin (51). Son seul souci est de ne plus voir Yves revenir chez elle. Ecrasée par une tristesse indéfinissable, elle cherche dans les superstitions locales un réconfort, n'hésitant pas à se prosterner devant Saint-Yves afin de lui dire le poids de ses craintes :

> *"Elle prie Saint Yves de prendre le gouvernail. Toujours elle a peur de la mer."* (52)

Dans le même ordre d'idées, deux événements se produisent l'un après l'autre affectant l'âme de Sophie. Il s'agit de deux décès à la fois : celui de son père détruit par un alcoolisme invétéré et celui de madame Le Mével, la mère d'Yves. Toujours, dans ce climat de superstition et de croyance irrationnelle, Sophie pense sauver

---

(48) S.T., p.69.
(49) Ibid., p.67.
(50) Ibid., p.83.
(51) G. Blin, op. cit., p.108.
(52) S.T., p.128.

son amour en invoquant le nom de cette dernière en lui demandant "*de leur permettre de s'aimer*". (53)

Comme la femme bretonne et son image mythique dans la littérature celtique (le matriarcat mais façonné au joug de l'homme), Sophie demeure fidèle à ce schéma légendaire, figée dans la soumission, résignée, pieuse. Torturée par le doute, Sophie ne veut ni renoncer à son amour ni accepter la vie comme elle vient : les suppositions et les interrogations se heurtent dans son esprit. Par contre, pour Yves, le temps presse; il ne peut continuer à donner le change à Sophie et il lui envoie une carte postale pour lui annoncer ses intentions :

> "*(...) Vous ne devez plus penser à moi.*" (54)

Mais pour Sophie, rien n'est fini; elle refuse de se rendre à l'évidence.

> "*Du bout de la rue, elle le voit qui va entrer chez Valérie (...) Il épouse Valérie.*" (55)

Constatons au passage que les images ont une telle importance que ce livre semble n'être, à la vérité, qu'une succession de tableaux animés. Cependant, nous avons affaire à un réalisme transfiguré. Rien chez Pollès, de la notation pure et simple des détails. Constamment il interprète et fait entrer le rêve dans l'observation minutieuse. Pas un de ces tableaux, si l'on y regarde de près, qui ne soit vu à travers l'état d'esprit de Sophie : c'est son aventure, les hauts et les bas de son espérance, qui donne vie aux commérages de Tréguier et aux fêtes auxquelles elle assiste (56).

Par ailleurs, la notion de transmission (57) entre Yves et Sophie et les autres personnages est fondamentale. Elle permet de clarifier leurs relations réciproques et leur situation amoureuse. Mais une sorte de mystère plane sur l'existence de Sophie : le fait qu'elle perde Yves n'est en fin de compte qu'un jeu du destin à partir duquel elle atteindra un autre stade de l'amour. Le vague à l'âme et la méditation sont les fondements de sa vie. Le narrateur tente de montrer que l'héroïne est un personnage

---

(53) S.T., p.170.
(54) Ibid., p.204.
(55) Ibid., p.207.
(56) R. Brasillach, op. cit.
(57) Il y un échange épistolaire entre Sophie et Yves.

résigné, introverti, dominé par un "*bonheur mélancolique*" (58). Car en dépit des aléas et des malheurs, Sophie continue à jouir d'une certaine douceur de vivre façonnée dans la souffrance. Le combat silencieux qu'elle mène contre le destin nous dévoile un personnage doué de forces spirituelles. Amoureuse obstinée, elle perçoit au bout des ténèbres une lueur d'espoir. Pour échapper à son agonie lente et douloureuse, elle essaie vaille que vaille de promener à l'extérieur ses derniers regards. Persuadée qu'elle va mourir, elle n'accepte pas de renoncer à la vie. Car elle croit qu'à la lisière extrême de son amour, il y a un autre amour plus durable et éternel. L'héroïne incarne un nouvel amour divin qui ne sera plus un échec. Et comme il y a de bonnes et de mauvaises morts, Sophie se distrait pour bien mourir ou plutôt, elle espère que la transition de la vie à la mort - ou de la mort à la vie - se fera normalement, sans rupture avec le monde terrestre. Sophie ne s'aide pas elle-même. Elle ne se défend pas contre ses ennemis. Elle ne réagit pas aux calomnies et diffamations que les autres lui infligent. Elle demeure imperturbable aux attaques extérieures. Elle croit "*qu'il n'y a que Dieu dans la grande nuit de la terre*" (59). Et à l'écart des mauvaises langues, elle reste solitaire, méditant sur sa propre vie. Elle nous donne l'impression que dans son apparent effacement, elle tient tête intérieurement à l'adversité, grâce à ce qu'on pourrait appeler le mythe breton, ou encore à l'idéal, notion en train de se perdre, et dont Pollès rappelle que, poussée à l'extrême, elle peut procurer un véritable enchantement (60).

Cependant, l'axe de communication le plus dense se situe entre l'héroïne et sa mère. La relation mère-fille passe pour être le prototype d'un attachement aveugle.

> *"Il émane de madame Kerguénou plus que de Sophie elle-même, une réelle force et une réelle émotion; c'est une de ces bonnes femmes à la fois humbles et fières, actives, tenaces, dévouées, courageuses, aimantes, et pourtant si réservées dans les manifestations de leur tendresse."* (61)

Cette nécessité relationnelle permet à Sophie d'approfondir son être à travers sa quête amoureuse impossible :

> *"Elle est trop pure pour vivre la vie de son monde, et trop frêle pour partir avec son charme inaccessible à ce monde (...) La délicatesse de*

---

(58) S.T., p.20.
(59) Ibid., p.163.
(60) B. Poirot-Delpech, in Le Monde du 29-07-1983.
(61) G. Petit, in Les Nouvelles littéraires du 18-06-1932.

> *son coeur secret qui se fit dans l'ombre de sa mère lui vient de ses réflexions sur l'amour qui ne vint pas ... A mesure qu'elle élevait son amour, elle s'élevait."* (62)

Cette forme d'amour semble déboucher sur un pathétique recherché par l'auteur, qui n'hésite pas à mettre en relief ses efforts en ce sens (63). Et une fois encore, Pollès rejoint Renan :

> *"Le grand amour* [ce que Pollès appelle le Grand Sentiment du Monde] *(64) aime la solitude : il n'a pas besoin du reste du monde. (...) L'amour est aussi éternel que la religion. L'amour est la meilleure preuve de Dieu, c'est notre lien ombilical avec la nature, notre vraie communion avec l'infini."* (65)

En outre, ce qui caractérise cette écriture, c'est la puissance de l'imagination presque toujours proportionnée à la concentration du sentiment et au maigre développement des événements. Les forces intérieures de l'héroïne s'alimentent d'une imagination celtique qui s'est fatiguée à prendre ses songes pour des réalités et à courir après ses splendides visions. L'élément essentiel de la vie du Celte n'est pas l'aventure, la poursuite de l'inconnu ou une course sans fin après l'objet toujours fuyant du désir. C'est là que prend son origine la conception de l'amour élaborée par Pollès. La mélancolie de son héroïne s'intègre dans un schéma ethno-historique précis, elle est l'élément constitutif de l'idéal breton :

> *"La race celtique, surtout envisagée dans sa branche kymrique ou bretonne est une race essentiellement féminine. Aucune famille humaine (...) n'a porté dans l'amour autant de mystère.*

---

(62) S.T., pp.234-235.

(63) *"Encore une petite enquête qu'il me plaît de poursuivre : quels lecteurs pleurent à quels livres ? (...) J'ai tout de même trouvé une femme qui a pleuré à Sophie. Je ne serais donc pas le seul. En général pourtant ce n'est pas l'auteur qui est le plus touché : il a dû si souvent reprendre l'histoire déchirante qu'il raconte que l'émotion est presque toujours usée. Dommage que je n'ai pas eu envie de boire ses larmes. J'aurais pu croire boire celles de Sophie. Quelle compensation, quelle réparation, quelle récompense pour la pauvre chérie."*
Lettre de Pollès à Annick Houdeau du 3-10-1986.

(64) H. Pollès, Présentation des Songes de trois Femmes, p.8.

(65) E. Renan, Feuilles détachées, pp.31-.

Nulle autre race n'a conçu avec plus de délicatesse l'idéal de la femme et n'en a été plus dominée. C'est une sorte d'enivrement, une folie, un vertige. (...) La femme y apparaît comme une sorte de vision vague, intermédiaire entre l'homme et le monde surnaturel; (...) la femme telle que l'a conçue la chevalerie - cet idéal de douceur et de beauté posé comme but suprême de la vie - n'est une création ni classique, ni chrétienne, ni germanique, mais bien réellement celtique." (66)

---

(66) E. Renan, Oeuvres complètes, tome I, Essai de Morale et de Critique, par H. Psichari, Paris, Calmann-Lévy, 1948, p.248. Voir à ce propos aussi Minogi de Pérédur ou son imitation française, Perceval le Gallois.

4.1.2.2 La réédition de Sophie de Tréguier

Voici selon son propre aveu comment Pollès a eu l'idée de refaire son roman :

> *"Il y a sept ou huit ans (67), j'ai retrouvé un court roman, une sorte de suite à Sophie de Tréguier, et décidé de le reprendre complètement."* (68)

Et poussé par son éditeur, il s'attelle à ce projet (69).

Cette nouvelle coulée d'un ouvrage vieux de cinquante ans révèle la patience de son auteur, la profonde réflexion sur le devenir de son oeuvre et le doute quant à la valeur réelle de cette première création :

> *"La première était une ignominie littéraire. Je me demande comment la N.R.F. a accepté cela et mes chers conseillers parrains (Crémieux, Arland), dois-je les remercier de m'avoir fait naître si tôt ? Peut-être aurais-je fait quelque progrès s'ils avaient cherché à me corriger. Invraisemblable."* (70)

La première mouture de Sophie de Tréguier était bien sûr une "bleuette". Mais y a-t-il un meilleur remède que de reconnaître ses lacunes et ses insuffisances ?

> *"Comment avais-je pu écrire le mot fin au terme d'un livre qui n'était pas commencé et surtout, comment avait-on accepté de le publier sans me demander de mettre au propre cet affreux brouillon ?"* (71)

Comme on peut le constater, Pollès n'est pas du tout satisfait de sa première entreprise. Il se reproche d'avoir trompé tout le

---

(67) Il s'agit de 1974.
(68) R. Sorin, Le Bienheureux Pollès, op. cit.,
(69) Il est cependant rare de trouver sous la mention "roman" l'indication "nouvelle édition entièrement refondue"
(70) Correspondance Pollès/Sghaïer du 25-05-1988.
(71) H. de Grandmaison, Cinquante Ans après, la belle Renaissance de Sophie de Tréguier H. Pollès la recrée, in Ouest France du 1-09-1983.

monde, d'avoir mal traité son héroïne. Néanmoins, même si l'on ne comprend pas la passion de l'écriture qui le dévorait, peut-on l'accuser de vouloir réussir ? Encore que cette émouvante confession restée inédite à ce jour paraît apporter une certaine lumière sur la question fondamentale du dessein de son entreprise :

> *"Trop immature pour vous comprendre, vous étreindre, vous pourtant si simple, composée de si peu d'éléments mais avec tout de même cette richesse d'âme, de sentiment, trop délicate pour séduire un jeune dévoré d'ambition, plus pressé de vendre sa littérature que d'en tirer une satisfaction intime."* (72)

Les raisons pour lesquelles Pollès a décidé de réécrire ce roman sont difficiles à cerner : il ne s'est expliqué à ce sujet que vaguement. Peut-être pourrions-nous trouver une réponse dans l'incertitude de son choix littéraire et dans l'entreprise de perfection qu'il s'est assignée. En effet, ce premier roman, cette "oeuvrette", selon son propre terme, se trouve un demi-siècle plus tard, psychologiquement dépassé, démodé :

> *"Je l'aimais bien ma petite cruche si pure, mais je ne pouvais supporter sa naïveté confinant à la bêtise. J'ai voulu faire une jeune fille toujours bien trégoroise mais moins sotte sans cesser d'être pure. La rapprocher bien entendu de ma conception de la femme idéale, élever le niveau de son rêve; la rendre un peu plus exigeante. Sans qu'elle perde pour autant sa note bretonne et sa vraisemblance."* (73)

4.1.2.3 La mélancolie celtique

Ce livre est marqué par le pays de Tréguier et l'enfance de l'auteur. Pollès y est parfois exaspérant, ailleurs il émeut. Il avait compris que l'écrivain, pour bâtir une fiction durable, doit satisfaire à deux exigences : l'exactitude et l'imprévu. Il emploie en vue de ce résultat un mélange de vécu et de merveilleux, où l'imagination met en oeuvre les petits faits précis et signifiants de la vie.
Ce qui fait la valeur réelle de Sophie de Tréguier, c'est son

---

(72) H. de Grandmaison Op. Cit.,
(73) Correspondance Pollès/Sghaïer du 27-05-1988.

exactitude documentaire, la description de la province dans ce qu'elle a de plus particulier. Pour que l'héroïne foncièrement mélancolique avec ses aspirations, sa sensibilité, sa lente agonie, devînt ce qu'elle est devenue, elle devait être comme elle est. Seule, parmi les méchantes créatures qui l'entourent. Grâce à sa sentimentalité et à sa fragilité, elle met dans sa nature un alliage de finesse caractéristique et de rareté. Son amour pour Yves en découle, et l'adresse avec laquelle Pollès a décrit un amour mélancolique où le monde extérieur s'efface au bénéfice du monde intérieur a atteint son objectif :

> *"Oserais-je écrire ces choses si je n'étais sûr que d'autres les ont vécues, et de consoler quelques tristesses qui me ressemblent ?" (74)*

L'influence de Renan et sa conception de l'amour donnent un cachet particulièrement celtique à l'héroïne :

> *"Ce qu'il y a de plus particulier chez les peuples de race bretonne, c'est l'amour. L'amour est chez eux un sentiment tendre, profond, affectueux, bien plus qu'une passion. C'est une volupté intérieure qui use et tue (...). Nulle race ne compte plus de morts par amour, le suicide y est rare; ce qui domine, c'est la lente consomption." (75)*

Toutefois, des lacunes dans la composition subsistent. On y a même vu quelque chose de sautillant et de faux. Le manque de netteté de la parole se mêle à l'absence de netteté de la composition, qui finissent par gêner le lecteur et le troubler (76).
D'autres critiques, au contraire, reconnaissent la valeur de cette "oeuvrette" (77).

Enfin, Sophie de Tréguier est une réussite sur le plan stylistique, surtout la seconde édition atteignant la perfection. En ce sens, la beauté invisible de l'héroïne se laisse dévoiler

---

(74) I.V., p.4.
(75) E. Renan, Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse, Paris, Calmann-Lévy, 1923, pp.34-35.
(76) R. Brasillach, op. cit.
(77) B. Crémieux in Les Annales, 01-07-1932.
R. Kemp in La Liberté, 20-06-1932.
G. Petit in Les Nouvelles littéraires, 18-6-1932.
J. Vandal in La nouvelle Revue française, n° 228, 01-09-1932, p.457.

par un style coulé dans une narration lyrique qui nous fait songer au lyrisme hugolien.

Les éléments autobiographiques jalonnent les pages de ce livre et, intégrés dans l'histoire de l'héroïne, ils peuvent indiquer au lecteur dans quel esprit il convient de la lire. L'exil intérieur de Sophie n'est en fait que l'un des aspects du tempérament mélancolique de Pollès qui, dans ses oeuvres suivantes, continuera à exploiter cette veine.

4.1.3 Une mélancolie onirique dans Les Paralytiques volent.

4.1.3.1 La féerie revue et corrigée

Les Paralytiques volent (78) est un roman d'un genre nouveau. Initialement, cette oeuvre fut publiée dans une revue (79) sous forme de féerie (80) en versets. Cette forme fut conservée dans l'édition utilisée pour ce travail.

En effet, ce livre a eu un certain écho à l'étranger : une chaîne de radio norvégienne avait pressenti Pollès pour une adaptation de sa pièce.

> *"La Norsk Rikskringkasting, Société norvégienne de radiodiffusion désirant prendre connaissance de votre adaptation radiophonique Les Prisonniers chantaient, nous vous communiquons son adresse afin que vous puissiez lui envoyer votre manuscrit."* (81)

---

(78) H. Pollès, Les Paralytiques volent, Paris, R.A. Corréa, 1934, neuf éditions, tiré à 4.500 exemplaires, 250 pages. Voici comment il jugeait son livre : *"Encore une fois, vous êtes ridicule de vous occuper d'une oeuvre aussi ratée (un beau sujet mal saisi)"*
Correspondance Pollès/Sghaïer du 30-09-1988.

(79) Il s'agit de la Revue française.

(80) C'est dans ce genre que Pollès situe son livre. Voici comment à la page 468, l'Encyclopédie Nouveau Larousse illustré définit la féerie : *"La féerie théâtrale serait un spectacle non seulement merveilleux, mais enchanteur, si elle était l'oeuvre de véritables poètes, mettant au service d'une action surnaturelle toute la richesse de leur imagination et employant, pour charmer tout à la fois l'esprit, les yeux et les oreilles du spectateur, toutes les ressources que leur offre l'union de la poésie, de la musique, de la danse, du décor et de la mise en scène, dans un ensemble harmonieux et délicat".*

(81) Ce message date du 16 janvier 1939, émanant de la Radiodiffusion Nationale Française, rapporté par Pollès lui-même in Journal d'un raté, p.31.

Bien que Pollès ait répondu positivement à cette demande, le projet n'a pas abouti :

> *"Nous avons bien reçu le manuscrit que nous vous avions demandé. Nous regrettons que cette pièce, que nous avons lue avec beaucoup d'intérêt, ne s'adapte pas bien aux auditeurs norvégiens. Nous retournons votre envoi en vous remerciant pour votre bienveillance, et vous prions, etc."* (82)

Nous avons essayé de connaître le texte de l'adaptation pour étudier les techniques dramaturgiques de Pollès, mais il nous a été impossible d'y accéder et nous avons dû abandonner cette idée.

Par ailleurs, jouée à la R.D.N., la pièce (83) a eu beaucoup de succès.

> *"Une tuberculeuse (...); une Belge ! (...); elle remue tous les sanatoria du pays pour qu'on y joue ma pièce sur la vie intime de ces maisons, tirée de mon roman lyrique Les Prisonniers chantaient* (84)*, et témoignant du même caractère bondissant que le sujet : une pièce refusée par tous les directeurs, jouée à la Radio, le théâtre des pauvres."* (85)

L'action se situe dans un sanatorium, univers de mélancolie où les malades s'ennuient (86). Tout suit son cours jusqu'au jour où un aveugle, et plus exactement un saint laïc qui est aussi poète, arrive et anime le groupe. Petit à petit, il les initie à une sorte de joie de vivre et leur apprend les jeux, la bonté et les miracles.

Peu à peu, au cours du récit, la vie se métamorphose et les habitudes quotidiennes des pensionnaires changent. Et lorsque le poète mourra, le sanatorium sera devenu une sorte d'île enchantée, refuge du rêve et de la poésie.

---

(82) Journal d'un raté, Oslo, le 10 mai 1939, p.32.
(83) *"C'est moi-même qui ai fait l'adaptation"*, in Correspondance Pollès/Sghaïer du 30-09-1988. Nous situons sa diffusion vers la fin d'octobre 1939.
(84) In Journal d'un Raté, p.18.
(85) C'est un autre titre du même livre.
(86) Ce thème pourrait être inspiré par l'asile du Grand-Bégard où la grand-mère de l'auteur fut internée (voir 2.1.)

Tout y est, le décor, le langage et les personnages. Tout baigne dans un univers merveilleux et triste. Par l'intermédiaire du narrateur, Pollès réussit à nous y faire pénétrer d'une façon magique. Dès le départ, l'univers spatial apparaît irréel. Ses composantes invitent à la contemplation, au vague à l'âme et à la rêverie :

> *"La maison de patience est le roc le plus dur au bout de la presqu'île. Le ciel dévore la mer et la mer dévore la grève. Mais rien n'atteint la maison qui paraît bâtie sur l'éternité tranquille, sévère comme un hôtel au seuil duquel il faut déposer ses rêves."* (87)

En outre, les éléments et les objets dont disposent ces "*prisonniers de Dieu*" (88) dénotent chez eux une prédisposition intérieure à la mélancolie. Dans leur recherche de la poésie, leur vie quotidienne est transfigurée par la quête du bonheur. Leurs jours, qui s'égrènent dans une oisiveté forcée due à leur impotence, ne peuvent qu'engendrer la mélancolie :

> *"L'un des prisonniers dort; l'autre soupire; l'autre trame un tapis. L'autre regarde une lettre avec laquelle il a tant vécu qu'elle est usée comme un livret de vie. Un autre gratte un banjo, un autre se regarde dans la glace, comme pour voir les couleurs de la vie s'effacer de sa face, mais c'est pour ne pas saisir le changement qu'il se cherche à chaque instant qui passe."* (89)

4.1.3.2 Le lyrisme au service du rêve

Pollès a cherché à imaginer des vivants dont la vie quotidienne est supplantée par la rêverie : ils ont quelque chose de divin mais ils sont humains. Conscients de leur condition sociale "à la Dickens", ils sont aussi différents l'un de l'autre. Leur tristesse traduit leurs désirs inassouvis. Hantés par la poésie (90), traversés par des images oniriques, ils évoluent dans un décor et le lyrisme du texte facilite l'accès aux sources de la mélancolie.

---

(87) P.V., p.7.
(88) Ibid., p.8.
(89) Ibid., p.8.
(90) Selon un critique, l'entre-deux-guerre manquait de poètes (voir C.-E. Magny, Histoire du Roman français depuis 1918, Par, Seuil, 1950

Comme Hippolyte Lucas, Pollès a tenté d'adapter le lyrisme aux dialogues de théâtre. Mais on peut s'interroger sur le sens lyrique des mots et sur leur signification profonde.
Par exemple, l'image des infirmes appelle la comparaison avec la Ballade pour prier Notre-Dame de Villon. Pollès fait un emploi constant de vocables créateurs d'un monde irréel : "*enchantement*", "*miracle*", "*mystère*", ... et s'efforce ainsi de maintenir la suprématie du rêve sur la réalité.
Le mot, et surtout le gros mot - c'est le cas des paroles de Léon - soulage et délivre. Même lorsque les phrases sont gratuites, elles innocentent celui qui parle, elles purifient et allègent comme une saignée.

Dans cette féerie métaphysique, Pollès, proche de la mystique du bon sauvage, ne cesse d'aspirer à l'état d'innocence. Mais l'ambiguïté est partout et le texte hérissé de contradictions; Léon plus particulièrement avoue et désavoue, illustre, en quelque sorte, le texte de Péguy sur le Pécheur : les tiraillements du velléitaire qui aspire au salut sans renoncer à la féerie païenne, et qui souffre d'être ainsi écartelé.

Là aussi réside le personnage mélancolique. Dans l'imagination du poète, les pécheurs n'obtiennent pas la guérison car ils ne réussissent pas à se faire racheter par la poésie. Ils sont damnés. A moins que la volonté divine ne fasse un signe. Et Pollès semble confronter ici le démon (en la personne de Léon) à ces jeunes demi-vivants dans un centre de culture de rêve. Il agit comme l'enfant qui joue. Il crée un monde de fantasmes qu'il prend très au sérieux, dans lequel il investit beaucoup d'émotions mais qu'il sépare de la réalité. Freud disait que "*le contraire du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité*" (91). J. Laurent, théoricien du roman, rejoint cette idée et affirme que

> *"le romancier est un démiurge qui passe derrière Dieu comme un glaneur et qui, à travers le champ de la realitas possibilis, choisit un monde qui n'a pas accédé à l'existence et la lui donne."* (92)

Ce qui explique aussi que les visions les plus extravagantes de Pollès ont bel et bien leurs racines sur terre (93), comme dans ces contes des Mille et une Nuits, où le voyage le plus

---

(91) S. Freud, Ecrivains créateurs et Rêve éveillé cité par R. Sennett, in Les Tyrannies de l'Intimité, Paris, Seuil, 1979, p.251.
(92) J. Laurent, Le Roman du Roman, p.200
(93) Il s'agit souvent de la Bretagne.

fantastique et le plus lointain ramène le héros à quelque petite porte cachée du jardin familial.

Morvan, le poète, chante et récite des poèmes à ses amis. Certains sont médiocres, d'autres d'une grâce un peu malingre, qui parfois s'élève à la prière Brasillach(94). Car ces impotents assoiffés de curiosités, tentent d'échapper aux illusions qu'ils se sont forgées au nom de la poésie. Et cette dialectique entre le rêve et la poésie attise leur mélancolie.

> *"Ils cherchent comme le salut de l'instant l'occasion de sortir du lit avec leurs yeux. Ils cherchent une nouveauté sur le monde qui a des occupations, des surprises, des yeux. Comme des souris du néant avides du moindre trou. Ils regardent avec des glaces ce qui se passe dehors, en bas, sur la terre où l'on va debout, friands de potins, de scandales, d'histoires scabreuses."* (95)

L'illusion est devenue réalité par un jeu de miroirs et les infirmes s'abîment dans la réflexion mélancolique, incapables de sortir de leur univers onirique. Pollès entraîne le lecteur dans un paysage où surnaturel et réalité sont si intimement liés qu'il est souvent malaisé d'en distinguer les limites. Son lyrisme a réussi à bâtir une nature féerique, comme celui de Claudel dans les splendides poèmes en prose de Connaissance de l'Est, Van Gogh dont la lumière dévorante transfigure les tableaux. Nous pénétrons dans un monde féerique : la nature est en fête, elle exulte. Elle se métamorphose :

> *"Et les maisons arrivaient à l'eau et devenaient des chalands radieux, des radeaux diaphanes. Et, tandis qu'ils chantaient : Notre vie flotte sur la mer, les navires devenaient des navires de l'air."* (96)

Pollès pense que le salut de l'homme ne peut être atteint que par le dépassement du péché du corps. Et pour prétendre à un tel dépassement, il y a le rêve. Ainsi le corps, qui au début du livre était un handicap, devient à la fin inutile. De même le nivellement spatial (ciel-terre) (97) a comme effet immédiat la

---

(94) R. Brasillach, Oeuvres complètes, tome XI, Paris, Club de l'honnête Homme, 1964, p.437.
(95) P.V., p.150
(96) Ibid., p.245.
(97) Voir ci-après.

résignation des protagonistes. Par conséquent, l'ensemble de l'univers devient également un miroir dans lequel ils voient leur bonheur se réaliser :

> *"La terre et le ciel étaient de plain-pied : à quoi bon désirer s'envoler ? Ils étaient heureux, ils communiaient à toute nature, à toute impérissable jeunesse, au-delà de ce corps usé par l'inutilité."* (98)

L'écriture allégorique sauve Pollès de la dure réalité, lui permettant de créer une "*mélancolie musicienne*". (99)

Dans Les Paralytiques volent, nul tableau n'est peint pour lui-même et toutes les choses décrites sont représentatives de quelque chose qui les dépasse, soit de la grandeur et de la bonté divines, soit du sentiment que l'homme doit avoir pour Dieu.

> *"Vous avez écrit un bal pour les paralytiques, et après les avoir fait danser sur la terre, vous les avez fait voler dans le ciel à la recherche de leur étoile."* (100)

Comme les mages dans le célèbre poème de Victor Hugo, ces personnages sont dépossédés de leur personnalité et deviennent acteurs suprêmes d'un drame cosmique. Par l'amour, sorte de féerie installée dans l'horreur, l'auteur détruit l'enfer (*101*) :

> *"(...), leur joie commune, (...) leur joie solitaire, (...) elle venait de l'amour et non de la possession des choses de la terre."* (102)

Indubitablement, cette suprématie métaphysique des personnages apparaît comme la voie ultime de leur quête permanente de la poésie et de son mystère. C'est aussi le but recherché par l'auteur :

> *"Ce petit laboratoire forcé de métaphysique et de poésie m'intéresse."* (103)

---

(98) P.V., p.125.
(99) J. Starobinski, La Mélancolie au Miroir, p.78.
(100) Lettre de Marie-Anne Comnène, non datée.
(101) Lettre de Fernand Gregh, non datée.
(102) P.V., p.67.
(103) Correspondance Pollès/Sghaïer du 30-09-1988.

Pollès met la poésie au niveau le plus haut de la création : engloutis dans leur rêve du passé et du futur, les personnages représentent tout ce que le poète a de mélancolique et de nostalgique.

> *"Et Liliane n'était plus qu'un lis au chevet de Morvan; (...)*
> *Et tout le monde voyait la gloire du poète et du sage.(...)*
> *Et comme ils chantaient Nous sommes de vieux rois, le jardin glissait comme un morceau de montagne.(...)*
> *Et Liliane et Morvan, la main dans la main, montaient comme l'âme dans l'hymne du matin."* (104)

Cette poésie et ce rêve ne sont pas tout-puissants : au milieu de ces versets se trouve, enchâssée, une nouvelle en prose, une douzaine de lettres (105) que Morvan écrit à Liliane, et qui sont un rappel cruel et lucide de la réalité.

> *"N'est-il pas, en effet, beau de voir l'amour et la joie s'élancer et planer au-dessus de toutes ces souffrances."* (106)

Car la prise de conscience de l'éphémère nourrit de bout en bout la tristesse de ces malades. En d'autres termes, l'échec et la faillite de l'homme devant la fatalité de la mort invitent à la réflexion :

> *"Dire qu'il faut se réveiller tous les jours pour voir qu'on a fait encore un progrès vers la mort."* (107)

4.1.3.3 L'allégorie est partout

Contrairement à l'admirable Wilhelm Meister de Goethe, où il y a une "société de renoncement" dont les membres ne doivent jamais penser ni à l'avenir ni au passé, Les Paralytiques volent montre une société mélancolique en devenir, dont quelques membres ont pu être rachetés par le rêve et la poésie. La mélancolie y prend une dimension surnaturelle et onirique.

---

(104) P.V., pp.2-246.
(105) De la page 145 à 171.
(106) Lettre de Paul Claudel du 34 juin 1934.
(107) P.V., p9.

> *"Je crois que l'avenir est aux rêves qui cherchent à dépasser la réalité et non à la nier, aux rêves lucides et non à ceux qui viennent de l'impuissance du réalisme."* (108)

La forme même de ce livre, petit dédale de paroles, exprime à merveille la démarche sinueuse du vagabondage onirique, la poursuite condamnée aux retours forcés qui font que l'on se retrouve à la fin exactement où l'on avait commencé. Immobilité sous les apparences du mouvement des personnages (figés dans leur rêverie), développement musical sous les apparences de la répétition, rien n'a progressé, mais un "roman" mélancolique est né. De même, l'emprisonnement ou la claustration relève de toute une tradition astrologique réservée au mélancolique, à celui dont la naissance avait été marquée par l'influx de Saturne.

Les personnages, les substances et les images d'espace sont unis avec justesse et délicatesse dans cette allégorie. Celle-ci nous propose une rêverie où les figures conventionnelles sont symboles auxquels le poète participe pleinement. Un contenu vécu et imaginé vient habiter ces formes. Et la mélancolie se trouve liée à l'image de la profondeur et du dépassement de soi.

---

(108) Correspondance Pollès/Sghaïer du 5-9-87

4.1.4 Une quête de vérité dans Toute Guerre se fait la Nuit.

> "La tragédie espagnole est un charnier. Toutes les erreurs dont l'Europe achève de mourir et qu'elle essaie de dégorger dans d'effroyables convulsions viennent y pourrir ensemble."
> Bernanos, Les Grands Cimetières sous la Lune.

4.1.4.1 La guerre d'Espagne

Nous ne prétendons nullement faire ici une étude historique de la guerre d'Espagne. Mais elle est le centre du roman de Pollès. Ce n'est pas là une expérience unique. Au contraire, elle s'intègre dans un mouvement international d'écrivains, de poètes, de peintres, d'artistes, de cinéastes venus du monde entier témoigner sur la tragédie espagnole qui a secoué la conscience mondiale. C'est de cette guerre que datent les intellectuels engagés. De partout, d'Amérique et d'Europe surtout, mais aussi d'Afrique et d'Asie, des volontaires viennent s'engager dans les Brigades Internationales aux côtés des Républicains, ou dans la Légion étrangère aux côtés des nationalistes.

D'Arthur Koestler à Ernest Hemingway, de Georges Orwell à Alejo Carpentier, de Pablo Neruda à Cesar Vallejo (109), les écrivains révéleront les souffrances de la population et les calamités de la guerre; ils portent loin l'écho de la cause républicaine, facilitant les collectes de fonds et stimulant le mouvement des combattants volontaires. Le soutien des Brigades Internationales (110) sera déterminant pour la défense de Madrid et symbolise aujourd'hui encore la solidarité antifasciste. Chaque camp a ses héros. Paul Claudel, dans un poème enflammé (111), dénonce l'exécution des prêtres et l'incendie des églises par les anarchistes, tandis que, catholique lui aussi, Georges Bernanos, dans Les grands Cimetières sous la Lune, s'insurge contre la participation de l'Eglise à la répression et aux fusillades. Tout comme François Mauriac qui crie son indignation :

> *"Combien d'années, de siècles faudra-t-il à l'Eglise d'Espagne pour se dégager de l'effroyable*

---

(109) Voir annexe II, la liste des noms d'autres écrivains qui ont participé à cette guerre ainsi que leur pétition publiée in Vendredi du 16 juillet 1937.
(110) 30.000 hommes environ, venus de cinquante-trois pays.
(111) Il s'agit de : Aux Martyrs de l'Espagne, Ligne, 1937.

> *équivoque et pour que les fils des femmes assassinées à Guernica, à Durango, à Barcelone et dans toute l'Espagne apprennent à ne plus confondre la cause de leur Dieu crucifié avec celle du général Franco."* (112)

Certains s'émeuvent certes, mais d'autres applaudissent aux exploits guerriers des troupes nationalistes; Robert Brasillach s'enthousiasme pour le courage des assiégés franquistes de l'Alcazar de Tolède :

> *"On revient d'Espagne avec un tel émerveillement, avec une conscience si claire et si évidente que nous avons eu le privilège d'assister à la résurrection d'une grande nation."* (113)

Pollès, envoyé comme reporter par Vendredi pour couvrir la guerre du côté républicain à Barcelone (114), en donnera dans Toute Guerre se fait la Nuit (115) une vision fort différente de celles de Malraux (116) et d'Hemingway (117) :

> *"Si j'ai écrit le mien c'est que j'estimais qu'ils avaient mal rendu compte du problème (visions très incomplètes, volontairement) malgré leur réussite. Mais dans mon obscurité je croyais avoir une autre lumière à apporter."* (118)

En effet, cette lumière à laquelle il semble croire ne verra le jour qu'à la fin de la guerre. De Giono (119) à Paulhan (120) en passant par La Varende (121), chacun a soutenu à sa manière auprès de Gallimard la pertinence, la générosité et l'urgence de la

---

(112) F. Mauriac, in Le Figaro du 2 février938.
(113) R. Brasillach, in Je suis partout du 15 juillet 1938.
(114) H. Pollès, T.G.S.F.L.N., Paris, Gallimard, 1939, neuf éditions tirées à 4.500 exemplaires, 355 pages. L'éditeur s'est vu contraint de le cacher jusqu'à la fin de la guerre. Cette prise de position de Gallimard s'inscrit dans le cadre du diktat de l'occupant nazi que toutes les maisons d'édition françaises ont subi.
(115) R. Sorin, Interview de Pollès in Le Monde du 1-10-1982.
(116) A. Malraux, L'Espoir, Paris, Gallimard, 1937, 504 page
(117) E. Hemingway Pour qui sonne le Glas, traduit par D. V. Ayme, Heinemann & Zsolnay, Londres, 1944, 306 pages.
(118) Correspondance Pollès/Sghaïer du 30-09-1988.
(119) Voir annexe II, Correspondance Giono/Pollès du 27-09-1946.
(120) Voir annexe II, lettre de Paulhan à Pollès du 29-03-1945.
(121) Voir annexe II, lettre de La Varende à Pollès du 22-11-1945

publication du livre. D'autres péripéties malheureuses de ce roman seront racontées dans Journal d'un Raté : des tentatives de traduction en espagnol par un agent sud-américain aux promesses de diffusion dans des revues, aucun projet ne sera réalisé. De plus, Toute Guerre se fait la Nuit était sélectionné pour le Goncourt, mais c'est J.L. Bory (122) qui remportera le prix (123).
Enfin, sur l'insistance de Pollès (124), Gallimard acceptera le projet de ré-édition (125). Mais après avoir empoché l'argent du

---

(122) Il s'agit de J.L. Bory pour son roman, Mon Village à l'Heure allemande, Paris, Flammarion, 1945.

(123) Carco, Dorgelès, Colette ont voté pour Pollès. Voici comment Pierre Laroche décrit ce succès in Les Annales, décembre, 1945. :*"Je viens seulement de lire le dernier "Prix Goncourt" et je suis stupéfait. Ainsi, voilà ce qu'un célèbre jury littéraire a couronné le plus sérieusement du monde, comme s'il y croyait ! (...)*
S'il s'agissait d'un bouquin bien ignoble, crasseux, indécrottable, il serait peut-être possible de nourrir quelque espoir. Mais non !
Il s'agit, fort exactement, de rien du tout. Un zéro majuscule avec du vide tout autour. Un mauvais devoir de vacances. Un sous Marcel Aymé de banlieue suburbaine, un ersatz de Clochemerle, un petit bouquin insignifiant et négligeable, aussi dépourvu de qualités littéraires que de qualités humaines.
Un livre sec et plat, égoïste et froid, avec une fausse verve de joyeux luron pour agapes universitaires.
Ecrit à l'encre invisible.
Jean Louis Bory est inexistentialiste. Il n'existe déjà plus. Il s'est enterré lui-même sous son Goncourt.
C'est une plaisanterie, un canular, une blague de vieux potaches un peu gâteux, usés aux mites, rongés sur les bords, chauves à l'intérieur, aveugles et sourds, lourds de la prostate et tremblotants des mandibules.
(...)
Assez ... c'est fini ... c'est assez joué ..nous avons assez ri.
A l'asile, les vieillards !(...)
Ou on enferme les Goncourt, il faut les mettre hors d'état de nuire. Ils sont dangereux, avilissants, abêtissants, abrutissants. Ils ne songent qu'à flammarionner en grassettante, après avoir trop denoëllé, ces gallimardeniens ... A la chaudière, à l'étuve, à la machine à décerveler, qu'on les "enurne" définitivement.
Ci-gît le Prix Goncourt, tué par des académiciens qui font sous eux. Des vieux morts-nés !"

(124) Le Monde du 1-10-1982.

(125) R. Sorin, Richesses et Surprises des Fonds littéraires, interview de Cl. Gallimard in Le Monde du 26 mars 1982, p.14.

contrat, Pollès, complètement dégoûté, abandonne à la page cent (126).

4.1.4.2 Un homme en situation

Le récit s'organise autour du personnage principal, en l'occurrence Domenec, ou Domni Valmayor, un Catalan, reporter cinématographe à Barcelone, que Pollès présente d'emblée comme un velléitaire. Il prend part à la guerre du côté des Républicains et fait un reportage personnel sur les horreurs de l'arrière pour en laisser le souvenir aux générations futures. C'est à quoi il veut limiter sa mission, et il nous promène chez les anarchistes, les poumistes, les communistes. Il passe, un temps, par curiosité, et comme pour "un reportage", chez les Blancs de Franco, où il n'est épargné que sur la garantie de son frère, un prêtre et un socialiste "utopique", un socialiste qui s'intéresse à la nature de l'homme plutôt qu'à sa condition. Un socialiste encore tout imprégné de l'état d'esprit religieux. Puis il retourne chez les Rouges.

Pollès nous donne des images inquiétantes de l'aube révolutionnaire qui se lève sur Barcelone, et montre la ferveur de ces obscurs et éternels opprimés qui veulent construire une cité nouvelle. Mais la solidarité fait rapidement place à la méfiance, au soupçon et à la lutte fratricide. Vient le temps des prisons, des exécutions sommaires, de la décapitation de la F.A.I. et du P.O.U.M. Et à mesure que la guerre se poursuit, les conquêtes du début s'évanouissent : dissolution des milices prolétariennes, interdiction des diffusions politiques, exécution pour "activité sexuelle contre-révolutionnaire". Et après la défaite des troupes révolutionnaires, Domni visite la France où il découvre l'amour qu'il veut mériter en partant se battre, cette fois véritablement, du côté des Rouges. Blessé, il est évacué et part pour l'U.R.S.S. avec sa femme. Là-bas encore, il rumine sur la vérité et le sens de la vie. Il revient finalement en Europe occidentale, son véritable climat, et y passera le reste de ses jours à aimer, à méditer sur le néant des actions humaines et à s'abîmer dans un pessimisme qui ne peut trouver de recours qu'en Dieu.
Ce n'est pas la victoire qui l'attire, c'est la guerre : parce qu'elle jette l'homme hors de lui-même, et satisfait pour un temps son besoin de plénitude. L'effort des révolutionnaires est braqué sur l'histoire, celui de l'intellectuel sur l'éternité :

> *"Celui qui a désiré être un dieu durant un jour ne s'étonne pas si, avant le soir, le monde s'écroule*

---

(126) Correspondance Pollès/Sghaïer du 22-11-1988.

sur lui : cela va de soi : l'homme est un dieu qui tue sa création." (127)

Domni n'est pas là pour se battre, mais pour voir, pour sentir ce qu'éprouvent les combattants et s'enivrer avec eux de la "beauté de la guerre". Il constate que les deux clans, animés d'égales fureurs, finissent par ne plus savoir pourquoi ils se battent; ils ont perdu leurs idées dans la lutte mais ils ont gardé leur haine et la mémoire de leur souffrance.

Pollès, à la fin du livre, paraît désabusé : il se détourne des idéologies qui n'engendrent que des luttes fratricides. La guerre d'Espagne est une péripétie inutile, d'une atroce inhumanité, que commente avec complaisance des intellectuels aux aspirations nobles mais à la ligne de conduite élastique.

L'originalité de Toute Guerre se fait la Nuit tient d'abord à la technique employée par l'auteur. Plus qu'un roman sur la guerre, ce livre est un commentaire de la guerre, et la méditation mélancolique s'y substitue souvent au récit. Chaque personnage, chaque aventure a un sens symbolique dans ce drame qui semble se dérouler entièrement pour les yeux d'un seul homme. Dans le but de rendre mieux évident, sans doute, le caractère "expérimental" du livre, de dégager les significations déjà implicites dans le choix des scènes, Pollès n'a pas craint d'introduire, pour relier les épisodes, d'importants fragments du journal de Domni où la réflexion mélancolique occupe une bonne place. Et contrairement à Gide, qui a superposé à son roman Les Faux-Monnayeurs, le Journal des Faux-Monnayeurs, Pollès les a entrelacés. Grâce à ce journal, tout le long d'un récit très lent, au style lourd et tortueux, nous gardons présente à l'esprit l'ambition véritable de ces hommes qui viennent chercher la vie ou la mort dans une guerre qui ne les concerne pas.

"Film de guerre ? Epopée ? Certes, la composition fait songer au cinéma. Ce sont des bandes tournées dans tous les coins de cette guerre, livrées sans montage (...); c'est une suite de tableaux chaotiques, parfois apocalyptiques, violemment collectifs." (128)

Pollès a-t-il dominé la guerre d'Espagne ? Il a du moins mis en évidence, dans la fumée des incendies, quelques lueurs d'espoir ?

---

(127) T.G.S.F.L.N., p.317
(128) R.M. Alberes, Au coeur de la Mêlée, in Dimanche Paysages du 17-11-1945

> *"(...), je pensais que les deux ismes rivaux - pardon, ennemis - avaient une part de vérité et d'absurdité : les Rouges défendaient le sang des hommes - mais avec des principes de toutes les dictatures (le monolithisme du communisme) et les chrétiens qui défendaient l'âme dans tout cela rendaient indéfendable leur cause en s'alliant aux fascistes. On trouvait des deux côtés la même indifférence pour la liberté humaine."* (129)

Là aussi réside la mélancolie du héros engendrée par cette absence de lucidité des protagonistes.

Toutes les péripéties de ce livre sont axées sur l'évolution de la vision mélancolique de Domni Valmayor en rapport avec ses déplacements et ses découvertes d'un lieu à un autre (130). Et ce, tout au long de la durée de la guerre. Tous les personnages secondaires (131) s'opposent par leur idéologie, leur caractère, leurs convictions et leur vie, au héros révolutionnaire en quête d'un idéal de liberté.

A travers l'engagement de Domni, Pollès stigmatise les atermoiements, les difficultés créés par certains pays frontaliers, en opposition avec l'abnégation des volontaires. Pollès dénonce ici la complicité tacite des gouvernements européens avec le fascisme.

> *"[Domni] s'occupa pendant quelque temps des volontaires de toutes les parties du monde (...). Ils étaient si intéressants (...). [Ils] venaient de si loin, par une intime vocation car c'était souvent toute une histoire, une affaire dangereuse - où l'on laissait sa peau - de venir offrir sa vie à la liberté. Beaucoup devaient attendre des mois avant de pouvoir passer à travers le marais putride des formalités de leurs pays; certains rougissaient les barbelés de leurs propres frontières quand ils n'en essuyaient pas les balles, avant de pouvoir se faire tuer pour celles*

---

(129) Correspondance Pollès/Sghaïer du 30-09-1988.
(130) Barcelone, Teruel, Madrid, Montserrat puis Paris et Moscou.
(131) Disco (communiste orthodoxe), Miguel (le frère de Domni, prêtre), Pilar (cousine de Domni, communiste), Maria (danseuse), Concepcion (amoureuse de Domni qui finit par être exécutée par les siens, les Rouges), Solange (la seule Parisienne, militarisée), Lolita (la prostituée, La Vanita (prostituée), Egalitaria, ...

> *des Espagnols (...). (Pendant combien de générations encore la seule Internationale serait-elle celle du départ unanime vers la mort ?) Certains avaient liquidé leur mobilier pour payer le prix du voyage, comme l'on vend tout en entrant à l'hôpital, pour payer à l'avance les pompes funèbres. Les uns laissaient leur foyer, d'autres un espoir (...), d'autres leurs livres (...). L'Espagne les appelait comme le premier creuset, la première arène de la fraternité universelle. (...) Beaucoup d'entre eux n'étaient plus d'aucun pays, destinés à crever en des pays neutres comme la France, seulement tolérés, une patrie s'offrait ici à eux si la Révolution triomphait."* (132)

La mélancolie de Domni puise dans la vigilance soutenue du narrateur qui voit d'un mauvais oeil le comportement des chefs apparemment irresponsables. Loin de choisir une place confortable parmi ces derniers, il préfère condamner l'étroitesse de leurs vues, leurs mauvais calculs et leur désinvolture. Il y a dans la séquence suivante tout ce qui peut faire perdre une guerre, et les prémisses de l'assassinat de la liberté que tout le monde veut défendre :

> *"Aucune espèce de camarades ne discute plus que les responsables suprêmes; pendant des heures, à propos de querelles de boutiques; et la Passionaria elle-même, la Jeanne d'Arc à la ménopause, la femme dont on croyait qu'elle vivait baignée dans le grandiose et le tragique comme les poules des capitalistes dans le lait, le champagne et les aromates ... Je passe parfois par la salle où ils discutent tous ensemble de riens d'amour-propre, de grosseur de lettres des titres de leurs articles dans les journaux, se racontant des histoires insignifiantes. Et les soldats crèvent par milliers, se vengeant de ceux qui les font crever en discutant plus encore à leur sujet".* (133)

Pour l'auteur, le pouvoir du verbe allié aux sarcasmes devient le véhicule de cette guerre et l'expression de son inutilité. Cette transmutation libère des forces intérieures qui voilent sa perception du monde : l'allégorisation de la guerre par l'élément

---

(132) T.G.S.F.L.N., pp.54-55.
(133) T.G.S.F.L.N., p.165

aquatique tel qu'il a été défini par Bachelard (134) dégage des connotations de grisaille et de mélancolie :

> *"La guerre c'était un fleuve houleux, roulant de la ferraille, fier de ses fracassantes vagues grises d'ailettes de requins, et là-dedans des individus, c'est-à-dire des capacités particulières de sentir le fer dans la chair."* (135)

La vie des casernes, les effusions de sang qui s'y déroulent, Pollès les prend pour cibles avec une ironie tranquille, version raffinée et spiritualisée de la mélancolie des oeuvres précédentes, dernière expression d'une logique de l'absurde :

> *"(...) la caserne des Internationaux (...); certains étaient fusillés parce qu'ils tardaient pour l'exercice, d'autres parce qu'ils réclamaient de partir ou de s'exercer tout de suite; ils mouraient en bref hispaniquement accaparés par les moeurs du pays - du désir d'aller mourir, presque selon l'expression de Sainte Thérèse; châtiment très logique d'un désir absurde ..."* (136)

Est-il encore besoin de rappeler que la répression aveugle, le manque d'expérience, un matériel militaire vétuste (rappelons-nous les vieilles mitraillettes russes !), les règlements de compte dans les rangs de l'armée républicaine ont en quelque sorte sapé le moral, la bonne volonté et l'enthousiasme.

Cependant, l'action, les événements ne constituent pas le fond du roman : ils en sont plutôt la forme. Les événements imposent au récit leur rigueur mais ne sont en fait que le fil conducteur, le support, le prétexte (137) à une vision du monde enracinée dans un passé proche. Les mauvais souvenirs de la Grande Guerre sont encore présents dans l'esprit de Pollès qui voit avec la situation espagnole de dangereuses analogies :

---

(134) G. Bachelard, L'Eau et les Rêves, J. Corti, 1942.
(135) T.G.S.F.L.N., pp.247-48.
(136) T.G.S.F.L.N., p.56. Contrairement à Pollès, Pietro Nenni disait : *"Dans une armée populaire, issue comme celle d'Espagne, du sein du peuple et forgée dans la lutte, l'intimidation, la menace, la terreur, sont de peu de secours. Ce n'est que par la persuasion, donc par la propagande, que l'on entraîne les hommes au combat"*, in La Guerre d'Espagne, p.272
(137) F. Marceau, op. cit., p.31.

> *"Enfin, l'U.R.S.S. arrivait réellement, sérieusement, en masse cette fois, avec ses canons et ses stocks, absolument semblable aux envahisseurs américains de la Grande Guerre, et ses bibliques compilations exhaustives des procès de Moscou (138) en 12 volumes; et ses spécialistes d'ouverture de courrier à la vapeur suivaient les mécaniciens de tanks, et elle avait le sourire des pays riches en techniciens quand on parlait des problèmes de la révolution."* (139)

Pollès cherche souvent à se réfugier derrière ses personnages en les laissant disserter librement. Et il donne le plus de chances à celui auquel il a accordé visiblement sa préférence - et qui sert probablement avec le plus de fidélité sa propre vision des idées et des circonstances (140). Par exemple, Domni part à la recherche de son ami et cet événement donne à Pollès l'occasion de nous montrer l'atomisation de la gauche en diverses factions plus ou moins rivales, sa désorganisation et l'absence de coordination :

> *"(...) Domni se mit à la recherche de son ami (Elpingo l'intellectuel), du côté de chez*

---

(138) Voir 3.3.2.

(139) T.G.S.F.L.N., p.117. Voici ce que Staline, à ce propos, écrivait dans sa lettre du 21 décembre 1936 transmise par Marcel Rosenberg, ambassadeur de l'U.R.S.S. en Espagne à Caballero, Président du Conseil espagnol :
"(...) nous décidons de vous envoyer un certain nombre de camarades militaires qui se tiendront à votre disposition. Ces camarades ont l'ordre de servir les dirigeants militaires auxquels vous les aurez associés. Ils ont reçu l'avertissement catégorique de ne pas perdre de vue le fait que malgré le sens de la solidarité dont sont animés les peuples de l'Espagne et de l'U.R.S.S., un camarade soviétique, étant étranger en Espagne, ne sera vraiment utile que s'il s'en tient à ses fonctions de conseiller, et de conseiller seulement". Les conseillers militaires soviétiques s'en tinrent pas toujours aux ordres qu'ils *"avaient reçus; cela créa parfois de sérieuses difficultés.* Selon P. Nenni, op. cit., pp.52-53, *" les avions, les chars d'assaut, les mitrailleuses soviétiques arrivèrent en Espagne vers la fin d'octobre 1936, juste à temps pour sauver Madrid. Les fournitures d'armes soviétiques étaient bien loin alors de suffire aux besoins de l'Espagne républicaine; elles le furent encore moins par la suite."*

(140) D.P. Bouloc, in Cahiers France-Roumanie, juin-juillet 1945, pp.95-96.

> *Bakounine il avertit Disco (141) pour les recherches du côté de chez Marx.Il fallait visiter les prisons privées qui se trouvaient dans les hôtels particuliers "syndicalisés". Ces partis avaient tous leur police comme les grands magasins, comme de grandes firmes d'humanité. Il y avait cinq armées, cinq états-majors, cinq prétentions de vaincre le fascisme, cinq projets de croisade. Chaque organisation avait sa vision du monde, et expérimentait sa théorie. Chacune avait ses cobayes."* (142)

Pollès est un observateur avisé : Marx et Engels (143), étudiant la révolution espagnole de 1873, avaient déjà observé comment les formules anti-autoritaires des anarchistes cachent en réalité une capitulation petite-bourgeoise et conduisent à la liquidation de la révolution. Ils avaient constaté à quel point les méthodes d'action des anarchistes comportent une énorme dispersion des moyens de lutte révolutionnaire.
Pollès montre le même processus, pendant la guerre de 1936-1939. Et Domni, horrifié, porte les interrogations de l'auteur : les meurtres, les disparitions, qu'un barbouze invisible mène dans le but d'étouffer toute vérité et toute liberté d'expression, dévoilent d'autres perspectives que la débâcle du Front Populaire :

> *"Il y avait dans chaque parti un fléau, une curieuse maladie intérieure, la même que celle qu'apportaient les bombardements : oui quelqu'un disparaissait mystérieusement des maisons ou des groupes, et l'on n'en entendait plus parler (...);*

---

(141) Il s'agit d'un autre ami de Domni qui est communiste orthodoxe. Donc, idéologiquement à son opposé.

(142) T.G.S.F.L.N., p.37.
A l'extrême gauche de l'éventail politique de la gauche espagnole se tenaient les anarcho-syndicalistes avec la C.N.T. (Confédération Nationale du Travail) et la F.A.I. (Fédération Anarchiste Ibérique). Leur importance politique et leur influence idéologique était remarquables, l'Espagne étant le seul pays d'Europe à avoir un mouvement anarcho-syndicaliste de masse.
Les 6 et 7 mai, à Barcelone, éclatèrent les tragiques manifestations anarcho-syndicalistes; l'opinion publique fut horrifiée par ce combat fratricide et insensé; sans la sagesse dont firent preuve au dernier moment les dirigeants des organisations ouvrières, y compris ceux de la F.A.I., ils ouvraient les portes de Barcelone aux fascistes.

(143) Voir Engels, Les Bakounistes au Travail et Marx et Engels, Contre l'Anarchisme, in P. Nenni, op. cit., p.137.

> *la sincérité, la libre pensée, et le sacrifice constituaient un double front d'où l'on "disparaissait" aussi souvent que du front de guerre. Autant que sur la foule d'hommes ou de héros qui mouraient pour supprimer les injustes, il fallait se pencher, pensait Valmayor, sur ces héros qui furent sacrifiés par les leurs, les victimes de l'injustice à l'intérieur de l'immense machine à faire la justice."* (144)

La voix de Domni donne en fait une clarté que le simple compte rendu de la réalité ignore. Vérité de l'invention ? Pourquoi pas ? Vérité du mensonge ? Pourquoi pas ? (145) ou lorsque Mauriac répond en ces termes à propos des héros du roman :

> *"Rien de ce qu'éprouvent les héros n'est à l'échelle de ce que les romanciers ressentent eux-mêmes. Car le romancier déforme, amplifie et ... simplifie."* (146)

Les comportements féminins eux aussi restent obscurs pour le héros : certaines miliciennes mènent un jeu sournois parmi les combattants de la liberté. Pollès a donné aux femmes une place importante dans son roman; elles sont partout et sur tous les fronts.

En réalité, les femmes ont joué un rôle évident (147) dans cette guerre. Elles y représentent les deux tiers de la société masculine. Et certaines femmes, des prostituées qui ont essayé de

---

(144) T.G.S.F.L.N., p.253.
(145) F. Marceau, Le Roman en Liberté, p.158.
(146) M. Lobet, repris in La Ceinture de Feuillage, p.188
(147) Voir P. Nenni, La Guerre d'Espagne, p.152 : "*Les femmes ont apporté une immense contribution à la levée en masse du peuple espagnol contre la menace fasciste. Elles furent au premier rang partout où leur présence était naturelle : dans les hôpitaux, dans les bureaux de recrutement, dans les crèches, les réfectoires, etc... mais aussi là où elle l'était moins : sur la ligne de feu. Leur courage et leur enthousiasme sont émouvants. Dans le bataillon de Rosa, il y avait de jeunes ouvrières et étudiantes qui acceptaient joyeusement non seulement le risque de la guerre, mais les fatigues physiques d'une guérilla, sans tente, avec un approvisionnement rare et plus que relatif, sur un terrain dur et ingrat. Il y a aussi un effectif de femmes très nombreux dans la colonne Galan.*" Voir à propos des miliciennes Nuovo Avanti du 5 septembre 1936.

saboter la révolution, sont issues de la Cinquième Colonne (148) qui, elle, aidait les Blancs dans la liquidation des soldats des Brigades Internationales. Très vite, la contamination vénérienne prend des allures inquiétantes et fait beaucoup de victimes. C'est à ces femmes que Pollès s'en prend, avec violence et ironie, exprimant la désillusion mélancolique des combattants. Il vise probablement les femmes qui soutiennent les franquistes.

> *" (...) la Carmencita : on avait ainsi surnommé une jeune fille de l'aristocratie, mais "ralliée" aux Rouges, qui, aux temps de la N.E.P. sexuelle, fit fusiller pas mal de bons camarades en prétendant qu'on l'avait violentée; on s'aperçut qu'on avait affaire à une putain de la Cinquième Colonne; c'était sa façon de défendre sa cause, son vice de vierge blanche qui jamais plus peut-être n'aurait de compagnon de sa race. Sans nul doute une salve c'est de la confiture pour une pareille truie. Il faudrait la faire user jusqu'au trognon, disait Domni, par des troupeaux d'hommes ou d'animaux choisis parmi les plus répugnants, lui faire saigner tout son sang à l'endroit de son mensonge, où elle attirait l'illusion des hommes."* (149)

Pollès se plaît à peindre cette guerre avec des couleurs ternes. Toujours en quête de la vérité, Domni se sent devenir suspect dans cette ambiance où s'anémie la liberté et décide de passer dans l'autre camp, celui de Franco, autant par curiosité que par lassitude.

Cette attitude est d'ailleurs monnaie courante : la désertion, le passage d'un camp à un autre en vue d'une quelconque distinction, n'est qu'un fléau supplémentaire; ce phénomène est un symptôme de la fragilité idéologique des belligérants et lié au manque de professionnalisme de ces volontaires.

---

(148) Voir P. Nenni, op. cit., p.124. L'action de la Cinquième Colonne fasciste a été constamment facilitée et aidée par les tièdes et les faibles qui, dès le premier moment, avaient cru à la possibilité d'un compromis, et les défaitistes qui, après chaque bataille perdue semaient le doute et le découragement ! Leur nombre s'est peu à peu accru; le défaitisme contaminait même, pendant l'été 1938, les cadres dirigeants des partis républicains; des organisations culturelles et syndicales, de la bureaucratie de l'armée, et finalement du gouvernement.

(149) T.G.S.F.L.N., pp.253

> *"On désertait beaucoup dans cette guerre inexpiable : n'était-ce pas un procédé merveilleux pour "s'évader", changer de destin (...) ? Il y en avait qui désertaient pour un rien (...). On ne savait pas combien de fois certains étaient passés d'un côté à l'autre (...). Il suffisait parfois d'un paquet de cigarettes comme aux ânes d'une carotte. Pas un sans doute ne changeait de camp par curiosité psychologique; c'était cependant cette avidité qui brûlait Domni : peut-être un jour pourrait-on faire un film sur toute la guerre : comment le tenter, sans connaître l'autre côté ?"* (150)

Passé chez les Blancs, Domni est arrêté et emprisonné. Et sans l'intervention de son frère, prêtre chez ces derniers, il serait fusillé. Par cette visite, on découvre à travers le regard du héros les mêmes atrocités, la même violence et le même acharnement. Pollès n'épargne ni les Rouges ni les Blancs. Condamnant les deux camps, il leur attribue la même responsabilité dans cette tuerie. D'ailleurs, l'alignement de l'église espagnole sur les positions fascistes en a irrité plus d'un et créé un désarroi dans la conscience chrétienne. Domni s'en rend compte :

> *"on sentait tout autour de l'église une drôle d'odeur : vernis, encens, cire et chair humaine torréfiée."* (151)

---

(150) T.G.S.F.L.N., pp.146-147.

(151) T.G.S.F.L.N., p.40.
Voici à ce propos ce que P. Nenni disait : *"L'armée des prêtres et des moines fut en Espagne l'auxiliaire indispensable de la caste terrienne et militaire dans sa tentative de rendre nulle la victoire électorale du Front Populaire. Pour comprendre certaines réactions populaires contre l'église et les couvents, il ne faut pas oublier que le catholicisme est, plus qu'ailleurs une puissance politique et économique. Dans toutes ses tentatives d'émancipation, le peuple s'est heurté à la résistance du clergé, toujours du côté de la réaction. A la veille des élections de février 1936, le clergé était tout et peut-être plus engagé que les militaires, dans le complot réactionnaire. Il mobilisait toutes ses forces vers la droite, sachant bien qu'une victoire électorale de la gauche l'aurait contraint à rendre des comptes au peuple sur sa collusion avec les ennemis du progrès et de la liberté. (...) Lorsque la rébellion du 19 juillet éclata, prêtres et moines se lancèrent à corps perdu dans la mêlée. Les couvents et les églises devinrent souvent des forteresses, et beaucoup de religieux, lâchant l'Evangile pour le fusil,*

Derrière ce constat, il y a tout le non-dit pollésien quant à l'implication de l'église espagnole dans cette guerre. Il montre son héros, écoeuré de ce qu'il a découvert dans les rangs des Blancs, mercenaires, nobles pétris d'orgueil et de suffisance, fascistes ardents à détruire par le fer et le feu toutes les valeurs humaines qu'ils ne possèdent pas. Mépris de l'homme de la vie, sadisme et confiance en un dieu vengeur, tel est le ciment qui les unit, eux et leurs congénères italiens et allemands (152).

Par ailleurs, s'il demeure un Rouge, même pendant son séjour chez les fascistes, Domni continue à errer entre la F.A.I. et le P.C. sans jamais se décider :

> *"Il pouvait dire une partie de la vérité là-bas; il peut en dire une autre ici : "au fond, ma vocation d'homme double avec celle de l'espion parfois - est la plus féconde à notre époque de vérité - et d'homme - en morceaux ..."* (153)

---

se transformèrent en combattants. Un an après, le premier juillet 1937, les évêques espagnols publièrent une lettre pastorale, véritable cri de haine contre la république et les institutions démocratiques."
On a recensé dans le clergé espagnol, 11 évêques, 4.184 prêtres, 2.635 religieux et 283 religieuses qui ont été tués au cours des trois années de la guerre civile. La Congrégation romaine pour la cause des saints en présence de Jean Paul II a officiellement reconnu, le 28 novembre le "Martyre" de vingt-six prêtres de la Congrégation de la Passion tués "en haine de leur foi" au cours de la guerre d'Espagne. C'est la dernière étape avant la béatification. Dans les années 40, une série de procès en béatification avaient été ouverts dans divers diocèses espagnols et 800 transmis à Rome. Paul VI (1963-1978) avait observé une attitude de prudence, mais son successeur, dès 1981, estimant que les temps étaient mûrs et les esprits apaisés, a autorisé la reprise des procès en béatification." in Le Monde du décembre 1988.
Jean-Paul II a béatifié, le 1er octobre 1989 au Vatican, vingt-six prêtres et séminaristes espagnols exécutés en 1936. Le Pape affirmé qu' "*aucun d'entre eux n'était impliqué dans des questions politiques*", mais qu'ils avaient été "*emportés par la tempête de la persécution religieuse, donnant généreusement leur sang (...), fidèles l'héroïsme des premiers martyrs de l'église*".

(152) M. Nadeau, in Connaissance de la Résistance du 20 décembre 1945.

(153) T.G.S.F.L.N., p.172.

Cette séquence semble dissimuler tout le déchirement de l'auteur et son doute quant à l'authenticité de la nature humaine. C'est le couronnement du provisoire, de l'hésitant et du contradictoire.

4.1.4.3 L'auteur dans l'action

Aussi, à l'échelle du texte, Pollès s'est tout permis : jeux de mots et ruses du récit, machinerie aléatoire, combinaison du symbolique et de l'événementiel, fabrication de l'imprévisible. C'est pourquoi son analyse ne se départit jamais d'une sensualité mélancolique et intellectuelle. Il y a une certaine précision des combinaisons, des constructions, des fractures, la complexité infinie d'une forme qui ne trouve son équilibre qu'au point extrême de saturation. C'est dans cette accumulation qu'il trouve son style lyrique, dans la transformation globale du destin subi par les personnages en destins donnés par le romancier (154).

> *[La] complexité, [la] richesse, que suit une fomentation stylique de haute classe, par son direct, par son indirect, par ses rebondissements. (...) Car en fait cette formule est d'une extrême rareté, surtout chez [Pollès]. Toujours retenu, couronné par la volonté d'être clair - d'être froid - d'être un et non d'être multiple."* (155)

La logique des caractères, l'enchaînement des causes et des circonstances, la vraisemblance des situations sont les derniers soucis de l'auteur. Il serait aisé de montrer que, pour illustrer cette aventure intérieure, beaucoup de scènes du roman ont été inventées à dessein. Qu'elles visent toutes à enseigner, à faire comprendre.

Mais, dans la situation réelle, le jeu est fait. Toute l'Espagne était Numance, mais Numance fut vaincue. Toutefois, Pollès ne baisse pas les bras, bien au contraire, il est convaincu de l'efficacité de sa quête de vérité intérieure, qu'il poursuit en dehors même de toute action personnelle sur le terrain :

> *"Je ne crois qu'aux guerriers dans la poésie de qui j'aperçois déjà la joie de la Victoire, d'une victoire qui n'a besoin que de la vie, non de la guerre. (...), ma mission à moi c'est de préparer les âmes à la vérité en réjouissant les yeux; ma tâche en un mot est dans le bonheur : amener à*

---

(154) A. Malraux, L'Homme précaire et la Littérature, p.197.
(155) Voir annexe II, Lettre de La Varende à Pollès.

> *l'humanité un peu de joie. Faire préférer des images à certaines possessions; tâche immense, qui peut aider les hommes à s'accorder."* (156)

L'objectif de cette entreprise s'inscrit dans le cadre de la pensée subjective de l'auteur, à l'écart de toutes les tendances, proche seulement de cette "énième Internationale" qu'il a fondée en rêve et dont il est le seul adhérent (157). Là habite aussi, sans doute, sa mélancolie générée par l'impossibilité de cerner la vérité de cet événement.

De plus, ce roman est un témoignage indiscutable sur l'impuissance des intellectuels à changer la nature des choses. Séduit par ce livre, Giono n'hésite pas à s'aligner sur la position pollésienne en dénonçant plus particulièrement ceux qui n'ont pas vu juste tout au long de leur engagement dans cette guerre.

> *"Vous ne devez pas être orthodoxe (...) et sans doute guetté de droite et de gauche (...). Dommage ! Ils avaient là une belle chandelle pour valoriser leurs petites galeries de taupe, de taupe-grillon".* (158)

Pollès enfin conclut à la vanité de toute lutte insuffisamment tranchée dans ses motifs, et exalte une sorte de pacifisme chrétien et anarchiste qui place la vie au-dessus de toute valeur (159). Dans cette optique, ce livre

> *"(...) apparaît comme un acte prodigieux d'amplification personnelle dont personne à l'heure actuelle* (160) *n'est capable (...). [c'est une] sorte d'épopée, ronflante comme un incendie de mazout ! Va-t-on reconnaître l'étonnante construction aérienne, énorme, nuageuse et précise ? ... mais ils vont en crever, à la N.R.F., de ce coup de pompe à travers leurs constipations ! Combien avez-vous tué de "lecteurs" chez eux ?"* (161)

---

(156) T.G.S.F.L.N., p.351.
(157) R. Sorin, Interview de Pollès in Le Monde, op. cit.
(158) Correspondance Giono/Pollès du 27-09-1946 (voir suite de la lettre annexe II).
(159) Giono fait probablement allusion aux bien-pensants communistes de La nouvelle Revue française qui ont pris position.
(160) Il s'agit de 1945.
(161) Lettre de La Varende à H. Pollès du 22-11-1945.

Où se situe la quête de vérité de Pollès et celle de l'humanité en prise avec de telles confiscations et de tels détournements des événements historiques ?

4.1.5 L'infidélité dans Prenez Garde à la Conscience.

4.1.5.1 Un adultère banal

Comme nous l'avons signalé dans Sophie de Tréguier, Pollès puise parfois ses thèmes dans des faits-divers dont le pathétique, le drame et l'émotion (162) expliquent en partie son choix. Quatre "chiens écrasés" (163) sont à l'origine de ce roman, prétextes à la dénonciation des conventions sociales et de leur hypocrisie, une des sources de la mélancolie pollésienne.

L'idée générale s'articule autour du personnage principal, un chirurgien, Gilbert Dassailly dit Gilou. Après avoir été le tombeau d'innombrables coeurs d'infirmières, il connaît à son tour l'humiliation du cocuage.
Dassailly est seul en scène. Tout en conduisant, il monologue en fixant devant lui le couple infidèle, Liliane, son épouse et son rival, l'agent de police. Il parle tantôt à un auditeur imaginaire, tantôt à lui-même. Il raconte sa vie, ses déboires avec les femmes, ses idées sur Dieu, sa conception de la médecine, tout cela dans un langage et dans une pensée qui ne reculent devant aucune audace. Sa colère aveugle mêlée à une inconscience "rétrograde" l'amènent à provoquer à un feu rouge un accident qui met un point final à sa vie.

> *"Dans ce réquisitoire que ne peut tempérer la déréliction, Pollès témoigne d'une misogynie presque sans exemple depuis Swift : il voit dans la femme l'expression la plus achevée du pire esprit bourgeois, celui qui sait allier la*

---

(162) H. Pollès, P.G.A.L.C., Paris, Gallimard, 1959, 323 pages, neuf éditions, tirées à 4.500 exemplaires. Il a été lu par Queneau en avril 1958 (lettre de Gehenneau, op. cit.)

(163) Sur chaque article, Pollès a griffonné le titre de son roman.Voici les quatre titres de ces articles :
- Candidat au suicide : il se jette en voiture à 100 km/h contre un camion ... et s'enfuit à pied !
- Michel (21 ans) meurt en jetant sa 2 CV contre un camion.
- Amoureux éconduit, il jette sa voiture contre un platane et se tue sur la place de l'église où il désespérait de jamais se marier.
- A 140 à l'heure, pendant 60 km. Il poursuit la voiture où sa femme était avec un autre. Accident : elle a la colonne vertébrale brisée. [Voir annexe II]

corruption des moeurs aux rigueurs de l'ordre social." (164)

Afin d'assurer la transition dans son récit, Pollès y a glissé des chansons de corps de garde qui lui donnent un ton sarcastique et grossier

"Le cul est roi dans sa culotte - Comme un prince dans ses états. - Il est maître des Pays-Bas ... - Messieurs, soyez-en convaincus; - Il faut que chacun se soumette - A la volonté de son cul (...)"

ou

"un cul vous fait perdre la tête ... - C'est par le cul qu'on est cocu." (165)

Tout y est, le sordide et le vulgaire, l'organisation spatiale du décor extérieur correspondant aux circonstances psychologiques du héros, l'adéquation du langage et des sentiments, la confusion du narrateur et du héros. Dans cette poursuite haletante, il y a "*une sorte de métaphysique morale érotique.*" (166) Quand le narrateur paraît, identifié à un personnage, il est transparent à lui-même; et se perçoit, comme objet, en focalisation interne. Il a d'office, par statut, une capacité de vision intérieure lui permettant de se prendre comme l'objet d'une "psycho-narration" (167). De même, l'inflation des locutions modalisatrices (peut-être, sans doute, sembler, paraître) permet au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne. M. Muller considère ces modalisateurs comme des "*alibis du romancier*", qui impose sa vérité, de façon quelque peu hypocrite, en s'appuyant sur les incertitudes du héros (168).

Comme chez Joyce et chez Virginia Woolf, le monologue intérieur suggère un monde immense, enchevêtré, toujours changeant, où la conscience du héros évolue dans un univers bourgeois de mensonge et de corruption. Les scènes sont relatées avec une tension et une acuité singulières. Une opération de surveillance et de filature

---

(164) De Spens, in La nouvelle Revue française, n° 86 du 1-2-1960, pp.342-343
(165) P.G.A.L.C., p.14
(166) Ibid., p.106
(167) P. Vitaux, Notes sur la Focalisation dans le Roman, op. cit., p.267
(168) G.Genette, Figures III, p.218.

nous plonge dans des dédales dignes d'une vraie enquête policière. En effet, le Docteur Dassailly mène sa vie sans s'apercevoir des agissements de sa femme. Son adultère n'a en lui-même rien de particulier mais la responsabilité en incombe aux deux protagonistes.

> *"Ca fait un sacré bout de temps que tu es cocu, Gilou; c'est aujourd'hui que tu t'en aperçois ? En langage noble, que tu en prends conscience ? - Ma foi, c'est possible, en effet ... - Tu te réveilles, Gilou, comme un mort dans son coeur ?"* (169)

Rien n'est définitivement acquis. Et la surprise et le désarroi du personnage ne sont ici en fin de compte que des facettes du quotidien contre lesquelles il faut se prémunir.
Dassailly essaie, un peu tard peut-être, de repérer les premières traces de l'infidélité de son épouse; et son langage cru et son obscénité expriment une misogynie condescendante :

> *"Lili me trompait, les premières fois et les suivantes, et même la dernière quand j'ai su qu'elle soignait à la liqueur de flic son éternelle plaie vaginale et que mes cornes pouvaient s'appeler des bois ..."* (170)

Fantasque, libertine et changeante, Liliane s'adapte aussi bien aux différents hommes qu'aux diverses situations. Pollès en fait la nymphomane-type de la classe bourgeoise et s'insurge contre de telles moeurs :

> *"elle est à la fois bourgeoise et le contraire, suivant l'instant, l'occasion; libre avec les idées comme avec les choses, la garce; difficile à l'encager dans une catégorie; elle n'a aucune gêne à changer de lit, de chambre, d'homme, d'habitudes; elle est sûre de trouver partout ses aises; bourgeoise l'après-midi et anarchiste après minuit, sans que cela menace sa position dans le "monde", le "monde" de notre époque reposant sur les trente-deux positions, plus celles des sexes intermédiaires ... Elle est comme les bêtes qui savent trouver leurs purges dans la nature sans quitter leur bonne situation dans l'univers des*

---

(169) P.G.A.L.C., p.102.
(170) Ibid., p.63.

> *hommes. Elle peut s'intéresser à un clochard un soir parce que ça lui procure un "dépaysement" comme elle dit, au point qu'il croira avoir fait une touche sérieuse, et qu'on pourra imaginer qu'elle a une mentalité sociale; et rentrant à moitié paf d'une whisky-party plus ou moins partousarde."* (171)

Dassailly cherche dans son passé de quoi répondre à ses interrogations présentes. Mais sa déception et sa détresse l'entraînent à faire de son cas particulier un phénomène général. Il condamne la sexualité bestiale et la lubricité de Liliane, son mode de vie qui ne cadre pas avec le sien, sa légèreté et ses moeurs d'aventurière qui ébranlent son équilibre intérieur, lui font perdre sa lucidité et l'exposent aux tempêtes de la jalousie :

> *"Ah ! la garce ! les garces ! penser que c'est pour elles qu'au début on veut être quelqu'un de bien, de brillant, de propre, et presque toujours ce sont elles les grandes responsables de tout ce qui salit notre vie, quand elles n'en sont pas elles-mêmes les souillures... Combien de fois a-t-elle dû me faire du mal aux bonshommes, je n'ose y penser; combien j'ai dû en louper quand elle m'énervait, quand elle m'inquiétait; quand toute la nuit elle m'avait forcé à courir les boîtes à sa recherche; et encore c'était presque le bon temps : ça lui suffisait comme adultère les premières années de sa carrière de bâton de chaise, quand elle tâtait ses possibilités, qu'elle explorait le continent mal connu à elle-même de sa lubricité, quand elle commença à vivre de sa vie "individuelle" comme elle disait, sa vie "à son idée", c'est-à-dire à se laisser guider par l'imagination délirante de son ventre. Elle s'amusa longtemps à étudier mes réactions avant de me tromper en visière; c'était encore supportable; mais quand elle découvrit le slogan commode : "L'amour est un sport", elle devint vite recordwoman, et avare en confiance."* (172)

L'indignation et la révolte montent encore d'un cran car l'auteur tient à montrer les dégradations des moeurs, plate-forme de toute une révolution sexuelle inspirée par la philosophie existentialiste et son impact sur les comportements sociologiques. Il

---

(171) P.G.A.L.C., p.185
(172) Ibid., p.37.

s'indigne contre la gratuité de l'acte sexuel, dissocié des sentiments profonds, pratique d'une jeunesse "inconsciente" devant l'ampleur d'un tel choix de vie. Sa vision est subjective et ombrageuse :

> *"Les morues qui, aux timides et primaires sexuels évoquent les abîmes des voluptés aux yeux noirs, perverses, voire charbonneuses, dans les ruelles sombres, sont souvent des petites filles enchantées par des maquereaux impuissants, mais au gnon facile. Plus sûrement encore qu'un sexe qui sait ce qu'il veut, un poing solide et rageur - plus infailliblement encore, la menace, la crainte d'un tel absurde pouvoir - donne un sens total à leur chair molle, au vide de leur ventre; surtout si le type susceptible de l'actionner ne fournit aucune raison : bête comme la colère de Dieu ..."* (173)

Derrière ce cri se cache la peur du héros qui, à travers sa mésaventure, songe aux autres maris trompés. Sa peur se justifie par un raisonnement outré :

> *"S'il y a cinq à dix millions de femmes en France (...) qui ne se servent de leur vagin - ou d'une muqueuse de remplacement - pour intéresser les mâles, il y a environ cinq millions de Français cocus : nous devrions nous fédérer pour nous défendre. En leur nom, je réclame des statistiques, des enquêtes et consultations auprès de tous les ménages et couples légitimes ou pas."* (174)

La course-poursuite de Dassailly devient infernale : à la vitesse des visions intérieures répond le défilé des poteaux dans son rétroviseur. Il commence à douter de l'efficacité de son geste. Fatigué, il voit la mort venir couronner son épopée.

---

(173) P.G.A.L.C., p.154.
(174) Ibid., p.216.

4.1.5.2 Morale et mélancolie

Tout ce que le Docteur Dassailly est en train de subir semble être indépendant de sa volonté. A travers l'analyse progressive de son sujet, Pollès fait aussi apparaître un dédain plus général de la femme que Dassailly accuse d'être cause de sa désillusion et source de sa mélancolie présente :

> *"La guerre ! elle a empoisonné la source de mon temps, ou de mon illusion de jeunesse ... C'est dégoûtant quand même qu'il y ait des femmes douées de ce pouvoir de nous ôter la confiance dans le sexe."* (175)

Rappelons que l'idée d'envisager la mélancolie comme dépendante vis-à-vis d'un temps plutôt que d'un lieu revient à Kant. Réfléchissant sur cette variante spécifique de la mélancolie qu'est la nostalgie, Kant (176) affirme que le nostalgique ne désire pas l'endroit de sa jeunesse, mais bien sa jeunesse elle-même, que son désir est en quête du temps et non de la chose à retrouver. Ces manifestations sont les signes de la dissolution des liens collectifs et s'inscrivent dans un ensemble d'une plus large envergure.
Dans cette optique, l'oeuvre de Pollès apparaît comme "*une place privilégiée aux rêves et aux hasards*" (177). Son héros "*décontenancé, déboussolé, désespéré*" (178), se résout par la force des choses à puiser son pouvoir dans une transmutation poétique, ersatz de son échec intime :

> *"Quelle bande de cons, quand même, ces hommes dits modernes ... Si j'en suis, vous parlez ! et fier ... - Tu parles comme le type fin saoul rencontré dans le corridor de la clinique pas plus tard qu'hier soir, qui balayait d'une main d'orateur habituée à manier les foules toute la race humaine; lui seul bien entendu échappant à la catastrophe. (...) Plus le niveau d'alcool s'élève, plus on se confond avec le Très-Haut, participant de sa toute-puissance ... C'est un truc d'alcoolique, la croyance en notre divinité, et ton monologue ... - Alcool béni de l'envoûtement verbal, des batailles de mots ...*

---

(175) P.G.A.L.C., p.71.
(176) Cf. E. Kant, Anthropologie un Pragmatischer Hinschit, cité par J. Starobinski, Le Concept de Nostalgie, in Diogène, n° 54, 1966, pp.92-115.
(177) R. Caillois, Les Puissances du Roman, pp.197-200.
(178) Correspondance Pollès/Sghaïer du 20-12-1988.

> *J'aimerais bien ça, pouvoir me saouler de cette littérature de pacotille ... parler, penser "à mort", comme on se saoule à mort. Qu'est-ce que je jaspinais donc des hommes modernes ?" (179)*

Enchaînement des causes et des effets. Le protagoniste se sent encore accablé d'un fatalisme divin qu'il considère en tant que privation de liberté et absence de plénitude. Las de tout, de la vie comme de l'amour, sauf de la vérité. Il est inconsciemment résolu à mourir au volant de sa voiture. Le rêve d'un monde meilleur où habite la pureté le pousse vers cet "acte" accidentel qu'il n'a pas réellement choisi :

> *"(...) C'est grand d'avoir été un homme à cent à l'heure à peu près, on n'a pas le temps de penser qu'il pourrait nous manquer une seule grâce d'humanité ... Voir venir le cyclone, et marcher au-devant, quel idéal ! du nanan ! S'foutre comme un boulet dans la gueule du canon ... - (...) Un instant seulement avant d'rejoindre l'éternité (...). Est-ce qu'on rêve encore ? Il n'y a qu'à faire comme quand on jouait à conduire les yeux fermés." (180)*

Par cette mort, le Docteur Dassailly arrive à n'être plus que cet être général en qui le désir humain se réalise. Ainsi, il peut devenir apte à reconnaître, non plus hors de soi, mais en soi, son être dont la figure se dessinait d'abord irréelle et lointaine, en quelque lieu mythique. Cette inaptitude à cerner notre essence d'homme génère en lui l'amertume, le vague à l'âme et le pessimisme :

> *"La vie n'est qu'une vaste vague digression de l'essentiel; elle digresse à partir de n'importe quoi; qu'est-ce que c'est que les hommes sinon des digressions de l'idée d'homme ? Des évasions à partir du noyau ..." (181)*

---

(179) P.G.A.L.C., p.286.
(180) Ibid., p.322.
(181) Ibid., p.246.

4.1.5.3 Une crise d'identité

Scatologico-humoristique, ce monologue poétique se situe dans cette invisibilité de la crise qui frappe l'identité de la personne et de la morale. Elle trouve sa traduction radicale dans la crise de la signification. Désormais, la difficulté d'être, de dire et de nommer débouche sur l'autoréflexion et la solitude d'une individualité subjective et précaire. De même, l'humour ressemblerait à une sorte de "délire" appelé à transformer la mélancolie de l'impuissance en une plaisanterie moqueuse, par la fonction d'un "Moi parodique", chargé de traiter la petitesse du monde à l'échelle de l'infini. Le rire se déclenche alors, empli à la fois, de douleur et de grandeur, attestant, par là même, la profonde gravité des humoristes et le fait qu'on doive les meilleurs d'entre eux, selon Jean-Paul, à une nation mélancolique.

Par ce livre, Pollès veut répondre à une situation morale préoccupante de son époque : la libéralisation des moeurs et l'émancipation sexuelle des années cinquante que Sartre et Simone de Beauvoir ont commencé à institutionnaliser. Ce roman se veut avant tout un pamphlet-réponse à une forme d'existence où la promiscuité sexuelle peut faire des ravages. Quand le physique et le charnel envahissent à ce point la vie quotidienne, Pollès n'entend en aucun cas garder le silence et met en scène un héros célinien qui

> *"se souille à plaisir en usant de l'argot plus ou moins célinien pour oublier son désespoir d'un rêve de pureté roulé dans le ruisseau ?"* (182)

Dès lors, toute sa poétique devient un cri d'alarme devant un éventuel désastre moral dans lequel la famille sera compromise. Et Pollès de se justifier et se défendre avec toute la mélancolie d'une pureté perdue :

> *"Quand on aime assez la pureté doit-on se laisser distraire par le spectacle si souvent triomphant de son contraire ? Car en la soulignant pour la pourfendre on peut faire bénévolement sa publicité. Alors se taire ? La passer sous silence ? Renoncer à son étude ? Demeurer dans son*

---

(182) Correspondance Pollès/Sghaïer du 20-12-1988

château de cristal où les plus purs nous rejoindront (...) c'est sûrement en lisant l'histoire du stupre par certains de ses ennemis militants que des coeurs innocemment purs ont découvert son existence et ses fastes et sa gloire." (183)

---

(183) Correspondance Pollès/Sghaïer du 20-12-1988

4.1.6 L'aliénation de l'homme par les doctrines dans Les Drapeaux habillent mal.

4.1.6.1 Les idéologies en question

C'est en réaction contre le Nouveau Roman que Pollès a écrit Les Drapeaux habillent mal (1) et d'ailleurs, il met le lecteur en garde contre toute confusion :

> *"Est-ce une manifestation de plus du "nouveau roman" ? Il faut avoir peu d'imagination romancière et de nouveauté pour brandir ce cliché; le domaine du roman est assez riche pour qu'il y ait mille nouveaux romans possibles. Ce qu'on appelle le nouveau roman s'enchante de son absurdité dans un monde absurde; on se contente ici de laisser parfois l'absurdité du monde réel, économique, politique, et son spectacle, inspirer le fond et la forme." (2)*

Cette forme permet, en effet, d'accepter en son sein diverses argumentations pour infirmer tout système entravant la liberté humaine. Pollès, lui, entend chercher une vérité universelle. Il s'en prend violemment aux clans qui ont confisqué l'idée de patrie. Il recouvre toute sa verve pour dénoncer entre autres le

---

(1) H. Pollès, Les Drapeaux habillent mal, initialement publié à compte d'auteur chez H. Lefèbvre, Paris, 1962, tiré à 3.500 exemplaires, 840 pages géantes. Puis racheté par L'Age d'Homme.
C'est la première fois que Pollès tente une entreprise personnelle d'édition (Correspondance Pollès/Sghaïer du 16-1-89)
Il a eu la voix de Giono au Goncourt de 1962. Il est difficile de repérer l'année de sa publication, celle-ci ne se trouvant nulle part..
D'abord dédié à Giono, ensuite à L'Age d'Homme à P. Nizan, à R. Fernandez, à R. Brasillach, à Drieu La Rochelle et à tous ceux qui sont morts des contradictions et des fanatismes de leur temps.

(2) Postface Les Drapeaux habillent mal.

communisme et quelques-uns de ses adeptes (3) en France.
De l'avis général des critiques, c'est le livre le plus grand et le plus gros qui se soit jamais abattu sur leurs tables : d'innombrables histoires, quarante-trois personnages, des slogans publicitaires, citations, coupures de journaux, notes, extraits de carnets intimes, annonces de concours, pastiches, commentaires écrits par un savant d'un nouveau genre : l'ismologue.

C'est un monde remuant, compliqué et cocasse où Pollès promène son ironie, sa lumière généreuse et sa bonté. Cependant, conscient de l'énormité de son entreprise, il tentera de chercher quelque influence auprès de son ami Giono (4) pour l'aider à promouvoir son livre;(5) et lui donner une chance au Goncourt (6). Mais toutes ces démarches se sont soldées par un échec.

Ce récit est un roman infini (7). Ce type de roman, inventé et défini par Léon Bopp (8), Pollès l'a magistralement adapté à ses

---

(3) Aragon et Eluard.
(4) C'est ce qui ressort de la correspondance Pollès/Giono totalisant cent vingt-quatre lettres que nous avons consultées.
(5) Voici ce qu'il lui écrivait : "*Quoi dire qui puisse être mis sur la bande, je ne sais, je n'ai pas encore lu. Peut-être suffirait-il de choisir une phrase prise quelque part chez moi, puisque vous le désirez. Je suggère, pour mettre les rieurs de notre côté (il y en a toujours) des ou [une] phrase extraite de Moby Dick ou de Pour saluer Melville; : le combat de l'homme contre la baleine métaphysique. Cet énorme livre doit être appuyé par une phrase allègre (qui ne l'empêche pas d'être dramatique).*"
Correspondance Giono/Pollès du 7-7-1962.
(6) "*Certes vous pouvez compter sur moi pour le défendre si (ce dont je ne doute pas) la lecture (...) confirme ce que le survol des pages m'a déjà affirmé; mais les autres ? Vont-ils avoir le temps de le lire ?*".
Correspondance Giono/Pollès du 7-7-1962. Un mois après, presque jour pour jour, Giono en terminait la lecture et donnait son opinion avec toutes les réserves d'usage : "*(...) S'il y a la moindre chance au Goncourt je me battrai comme il faudra. Et je garde mon opinion pour "nous" vous et moi.*"
Correspondance Pollès/Giono du 4-8-1962)
Et Pollès de nous préciser : "*Giono seul m'est resté fidèle durant tout le scrutin)*".
Correspondance Pollès/Sghaïer du 17-12-1988.
(7) Voici comment il le définit avec exactitude lorsqu'il parle de "*sa typo d'oeillades au néon qui va jusqu'à la charge, épouse les changements de rythme de la circulation et du commerce du surprenant, des exploiteurs abusifs de l'attention humaine. On*

vues : l'aliénation de l'homme par les doctrines, qui est une des sources de sa révolte existentielle et une "*pourvoyeuse de mélancolie*". Pour Pollès, l'homme moderne est incapable d'inventer sa propre vie, de la diriger lui-même car il s'immerge dans des théories où il croit trouver des panacées à ses angoisses.

L'identité des personnages (9), communistes convaincus, donne déjà une idée des objectifs de l'auteur. Il y a par exemple : l'ouvrier électricien poète Maurice Barres, dit Maumau et Dédé Chénier;, son collègue l'étudiante bourgeoise de Saint-Germain-des-Prés, Nita Labrasserie, le révolutionnaire proscrit Fédor Constantinovitch Prostoïvski ou l'abbé Hosty, prêtre ouvriériste qui finit par rentrer dans le siècle et par épouser Germaine Lacassault, militante marxiste ramenée à Dieu;, Mlle Ronsard, journaliste; Mlle Paule Valéri, qui fait des tricots pour femmes chics, Henri Belle, dit Jules Janin dans la résistance; Bazin René, Pasteur Louis, M. Taine, chef de bureau et Anton Tchékov, sculpteur de Moscou, célèbre par ses combinats plastiques de type stalinien. D'autres personnages portent des noms cocasses, dignes du vieux vaudeville, Isidore Glissoire, James des Foutusses des Escarbilles, Marie-Hélène de Sailly de Forcep, Lassassin; d'autres sont de fantaisie, tels que Elsa Triolaragonovitch ou le camarade Babbitski, néo-bourgeois soviétique hanté par l'exemple américain. D'autres enfin sont de simples prénoms féminins : Nita, Irène, Effrosinia, Sinia, Akilyi, Yvonne, Louise, Jacqueline, Sylviane, Valérie, Adriana, Rachel, Madeleine, Françoise, Germaine, Domnika, etc.

---

aura beau jeu de reprocher au récit d'avoir par moment la lourdeur de la publicité, des machines des rues et de l'éther à pilonner, laminer les cerveaux" (In Postface de Les Drapeaux habillent mal). Et d'ajouter : "Je donne beaucoup d'importance à l'idée de roman infini dans lequel je peux faire proliférer la réalité, la vie et le monde. C'est un genre qui assume la diversité du monde. Je veux suggérer le nombre infini des épisodes qu'on peut écrire. En d'autres termes l'infini des cas. La richesse du monde".
Entretien Pollès/Sghaïer du 9-5-1985.

(8) Voir Léon Bopp, The Novelist and the Philosopher, C. Duchworth, F. Droz, Genève, 1955.
Pollès nous apprend qu'il ne le connaissait pas, in Correspondance Pollès/Sghaïer du 16-01-1989.

(9) Voir 5.1.

Cette caricature onomastique prépare le terrain à la satire idéologique, basée sur une réelle connaissance des milieux concernés.

> *"A propos de l'aimable Nita, [on remarque] une fois encore que Pollès est celui qui a le mieux décrit les petits groupes existentialistes de l'après-guerre, aux temps antédiluviens où régnait Jean-Paul Sartre. Il a parfaitement connu les jeunes garçons absurdes et austères qui discutaient du meurtre gratuit et du meurtre érotique en s'accrochant aux pauvres bouées de leur vocabulaire, "vachement, valable, décontracté, assumer, authentique, etc." (10)*

Dans ce catalogue bien fourni, la part principale revient au communisme, à cause du pouvoir séduisant dont il jouit pendant la première moitié du 20ème siècle, et c'est contre le stalinisme que Pollès lance ses flèches acérées. Dès lors, toute l'absurdité du monde contemporain est dénoncée dans un "*montage*" à la Dos Passos. L'ensemble apparaît comme une recherche et un investissement d'une réflexion mélancolique, d'un approfondissement du "*spectacle du monde*" (11).

4.1.6.2 Docteur Pollès, ismologue

Les Drapeaux habillent mal se veut une fresque de l'humanité contemporaine et met en scène plusieurs personnages en opposition avec la société. Un de ces personnages, le philosophe professionnel Lerreur Baizemont, s'avisant que notre époque dite moderne était caractérisée par la multiplication des ismes et donc des drapeaux, à cause de l'importance croissante de la politique, décide de fonder une nouvelle science : l'ismologie. Il entreprend aussitôt un catalogue des ismes, en extrayant des anecdotes qu'un conteur invisible lui rapporte les principes idéologiques ou psychologiques qui ont dirigé la conduite des héros.

> *"Mon travail devrait permettre - et ce serait une preuve très forte de son efficacité, de son*

---

(10) K. Haedens, L'Ismologie Science comique, in Paris-Soir du 16-8-1962.

(11) L.D.H.M., p.672.
Cette expression nous fait penser à La Société de Spectacle de G. Debord, paru en 1956 et que nous avons aussi retrouvée dans Journal d'un raté.

> *adhérence au concret - un classement plus précis et commode des hommes d'après leur vrai et profond contenu psychique presque toujours révélé par leur isme, ou leurs ismes, disons mieux leur formule, leur composé ismique (...), toujours reflet de leur fond intime. Et alors une bonne chose serait de ne plus donner les prénoms au hasard ou d'après quelque caprice maniaque des parents; mais chacun pourrait être l'étiquette, le signe de reconnaissance d'une catégorie mentale." (12)*

Il parvient ainsi à répertorier toutes les idées-forces connues, et même à en découvrir : sincérisme, naïvisme, amourisme, labourisme, juvénilisme, infériorisme, obésisme, mortisme, etc. Mais ce n'est pas dans cette grande entreprise, non plus que dans la série de récits réalistes qui l'étaie que réside l'attrait de l'ouvrage. C'est dans le mélange des différents genres et des compilations qui débordent la formule romanesque, et dans cette énorme érudition qui forme la trame de l'histoire.

Cependant, de tous les ismes proliférants, c'est bien le communisme qui reste le point central du livre, dénoncé comme l'une des plus grandes ignominies de notre temps. Qui dit communisme dit embrigadement et fanatisme, ce qui s'applique également aux autres ismes. L'ismologie aurait donc pour tâche de détecter les idéologies nocives pour l'homme.

> *"Les ismes à l'état pur seraient assez rares, sauf dans les fanatismes; un homme est en général un composé d'ismes; et vous entrevoyez déjà qu'alors que l'ismologie paraissait un simple catalogue de fixation, elle pourrait fort bien être la discipline la plus souple pour suivre l'évolution des âmes." (13)*

Les études "ismologiques" seraient aussi un laboratoire de recherche des meilleures combinaisons ismiques en vue de la libération de l'homme. Toutes les déductions, les anticipations et les utopies seraient permises pour sa désaliénation.
Car l'homme dont l'action est souvent nuisible semble incapable de réaliser des oeuvres positives. Sa misère, sa faillite sont causées par ses propres décisions. Et bien qu'il ait la lucidité nécessaire pour se sauver, son arrogance et son manichéisme l'empêchent de faire le bon choix.

---

(12) L.D.H.M., p.310.
(13) L.D.H.M., p.149.

L'abbé Hosty, par exemple, prend la parole pour justifier la multiplication des doctrines, causée par l'incapacité de la religion à résoudre les problèmes :

> *"Si le christianisme avait toujours été pur, s'il avait suscité au début non seulement quelques centaines de saints, mais quelques administrateurs et fonctionnaires intègres, si ne s'étaient développées si rapidement en son sein ces contradictions intimes qui donnent des arguments à ceux qui pensent que l'âme du système est inapte à changer vraiment les hommes, est-ce qu'on aurait réclamé autre chose ? Est-ce qu'on se serait torturé la cervelle à inventer un autre, d'autres systèmes ? Chacun aurait sans se forcer aimé ses frères autant qu'il le faut au moins pour qu'ils n'aient pas envie de temps en temps de lui faire du mal, et la vie dans l'amour de Dieu ... On n'aurait pas songé à revendiquer le laïcisme, le matérialisme, le libéralisme ni même la tolérance, si l'on avait toléré la faiblesse de l'homme, si l'on avait laissé à Dieu le soin de condamner, de damner des hommes, si l'on n'avait eu la prétention de prévenir son jugement suprême ..." (14)*

Phénomènes de dégradation sociale, les doctrines abolissent la liberté d'esprit et créent des âmes mélancoliques. Chaque isme représente une classe sociale bien définie, et certains individus rêvent de passer d'une classe à une autre, bien que ce transfuge provoque certaines nuisances psychologiques.

> *"L'aristocratie a, sinon toujours le royalisme, du moins le snobisme; la bourgeoisie le démocratisme; le prolétariat, les divers socialismes ... Tout changement de classe se signale donc généralement par une évolution ismique, et c'est très important : pour s'évader socialement, il faut condamner le credo sous le signe duquel s'est déroulée toute une partie de notre vie, et donc des années, parfois des dizaines d'années de notre durée ... On peut parler d'un suicide partiel où la responsabilité de l'ismologie est fortement engagée ..." (15)*

L'auteur,lui , semble préférer la perpétuation du schéma social établi; il peut à la limite accepter le passage d'une classe à une

---

(14) L.D.H.M., p.563.
(15) L.D.H.M., p.705.

autre mais sans rupture et sans violence.
Afin de donner libre cours à la liberté d'esprit, Pollès rejette de tels procédures, estimant que dans tout système le risque existe de perdre sa vigilance, et prônant une vie en dehors de toute idéologie.

> *"Chaque isme comporterait un bourgeoisisme, c'est-à-dire un risque d'endormissement, de stagnation. (...) Les bourgeois sont morts d'abondance dans toutes "leurs" guerres et même quelques autres 1) pour maintenir leur système bourgeois; 2) pour empêcher qu'il se généralise, et qu'il communique ses avantages et privilèges à quelques-uns des degrés inférieurs dans l'échelle sociale." (16)*

Le danger suprême, c'est lorsque l'homme devient fanatique, prêt à tout pour faire triompher sa cause et sa vérité égoïste, c'est

> *"quand les hommes sont les plus purs, tout prêts à offrir leur vie à quelque drapeau, quelque absolu, qu'ils tuent le plus facilement, le plus aveuglément." (17)*

La terreur du fanatisme trouve entre autres sa terrible signification dans le nazisme.
En recourant à l'événement le plus saillant du 20ème siècle, le narrateur, sarcastique et révolté, participe de la mémoire collective. L'homme peut enfin prendre conscience de son forfait : anéantir des innocents en masse est-il justifiable, pour n'importe quelle cause, si noble soit-elle ? Quelle réponse donner à la barbarie ? La mélancolie du héros trouve ici sa profondeur dans le pathétique :

> *"Ma bien chère mère en Jésus-Christ, je viens d'assister - j'assiste encore - à un merveilleux événement et spectacle : la libération du camp de Dachau. Imaginez, ma mère, l'enfer à ciel ouvert, que la miséricorde de Dieu ferait refleurir un moment avant d'en fermer toutes les portes. Imaginez, oui, ma mère, je devrai à chaque ligne - ne vous étonnez plus de vous étonner sans cesse - faire appel à votre imagination : des dizaines de milliers de damnés de la terre (...) nus ou presque, des squelettes ambulants remerciant le Seigneur de la grâce qu'il leur fait de leur laisser apercevoir sa Sainte Face dès ce bas*

---

(16) L.D.H.M., p.265.
(17) L.D.H.M., p.766.

> *monde, sur le seuil de l'autre ...La plupart au terme d'une crucifixion plus merveilleusement lente encore que celle de Jésus (...) sont en un état de cachexie que les experts de plusieurs nations ne pensaient pas capable d'atteindre (...) même dans les célestes décalorisations de l'Inde." (18)*

Mais comment les ismes se cristallisent-ils en phénomènes démagogiques véhiculant des idéologies totalitaires ? Certes, le pouvoir du langage et l'impact du discours sur la foule, bref, la mystification langagière, peut expliquer en partie le triomphe d'une pareille terreur. L'imposture, l'absence de vérité conduisent inconsciemment l'homme à l'aliénation.

> *"Pour se reconnaître et s'affirmer en soi-même, un monde doit s'inventer un langage; le mensonge aussi se crée un dialecte, et il suffit qu'un grand nombre d'hommes communient dans un langage pour qu'il acquière une certaine beauté, et comment songerait-on au langage de la vérité que peut-être ne peuvent parler qu'un tout petit nombre d'hommes tant il est difficile, aussi difficile que celui de la science ..."* (19)

Pour Pollès, le communisme est un autre isme totalitaire des plus épouvantables de notre temps, qu'il considère comme l'inventeur des raffinements des tortures modernes. Il n'est comparable qu'au nazisme. L'aveuglement de l'homme et l'affirmation de ses instincts primaires n'ont jamais connu autant de triomphes morbides qu'au cours des règnes d'Hitler et de Staline.
Mais, dans l'optique pollésienne, l'échec du communisme incombe à ses exégètes et à ses militants, aux dirigeants et aux dogmes qui en ont fait une religion rigide et fermée. Ainsi, l'endoctrinement et la perversion du monde en sont les corollaires. Pour comprendre ce qui a poussé l'homme à en détourner l'objectif initial, Pollès poursuit son enquête dans les dédales doctrinaires :

> *"S'il y avait eu un peu de pureté aux premiers temps du communisme; si déjà ses fondateurs, et puis les premiers hauts responsables de son évolution, qui auraient dû être illuminés de son sage esprit, inspirés par sa grâce naissante, ne l'avaient mal interprété, sollicité, et ne l'avaient presque aussitôt exploité sinon à leur profit, du moins au profit de leur orgueil, de*

---

(18) L.D.H.M., p.513.
(19) Ibid., p.203.

leur pouvoir, de leur équipe, s'affirmant par ce qui ne devrait servir qu'à affirmer la chance d'un bonheur toujours plus grand pour un nombre d'hommes toujours plus élevé ..." (20)

Par ailleurs, la diversité ethnique et géographique de l'Union Soviétique est peut-être une des causes de l'échec du communisme qui ne serait qu'une idéologie factice inadaptable à des entités nationales aussi hétéroclites.

"Pourquoi un Russe ne se sentirait-il pas chez lui dans n'importe quelle région de l'Union s'il est un vrai patriote ? Ceux aux frontières de la Finlande qui risquaient d'être contaminés par les moeurs occidentales en donneront quelque teinture à ceux du Sud qui étaient trop purement continentaux, pas assez européens; et une moyenne pourra être établie - à moins bien sûr que ceux du Sud soient allés prendre la place de ceux du Nord; mais enfin il y a toujours quelque osmose (...) nous avons encore à unifier le type russe ..." (21)

Les événements de la deuxième moitié des années 80 semblent donner raison à Pollès : la Glasnost ne serait-elle que la conséquence obligée de l'oppression stalinienne et la réhabilitation posthume des victimes les prémices de la libération de l'homme soviétique ?

Cependant, l'hégémonie soviétique de ces dernières décennies se traduit non seulement par des actions politiques à l'intérieur même de l'Union Soviétique, mais aussi par la conquête de pays voisins. L'occupation de la Hongrie en 1948 fut l'une des premières manifestations de l'impérialisme soviétique (22). La guerre froide, la psychose et les dangers qu'elle a provoqués ne sont-ils pas en contradiction avec l'identité, l'histoire et les valeurs culturelles du peuple russe ?

"Les méchants Russes, si doux en musique, si pieux en chant choral, détruisent, humilient, comme ils ont fait partout, et comme ça a partout réussi, mieux que nulle part à Varsovie souvent citée comme le chef-d'oeuvre de l'assassinat d'une ville

---

(20) L.D.H.M., p.563.
(21) Ibid., p.191.
(22) Après l'annexion pendant la deuxième guerre mondiale des trois républiques baltes : l'Estonie, la Lettonie et la Lituanie.

(...); ils ne sont pas fous de la joie de la victoire, comme à Bucarest, à Berlin; ils ne sont pas ivres de toutes les ivresses comme à Sofia, à Prague (...); pas égrillards comme dans mille endroits ..." (23)

Pollès a toujours été préoccupé du sort des milliers d'intellectuels expédiés dans les goulags. Il ne cache pas son amertume qui est grande lorsqu'il constate que la France et les autres pays européens, derrière leur intelligentsia communiste corroborent le système stalinien (24). Devant l'inflation des exégèses et des théories marxistes-léninistes, il met le lecteur en garde contre toute allégeance à l'égard du communisme, appel d'autant plus fondé que sont nombreuses les visites complaisantes en U.R.S.S. des intellectuels de France et des autres pays. Son humour donne à cette dénonciation une force satirique :

"ARTISTES BOURGEOIS DE TOUTE LA TERRE
LA PATRIE DES TRAVAILLEURS VOUS OFFRE DES SITUATIONS
PLUS BELLES QUE VOS PATRIES
POUR CHANTER L'ATTACHEMENT DU CITOYEN SOVIETIQUE A SA CONDITION PROLETARIENNE." (25)

L'aliénation des hommes par les drapeaux, sous divers régimes et dans différents pays, si elle n'est pas éradiquée à temps, mène à l'oppression de la liberté et de la création. Alors, pour sauvegarder sa liberté d'esprit, l'homme doit-il vivre en dehors des ismes ? Pour lui, le combat doit continuer, mené par "*la conscience* [qui est] *le pire ennemi des ismes*" (26), pour l'instauration de l'"humanisme", le plus beau des ismes selon Pollès. S'investir corps et âme dans cette voie préserve l'homme des théories et des doctrines pessimistes, lui permet de les discuter, d'approfondir leurs secrets et de les rejeter après conviction de leur inutilité. Une fois l'homme dégagé de l'emprise des ismes, il trouvera la vérité de l'âme dans le retour sur soi, la méditation, le chemin abouti de sa foi. L'expérience de Lerreur Baizemont s'intègre dans cette perspective :

"Pendant qu'il discutait avec lui-même, avec les idées, avec les ismes, sa vérité inéluctable (...) se dégageait de la gangue des théories, des invitations des doctrines bien connues qui

---

(23) L.D.H.M., p.300.
(24) Voir D. Desanti, Les Staliniens, une Expérience politique 1944, 1956, Paris, Fayard, 1975.
(25) L.D.H.M., p.173.
(26) L.D.H.M., p.536.

n'étaient sûrement pas sans vérité, mais ce n'était pas la sienne, ni celle de ceux qu'il aimait; et cette lueur intime (...) allait par moment jusqu'à l'illumination, s'imposait à lui sans qu'il semblât y avoir beaucoup de rapports entre sa recherche, ses démarches idéologiques de ces temps-ci, et sa fiévreuse imploration (...) et son point d'arrivée : cette sorte de tranquille confiance dans un destin dirigé de très haut ... (...) Mais sa recherche passionnée de Dieu était-elle vraiment l'explication de cette découverte ? N'était-ce pas la simple encore qu'infiniment mystérieuse évolution de la vie qui expliquait la plupart des aventures de l'âme ? Plus précisément, son choix, sa décision (...) semblaient être imputables à la même puissance aussi secrète que profonde qui n'est ni la vie ni l'esprit, ni la conscience ni l'inconscience, (...) qui lui avait dicté ou suggéré ses choix du songe avec une évidence de douceur plus forte que celle qu'atteignent les besogneuses démonstrations de la raison ..." (27)

4.1.6.3 C'est raté

Les Drapeaux habillent mal est une oeuvre originale dans l'histoire de la littérature française. Elle vient à point nommé l'enrichir d'une formule nouvelle. C'est un roman possible dans le sens gidien du terme. Il met en évidence l'inflation des doctrines du 20ème siècle qui y sont largement représentées, commentées et critiquées. Quant à la forme, elle se soumet à l'exigence gratuite de la promiscuité des idées et des théories dont l'homme ne peut pas se démêler. Le désordre du monde contemporain se reflète aisément dans cette écriture polémique, sarcastique et tragique. Néanmoins, nous reproduisons ici les réserves émises par Giono quant à sa structure :

"Ce livre arrive trop tard dans ma vie. J'en suis, moi, au récit pur, à l'approbation des idées (quelles qu'elles soient), à l'économie des moyens, à la brièveté, à l'ellipse (...); il m'est difficile de m'intéresser au contraire (...) .Il y a évidemment dans votre livre des tonnes de bonnes

---

(27) L.D.H.M., p.688-689.

choses; ayant à les employer je ne les aurais pas employées en "tonnes" et pas de cette façon." (28)

Cette idée rejoint celle de l'auteur qui estime que son livre est raté (29). En affirmant cela, Pollès au fond ne se trompe pas car il y a d'innombrables fautes d'impression (30), d'orthographe (31), des mots incomplets (32) et même des lignes inversées (33). Mais en dépit de toutes ces lacunes, il continue son idée du "*roman infini*" concrétisée dans un autre essai, Dieu méprise les Innocents (34). Mais faute de trouver un éditeur, Pollès continue d'attendre des jours meilleurs.

---

(28) Correspondance Giono/Pollès du 4-08-1962.
(29) Lettre Pollès/ L. Ghobert du 23-07-1987.
"*L'idée du roman infini me semblait une idée à approfondir*", Correspondance Pollès Sghaïer du 17-12-1988]
(30) L.D.H.M., p.71, 171, 184, 187, 202, 204, 205, 208, 211, 215, 217, 232, 234, 235, 237, 243, 249, 254, 262, 264, 267, 271, 272, 279, 295, 297, 304, 305, 307, 312, 317, 324, 327, 330, 343, 352, 356, 359, 367, 368, 372, 375, 381, 385, 387, 391, 403, 451, 453, 552, 588, 622, 648, 677, 684, 700, 706, 712, 733, 754, 764, 785, 795, 805, 807, 818, 821, 825, 826, 831.
(31) 326, 334, 380, 405, 427, 429, 445, 513, 586, 587, 666, 765,
(32) 519, 520,
(33) L.D.H.M., p.534.
(34) Manuscrit inédit.

4.1.7 Le veuvage dans Amour, ma douce Mort ou une Veuve pas si moderne

4.1.7.1 Amour et mort

Le veuvage, thème central dans Amour, ma douce Mort (35), Pollès pourrait bien l'avoir emprunté à Verlaine (36). Nourri d'humanités classiques, il l'aborde presque en ethnologue. Comme les romantiques et les symbolistes, Hugo en tête, il croit à l'efficacité créatrice de la parole, et en cela ne fait que reprendre des croyances religieuses très anciennes qui ont marqué les débuts de la littérature qui, avant d'être proprement littéraire, était religieuse et magique.

Le récit s'organise autour de Marie-Louise dite Marilou, "celtisante éminente" qui avait toujours porté un intérêt très vif aux mythes celtiques et plus particulièrement à ceux ayant trait à la mort. C'est une jeune universitaire à la tête pleine de science, libre d'allure, sportive et débarrassée de tout préjugé. Cette ethnographe particulière, lectrice de Sartre et de Beauvoir, inaccessible aux faiblesses du sentiment, croit avoir "fait le tour" du mariage, de l'amour et de la mort, car elle en est

---

(35) H. Pollès, Amour, ma douce Mort, Paris, Gallimard, 1963, 267 pages, publié à compte d'auteur, puis racheté par le même éditeur, neuf éditions tirées à 4.500 exemplaires. Sélectionné pour le Goncourt, ce roman a eu quelques voix. Lu en 1962 par Queneau qui était lecteur chez Gallimard. Dédié à Hélène Soubervielle, morte le 23-02-1987, une des trois songeresses d'un manuscrit inédit : Songes de trois Femmes, et à l'ethnologue Marie-Louise Sgorteat-Jouval qui, d'après l'auteur, est la vraie héroïne du roman et qu'il affirme avoir connue : *"j'ai écrit son histoire merveilleuse parce que sans moi, il n'en serait plus rien resté."* J. Piatier in Le Figaro littéraire du 9-11-1963. Rédigé entre 1955 et1962.

(36) Verlaine a publié en 1886 sous le titre de Mémoires d'un Veuf, une série de petites chroniques qu'il avait déjà fait paraître dans les journaux de l'époque. Il y a beaucoup de veufs et de veuves dans l'oeuvre de Pollès : on peut par exemple citer la mère de Sophie dans Sophie de Tréguier; le docteur Le Scolan qui est l'ami d'une veuve, Marie Le Scolan et bien d'autres dans Sur le Fleuve de Sang (...).

l'historienne à travers les pays et les siècles. Mais voici qu'elle perd son mari, Marc Buron, ethnologue également passionné par les coutumes nuptiales des peuplades du Haut-Amazone.

Cette histoire pourrait être banale ou pathétique : sous la plume de Pollès, elle devient insolite et ironique . La mort du mari est le commencement d'une nouvelle vie : la présence du disparu se fait de jour en jour plus insistante. Alors, l'ethnographe décide de réviser ses pseudo-certitudes, en une double enquête : sur la merveilleuse réalité de la mort, et sur toutes les représentations qu'on en observe chez les primitifs et les modernes. Mais, en fin de compte, c'est l'humanité primitive qui l'emporte contre les scientistes et les marxistes ... L'amour fou greffé sur des blessures vivaces, voilà la vérité de l'héroïne. Et sa folie la plus significative, c'est qu'elle se laisse mourir à travers le souvenir de l'amour. Marilou ira rejoindre Marc, en ouvrant un robinet de gaz : car ses rêves sur "l'après" sont plus riches que les réalités de la vie, même dans leur milieu de grands intellectuels.

Habité par la mort comme les Bretons, Pollès paraît avoir le plus grand respect pour les trépassés (37). Marie-Louise est une image celtique : elle veut aller au bout du mystère de son amour défunt. Sa vie intime, ses relations et ses rêves en dépendent complètement.

Cette oeuvre a aussi un aspect polémique : Pollès a voulu dénoncer un mode de vie et de pensée, dont Simone de Beauvoir et Sartre sont les promoteurs. Imperméable et figée dans ses croyances, Marie-Louise poursuit sa vie à l'écart de toute mode. Sa résistance secrète à la vie moderne est inaltérable. Dans son enquête ethnographique, attirée par les rêves anciens et mélancoliques, elle se laisse envahir par les mythes nordiques et celtes que les consciences primitives ont inventés pour prolonger la vie et l'amour au-delà du trépas.
Pollès a trouvé un ton d'ironie tendre et de tristesse souriante. La mort n'est pas une fin, le travail continue, c'est-à-dire que le dialogue avec son mari continue au-delà de la mort. La mémoire humaine est sans limite, télépathique et médiumnique.

La mélancolie de l'héroïne puise dans cet imaginaire païen dénué de tout rationalisme. Dans la solitude du veuvage, elle s'interroge sans relâche sur sa vie. Son espace favori est envahi

---

(37) Cf. A. Le Braz, Les Saints bretons, Paris, Calmann-Lévy, 1937, p.141.

par les rêves anciens et futurs dont les symboles se réunissent en Marc :

> *"La chambre-vivoir des Sara-Buron, ce serait là sa chambre à elle, son domaine absolument personnel."* (38).

Mais a-t-elle assez de ressources pour supporter cette viduité dans les affres de la solitude ? Certes la force intérieure et spirituelle de Marie-Louise autorisent toutes les spéculations. Et contrairement aux habitudes séculaires du veuvage contenues dans les moeurs et les mémoires des sociétés humaines, elle aimait cet emprisonnement dans une belle douleur, cette permission d'être désespéré que donnaient au veuf les sociétés "inévoluées". (39)

Les médisances n'ont aucun effet sur Marie-Louise. Sa forte personnalité, son intelligence et sa grande culture lui permettent d'échapper aux malveillants. Son non-conformisme la sauve :

> *"Pour le monde, elle ne répondait guère au signalement de la veuve inconsolable; elle avait aussi rapidement que n'importe quelle jeune femme dans sa situation cessé de porter le deuil; ça se porte de moins en moins de nos jours où tous les uniformes sont en train de perdre du prestige, où même les corps sacrés (...) envisagent de se vêtir comme tout le monde."* (40)

Décidée à aller au bout de son projet et de plus en plus habitée par ses souvenirs, elle étudie les lois de ce qui fut leur communauté, comme elle étudierait celles d'une communauté primitive. Elle donne par la mort un autre sens à sa vie, vit dans un monde de morts où la correspondance avec l'au-delà est plus aisée et sensible :

> *"Le paysage funèbre était la toile de fond du décor quotidien de la jeune veuve."* (41)

Ses investigations sur les légendes de la mort primitive lui ouvrent la voie vers la mort en l'installant dans le secret de son défunt :

---

(38) A.M.D.M., p.228
(39) Ibid., p.101
(40) Ibid., p.181
(41) Ibid., p.201

> *"Oui, c'est bien cela, je suis en quelque sorte morte en vous, Marcou; et ce n'est pas désagréable, savez-vous, de se laisser être ce qu'il faut être - plutôt ne pas être - pour ne pas cesser d'être avec vous ... En tout cas, moi, je suis ici une privilégiée : je puis aimer mon ... mon "absent", non ce n'est pas vraiment le mot juste, vous êtes toujours présent, je dirais mieux mon "essentiel", ou tout simplement mon "époux" - sans souci du lendemain ..."* (42)

Convaincue de l'enchevêtrement de la vie et de la mort, elle en sort plus que jamais confortée dans l'idée que celles-ci ne sont au fond séparées, comme dans l'Orphée de Cocteau, que par

> *"une simple pellicule, comme un miroir à traverser."* (43)

Sa lutte contre le néant procure une certaine plénitude à sa neurasthénie (44). Marc, c'est l'être au monde qui l'intéresse le plus , et le repliement sur elle-même n'est qu'une façon de préserver les secrets de la mort.

Cette manière de penser, de sentir et de rêver est justement le résultat d'une sensibilité "neurasthénique", c'est-à-dire supra-sensorielle : tournée vers des recherches supérieures où elle peut saisir le fond de son être et le bonheur de l'invisibilité des choses, reliée à un univers irrationnel, Marie-Louise sonde sa vie :

> *"et il ne suffit pas de toucher par moment le fond de la tristesse pour devenir neurasthénique, bien que l'égarement de l'âme puisse commencer là où finit ce sentiment, quand il est allé aussi loin qu'il peut aller. Mais elle imagine si bien les réactions d'un Marc qui serait encore là, ses demandes et ses réponses; elle avait tant pris l'habitude de penser en se demandant : qu'en penserait-il ? Elle savait si parfaitement ce qu'il voulait, elle devinait si exactement ses*

---

(42) A.M.D.M., p.148
(43) Ibid., p.212.
(44) Voici comment Pollès définit la neurasthénie : *"Elle apparaît surtout comme un nom scientifique sur l'incompétence de la science en un des domaines les plus secrets et précieux de l'âme"*. (A.M.D.M., p.260). Nous concevons cette neurasthénie comme un thème purement littéraire.

> *désirs; elle invente si vraisemblablement une continuation de leur vie commune, qu'il arrive souvent que c'est comme s'il prenait part réellement à cet échange "posthume" ..." (45)*

Elle veut réaliser à travers cette expérience spiritiste de vases communicants (vie-mort) l'expression d'une vie singulièrement exemplaire, puisant à la fois dans l'innocence originelle de l'inconscient collectif de l'humanité et dans les rites les plus riches de la société moderne. N'y a-t-il pas dans l'"*Etat de Veuvage* (46)" de la protagoniste un contrat tacite entre elle et son défunt de poursuivre l'exploration de la profondeur et du mystère de la mort ? D'où la fécondité et l'ampleur de cette mélancolie :

> *"Je serai une veuve bien de mon temps et du tien, tu verras, Marc, comme tu me l'as demandé ... (...). Mais, Marc, te rends-tu bien compte ? Tu ne pouvais imaginer, hélas ou peut-être heureusement, ce que ce serait pour moi. N'est-ce pas effrayant d'être une veuve ?" (47)*

Parallèlement à la continuation de sa quête amoureuse, elle tente avec joie de s'investir dans sa passion pour la recherche ethnographique. Car elle hérite des manuscrits en chantier de Marc et elle tient à les publier.C'est un pacte de respect régissant toujours leur relation. Pour elle, il faut donc vivre et défendre leur chère science et l'honneur du nom bien qu'il n'y ait plus qu'une "*moitié de ménage*" (48) à le porter. Et plus elle prend conscience de son état, plus elle se sent richement différente et métamorphosée. Mais, est-ce pour Marie-Louise vivre ? Tout porte à le croire puisque, pour elle, c'est disposer de mille possibilités et demeurer seule dans la république des possibles :

> *"Elle goûtait un vrai demi-bonheur, assise sur les rives du malheur, à regarder couler le ruisseau des jours d'autrefois, aux eaux claires, sautillantes, jouant avec le soleil, dont on ne sait pas toujours si les mouvements argentés sont des poissons ou des reflets, mais pas de doute, ce sont chaque fois des lueurs de la vie; quand, avant que ne leur apparût Terhenatär, déesse*

---

(45) A.M.D.M., p.144.
(46) Les majuscules sont de l'auteur
(47) A.M.D.M., p.27.
(48) D'après Pollès, c'est une expression des Bretons armoricains, A.M.D.M., p.34.

finlandaise des brouillards, Onni Dieu de la joie, avait pris les rênes de leur char." (49)

4.1.7.2 Mystique du veuvage

A nouveau, la symbolique de l'eau fournit ici les images : pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille. Au fur et à mesure que Marie-Louise progresse dans sa nouvelle vie, l'infini se substitue au fini, traversé de rêveries, de crises de larmes et d'interrogations. Consciente de son nouvel état civil, supportant dans une résignation mystique l'âpreté de la douleur, elle établit de nouveaux rapports avec Marc, plus familiers, plus intimes et directs :

"Depuis qu'elle était veuve, elle le tutoyait plus habituellement que de son vivant où ils faisaient alterner les deux pronoms sans avoir peut-être saisi la loi de cette alternance." (50)

L'héroïne incarne

"ce renoncement qui, selon Rilke, peut seul parachever l'amour."

Ne peut-on pas reconnaître en Marie-Louise les traits d'Alissa dans La Porte étroite ? Puisqu'il s'agit dans ce livre, toujours de renoncement. Après le décès de Marc, le désir de l'héroïne vaut mieux que la possession du monde, et que l'amour terrestre qui est une illusion, un obstacle, un échec. Marie-Louise ne se remariera pas :

"Massiot (...) avait beaucoup soutenu Marilou lors des journées déchirantes et après, avait perdu lui aussi il y avait quelques années sa femme qu'il avait rendue très heureuse. Ils étaient connus comme le couple parfait de la Sorbonne. Qui pouvait mieux que lui comprendre son problème douloureux ?" (51)

---

(49) A.M.D.M., p.75.
(50) A.M.D.M., p.118.
(51) Ibid., p.56.

Dans ce combat qu'elle mène contre le temps pour domestiquer la mort, Marie-Louise refuse tout compromis car

> *"[la] veuve qui se donne à un autre homme (...) dans la plupart des "sous-civilisations", est considérée comme une femme adultère, et celle-ci comme une créature maudite; et elle l'est encore dans une foule de régions excentriques de notre monde moderne."* (52)

Cependant, hanté par la pureté de l'amour autant que son héroïne, Pollès traduit dans son oeuvre son imaginaire et ses désirs : il veut tout fixer, tout emprisonner, tout dire sur les problèmes intérieurs du veuvage. Son héroïne, il l'enferme dans son bonheur mélancolique.

Mais comment sauvegarder ce besoin intérieur dans un système où les conventions sociales doivent être respectées ? Marie-Louise est-elle condamnée à sombrer dans sa folie existentielle ? Dans quel univers sommes-nous, celui de la vie ou de la mort ?

Pour rendre la relation de son héroïne avec l'au-delà encore plus magique, Pollès a introduit un messager, "*un oiseau du Destin*" (53), un intermédiaire médiumnique. De plus, trouvant des satisfactions dans sa relation avec le monde rêvé, Marie-Louise lâche progressivement la vie réelle.

Pourtant, dans l'Europe occidentale de l'âge sartrien, on ne meurt plus d'amour conjugal. On change de mari, on change d'appartement, et la vie reprend. C'est-à-dire qu'elle continue. Mais dans la vie de l'héroïne, rien de tel : Roger Massiot, consolateur de Marie-Louise, l'avait compris. A la fois vivante pour les autres et morte pour son défunt, la veuve finit par mourir d'amour.

---

(52) A.M.D.M., p.248

(53) Ibid., p.232
Pollès s'est beaucoup intéressé au thème de l'oiseau. Il a à ce propos composé trois poèmes qu'il nous a donnés à lire. De plus, dans les légendes bretonnes, les oiseaux sont des envoyés du ciel. Les femmes bretonnes souhaitent avoir des ailes pour pouvoir s'envoler vers leur bien-aimé déjà installé ailleurs, selon une classique gwerz (les runots de l'épopée bretonne).
Dans la Bible et le Coran, chez les lamas thibétains, les oiseaux jouent aussi le rôle d'intercesseurs.

Et ce n'est pas à cause d'une anémie pernicieuse consécutive à son deuil mais en ouvrant un robinet de gaz; elle s'est suicidée suite à "*une anémie des raisons de vivre*" (54). Sa mélancolie appartient à l'espace céleste, elle est source de consolation; la mélancolie est un veuvage.

Le suicide est un problème littéraire : il se conçoit comme le destin. C'est littérairement la mort la plus préparée, la plus apprêtée, la plus totale. Pour un peu, Pollès voudrait que l'univers entier participât au suicide de son héroïne. Ce suicide littéraire nous introduit de force dans l'imaginaire morbide de Marie-Louise, il met en ordre les images de la mort (55). En présentant une héroïne libre et doublement veuve, de son mari mais surtout de l'époque moderne et de sa culture, Pollès se délecte à peindre un personnage dépendant d'un monde occulte, soumis aux seules exigences intérieures de sa vie, radicalement coupée des faits de société. Le monologue intérieur, abondamment utilisé par Pollès est en prise directe sur la vie intérieure de son personnage.

Les références aux cultures anciennes et aux valeurs humanistes classiques ont permis à l'héroïne de se découvrir et de comprendre sa situation de veuve. Et ce, grâce à ses investigations socio-ethnographiques. Par ailleurs, l'intention eschatologique de l'auteur n'est jamais démentie : Pollès a construit un monde qui n'est ni réaliste ni imaginaire. C'est un monde hors du temps, dépassé. Il a su brouiller les fils, mêler poésie, enquête et souvenir avec une habileté consommée, de sorte que la relation entre fiction et histoire personnelle échappe à toute équation simplificatrice. Par l'intermédiaire d'un narrateur intradiégétique, Pollès prend tout avec dérision et profondeur. Apparemment, pour lui, la mort est une jubilation. Selon un critique, ce livre est un "*essai de moraliste voire une satire* (56)".

Au fil des pages s'entremêlent les réflexions, les apartés, les séquences, les citations, les épigraphes. Cette composition baroque sert à décrire le personnage et à le situer dans son milieu, sans entraver vraiment le progrès de l'histoire (57). Pollès n'est pas tombé dans les pièges de la mode : il écrit avec la plus grande liberté. C'est une oeuvre non conventionnelle.

---

(54) A.M.D.M., p.259
(55) G. Bachelard, op. cit., pp.110-111
(56) A. Thérive in La Revue des deux Mondes, n° 23 du 1-12-1963, p.439
(57) Abirached in La nouvelle Revue française, n° 132, 11ème année, 1-12-1973, pp.1109-1110

4.1.8 Une éducation sentimentale et littéraire dans Le Fils de l'Auteur

4.1.8.1 Père et fils

Développé dans Le Fils de l'Auteur (58), le thème de la mélancolie complète les "prérogatives" culturelles dont Pollès semble vouloir se réclamer. Quoi que les critiques en aient dit, ce livre n'est pas une fiction, c'est un mélange de romanesque et d'autobiographie. Il y a même lieu de penser qu'au début, Pollès envisageait d'écrire simplement un journal intime . Et comment ne pas songer à un tel projet si l'on prend en considération l'absence du père du foyer familial ? Et la souffrance que cela pouvait engendrer chez un jeune garçon plein de sensibilité. Ou peut-être Pollès rêvait-il d'une relation exemplaire entre un père célèbre et son fils, situation qu'il n'a pas eu la chance de vivre, auprès d'une mère et d'un père "incultes" (59). D'ailleurs, Pollès ne fait pas mystère de tirer la matière de ses romans d'un fonds personnel.
Sélectionné pour le Goncourt, Le Fils de l'Auteur échouera également malgré les bonnes assurances de Giono (60).

Le Fils de l'Auteur nous met en présence d'un homme de lettres, un "*écrivain d'alcôve*", auteur de dix-neuf volumes aux titres évocateurs (Adolescence du Coeur, L'Etang des Songes, Aime et meurs sans Regret, Les Snobs des grands Sentiments, Le Fruit de vos Entrailles, Avec ou sans Ailes, Accourez, Passions mortelles, A tout coeur, Sainte-Vénus, La Part du Feu, Plaignons les Coeurs trop purs, Aimait-elle trop l'Amour ? L'Amour au Carquois vide, Le

---

(58) H. Pollès, Le Fils de l'Auteur, Paris, Gallimard, 1964, 297 pages, neuf éditions tirées à 4.500 exemplaires.
Dédié à son fils Malo.
Rédigé dans deux caractères graphiques représentant séparément le discours du père et du fils.
Lu également par Queneau en 1963.

(59) Entretien Pollès/Sghaïer du 28-08-1985 à Plougrescant.

(60) Voici ce qu'il lui écrivait : "*Oui j'aime beaucoup* (c'est Giono qui souligne) *Le Fils de l'Auteur. Je vais en parler (ou plus exactement : en écrire, puisque je ne pourrai pas aller voter - je le ferai par correspondance); cette année on va essayer de tenir les dieux en laisse. En tout cas, je ferai moi tout mon possible*". Correspondance Giono/Pollès du 16-10-1964.

Choc en Retour, La trop tendre Amazone, Cri du Coeur, L'Appassionata, L'Amour en Ecriture, La Grande Chose de la Vie). Il rêve d'être le Delly des "coeurs modernes", avec des lectrices un peu plus intellectuelles cependant, et se croit supérieur à Sartre parce qu'il a un plus grand "courrier féminin" !

Dévoué à son père jusqu'à l'effacement, son fils Marc lui consacre sans réserve son temps, ses sentiments et sa jeunesse. Il dépouille son courrier, gère ses aventures sentimentales. Il aime cette aura amoureuse entourant son illustre père, et, dans l'étude qu'il a décidé de lui consacrer, réserve une large place aux femmes qui alimentent le courrier du coeur de Henry Malfray. Marc est un disciple fervent, un documentaliste au service de son père et son historiographe privé. Le traditionnel conflit de générations n'existe pas en l'occurrence.Cependant, Marc souffre, malgré tout, du mal du siècle. A treize ans il a déjà tenté de se suicider et, quand il se rend compte que son père l'a dépossédé d'Odile, il décide d'aller se noyer (61). Pour que sa mort fournisse un beau sujet à son cher maître, le célèbre H. Malfray.

Encore une fois, par ce thème axé sur des aspirations personnelles, Pollès développe l'idée d'une mélancolie existentielle inspiratrice et génératrice d'autres mélancolies. En effet, le rêve permanent de Pollès d'un grand destin littéraire fait de sa conscience le lieu privilégié de ses artifices et de son narcissisme. La volonté de puissance d'Henry Malfray annule l'autonomie de Marc. Et celui-ci à son tour sombre dans cette image parfaite et absolue de son père, qui devient une prison et une entrave à son épanouissement. Ainsi la réfraction de Marc dans ce miroir-modèle de l'image du père le prive de la liberté, contrairement aux objectifs de son père qui visait justement à susciter son développement autonome.

Pollès stigmatise ici les revers du renoncement. Bien que l'expérience de Marc en écriture soit un acte de conscience en devenir dans l'exploration de son intimité avec son père, il est un véritable apprentissage à la mélancolie du bonheur.

> *"Aurai-je jamais un plus beau sujet - et que je posséderai mieux ? Et il me semble que je serais très heureux le temps que durerait ce travail, car il me ferait prendre chaque jour une plus exacte conscience de ma chère intimité avec papa." (61)*

---

(61) L.F.D.A., p.62.

Marc a bien compris que seuls paient l'effort, la ténacité, le travail et la patience. Car sacrifier son temps pour des travaux à première vue sans intérêt se révélera à long terme enrichissant. Le rêve de ce garçon fragile réside précisément dans l'approfondissement continu de la vie secrète de son père dont la trajectoire multiforme paraît inépuisable et dont chaque étape est source de joie.

> *"Mais quand il a des épreuves à corriger, ou que l'intérêt de son oeuvre réclame quelque corvée urgente, il oublie totalement la nécessité de mon enrichissement quotidien et ne songe pas une minute que ce pourrait être juste le jour où ma valeur et ma voie me seraient révélées ... Mais quelle triste manie de traquer en tous lieux et recoins des traces d'égoïsme d'un "moi" dont je sais bien que l'ampleur débordante fait la joie et la richesse de ma vie, ma constante inquiétude et cependant une certaine paix, car il y a toujours un phare tranquille sur l'île aux trésors, trouvés, reconnus et chéris - bien que parfois controversés. Ne suis-je pas le premier à m'offrir à ces tâches parfois fastidieuses, mais "jamais ingrates à aucun sens du mot", comme je lui disais une fois, car la certitude où je suis que mon aide lui fait plaisir les rend passionnantes." (62)*

La démarche de Marc est simple. Tout comme son père, il réprouve les modes et les manifestations de son époque. Il condamne la jeunesse éprise d'existentialisme et de freudisme et, comme son père, prône des valeurs comme l'âme, l'amour, le sacré, que la modernité semble volontairement oublier. Il vit

> *"une vie honnête, studieuse, casanière, peu occupée du sexe." (63)*

La rigueur de Henry Malfray lui interdit de tromper son fils sur sa vraie valeur; c'est une question d'honnêteté intellectuelle et de dignité que de laisser Marc ne compter que sur lui-même. Rien ne peut plus corrompre une jeune âme que de lui montrer une fausse allégeance ou un mauvais exemple. Les talents de Marc sont réels mais son père ne veut à aucun prix lui faciliter la tâche :

> *"(...) Tu me fais un vrai plaisir en m'annonçant cette nouvelle, je rêvais sur des velléités que tu m'avais laissé deviner, mais je ne voulais pas*

---

(62) L.F.D.A., p.166.
(63) L.F.D.A., p.214.

risquer de t'influencer. Il n'y a rien de plus dangereux que d'encourager de pseudo-vocations. Je suis heureux de penser que tu auras moins de peine à te faire publier que moi. (...) L'ennui c'est que la décence m'interdira de t'offrir le moindre parrainage; le père est le dernier à qui l'on permet cet honneur et cette joie, mais je trouverai autre chose." (64)

4.1.8.2 Le métier d'écrivain

L'intérêt de Malfray pour son fils semble naturel et constant. Ses conseils sont pertinents mais entre les paroles du père et les réalités qu'affronte le fils, il y a un abîme : le consentement passif et la dépendance inavouée qu'il provoque masquent un sentiment de révolte. Les valeurs traditionnelles du père nient les avancées éducatives et pédagogiques, elles sont la garantie de l'autorité paternelle et de son pouvoir socio-politico-culturel.

Ce dont Pollès rêve, c'est d'un amour paternel idéalement assorti à l'amour filial, une complicité entre père et fils. Mais il reconnaît qu'il faut se contenter du bonheur que donne l'amour, même le plus mal partagé. Emprisonné dans cette éducation menée de main de maître, Marc ne peut s'empêcher de réfléchir à sa propre condition ... et de douter des intentions de son père. Il s'engage alors dans un dilemme déchirant qui le plonge dans la mélancolie.

On glane en passant force détails piquants sur la "cuisine" que doit pratiquer un écrivain débutant. H. Malfray présente à son fils une série de confrères dont il conteste l'originalité : si Marc veut s'affirmer, il doit briser le cercle du conformisme. Derrière la conception romanesque que le père tente d'inculquer à son fils, il y a aussi toute la philosophie du roman prônée par Pollès. Cette nécessité intérieure dont il arme son personnage, ce souci d'originalité oblige Marc à sortir des sentiers battus et de la voie tracée par son père.

"Tu me disais bien l'autre jour, papa : Si comme je le crois, tu as ce qu'il faut pour écrire, je voudrais surtout que tu n'écrives pas comme moi, ni des romans de mon genre. C'est ta liberté et non mon exemple qui doit t'inspirer. Mais ce ne serait pas mieux que tu sois hanté par la volonté

---

(64) L.F.D.A., p.102.

délibérée de trancher absolument sur "l'auteur de tes jours"; cela pourrait te paralyser autant qu'une trop forte influence. Et je doute que l'opposition systématique soit jamais féconde. N'imite surtout pas tel fils Mauriac qui, de peur - et il avoue que c'est chez lui une véritable idée fixe - d'écrire des romans qui fassent songer à ceux de son père (comme s'il lui fermait l'arène infinie du roman véritable), écrit des anti-romans, des a-romans, des non-romans, des pseudo-romans, qui semblent n'avoir qu'une justification secrète : proclamer qu'il est d'autres types de romans possibles que le roman mauriacien, et d'autres romanciers que le père Mauriac. Je t'ai souvent dit comme j'aime l'inverti Dudognon, encore que je sois parfaitement étranger à son univers, bien qu'on puisse lui reprocher de suer Proust à chaque page. Mieux vaut suer Proust que l'huile d'un vain travail. Mieux vaut écrire des romans qui fassent penser à quelque géant du genre que des romans qui ne font penser à rien; et qu'on oublie sitôt après lecture. (...) On ressemble toujours à quelque forte personnalité littéraire au début (je t'ai raconté comme Bataille influença mes premiers poèmes, mes premières pièces); et le plus dangereux n'est sans doute pas pour toi de subir quelque peu celui qui est venu au monde pour te redresser en cas de besoin." (65)

Pollès a-t-il écrit le livre dont rêve son héros et dont le plus grand risque est de représenter le père comme un père ordinaire ? Il a fait d'H. Malfray un père bon et charmant, cependant loin d'être banal. En Don Juan il peut paraître quelconque, mais il a un talent certain de paternité. Son succès l'a révélé et l'a transformé en séducteur. Et bien qu'il soit tiraillé par les incertitudes quant à ses aspirations littéraires, cette situation fiévreuse est nécessaire à un créateur, Marc l'a bien compris.

"Dans le cas de papa, le Don Juan et le romancier travaillent en étroite collaboration : il sait enrichir sa littérature de ce que les femmes lui donnent si généreusement, et il sait si bien jouer de sa littérature pour appâter dames et demoiselles ! Autrement dit, il se sert dans chaque domaine de l'auréole qu'il a remportée dans l'autre. Il utilise aussi adroitement ses succès d'écrivain pour les séduire que leurs lettres pour étoffer ses romans. (...) Et quand il veut rompre,

---

(65) L.F.D.A.. p.77.

> *comme il a le don d'attribuer sa décision aux nécessités de sa mission littéraire, à son devoir d'être tout à son nouveau roman, et au besoin de l'incessant renouvellement de son expérience vivante; bref à cette satanée mission de l'artiste qui l'empêche de s'abandonner à son bon coeur avec elles, etc." (66)*

Dans cette logique inhérente à toute création, il y a la peur du vide qui est la base de toute mélancolie. Cette manière de Marc de baliser les sphères à la fois visibles et invisibles de la vie de son père montre le haut degré d'une conscience à l'écoute de ses élans et de ses désirs, en conformité avec l'aspiration d'une vie définie à l'avance. Comme un critique le faisait remarquer,

> *"nous sommes à cent lieues de ce conflit de générations dont on nous a tant rebattu les oreilles; ce sont l'accord, l'harmonie, la parenté des générations qui nous sont dépeints ici, et avec une parfaite délicatesse de touche." (67)*

Au plus fort de ses certitudes et de ses expériences, H. Malfray puise dans son fonds intime pour imprégner la vision de Marc de sa propre sensibilité. Il s'est d'ailleurs établi une sorte de code de déontologie, un pacte écrivain-lecteur, qui lui permet d'être en contact constant avec ses lecteurs et avec le monde extérieur. Il est mobile, trotteur de globe en quête d'exotisme pour nourrir et enrichir ses histoires. Et aussi, en conséquence, exposé à la curiosité du public, aux conquêtes féminines et aux échecs. C'est dans l'échec que réside d'ailleurs la mélancolie de l'artiste.

> *"Penses-tu, c'est que tu n'as pas toujours été là pour compter mes défaites." (68)*

4.1.8.3 Le ferment de la révolte

Marc, à vingt ans, ne cesse d'être attiré par son père. Il l'aime, l'admire, recueille ses moindres mots et vole à ses moindres désirs. Henry, de son côté se montre avec Marc d'une libéralité, d'une intelligence, d'une délicatesse dont les pères, que ce soit dans le roman, au théâtre ou dans la vie, ne donnent pas aisément

---

(66) L.F.D.A., p.60.
(67) A. Billy, in Le Figaro du 24-07-1964, p.20.
(68) L.F.D.A., p.168.

l'exemple. Pourtant, parmi tous ces sentiments bleus et roses, dans ces jours tissés d'or et de soie, nous sentons que certaines choses ne vont pas. En effet, Marc commence à trouver le comportement de son père anormal.

> *"J'ai été assez étonné quand papa m'a dit : Occupe-toi de la petite Rita; elle est adorable, mais elle commence à devenir un peu jeune pour moi... Je me rappelle son mot récent pour Solange : Elle est davantage de ton âge ...". (69)*

Marc serait-il jaloux, sera-t-il désormais le rival de son père ? Il lui avait en toute innocence servi d'entremetteur mais aujourd'hui le doute s'installe : que fait-on de sa propre existence, de sa vérité ? En effet, derrière l'admiration de Marc pour Odile, la maîtresse de son père, on peut percevoir les prémices de son indépendance : il prend goût à souffler les conquêtes de son père, il va même jusqu'à confisquer une des lettres qu'il était chargé de remettre à Odile. Mais sa conscience empêtrée dans les incertitudes et la mélancolie perd progressivement ses repères et sombre dans les remords et les regrets :

> *"La non-remise de la lettre serait sans doute ce que tu aurais le plus de peine à me pardonner : crime de lèse-paternité littéraire : avoir mis des entraves à la libre circulation de ta prose !" (70)*

Cette trahison mène Marc à la dérive et révèle un adolescent fragile, tenté par tous les extrêmes. Considérant que sa vie est souillée à jamais, il veut, dans une obnubilation mélancolique, se donner la mort.

> *"Quant j'aurai bu le philtre, assis sur le bord des eaux mortes, peut-être sans me forcer l'imagination verrai-je s'approcher la Princesse de l'Etang et de la Grange... C'est réussir une rare conjonction que combiner la commodité, l'efficacité et la poésie. (...) Je crois que ma mort, du moins elle, serait une mort d'amour. Les faibles sont parfois capables de plus de bien dans l'effacement que dans*

---

(69) L.F.D.L.A., p.290
(70) Ibid., p.277.

> *l'affirmation de leur pauvre vie ... Rien ne saurait mieux que les eaux lustrales de l'anéantissement - dis : les eaux qui noient, simplement - laver mon âme de mon crime ... Puisque je n'ai pas su être ce bon fils, bien que n'ayant pas d'autre ambition terrestre, puisse mon âme garder ton image intacte, et te laisser tout de même celle d'un fils racheté."* (71)

On se demande si Marc aura l'audace nécessaire pour faire aboutir son idée. Ne dit-on pas que celui qui joue avec l'eau veut se noyer ? Marc pourrait être victime de son propre geste et de son mauvais choix. L'eau est, dans les drames de la vie et de la littérature, l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, sans orgueil ni vengeance, discret symbole du suicide masochiste.

Mais Pollès s'est gardé d'évoquer un noyé réel qui descend au fil de l'eau. Un tel réalisme, loin d'éveiller des images, bloquerait plutôt l'essor poétique. Ce spectacle n'appartient pas à la nature imaginative primitive : c'est l'eau rêvée dans sa vie habituelle, l'eau de l'étang qui se couvre d'un être qui veut mourir doucement. Dans cette mort, le noyé continue de rêver. La mort dans une eau calme a des traits maternels. L'eau mêle des symboles ambivalents de naissance et de mort. Elle est pleine de réminiscences et de rêveries divinatoires. L'eau est le cosmos de la mort, elle communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort, elle est le fondement de la mélancolie de Marc :

> *"L'eau mélancolisante commande des oeuvres entières comme celles de Rodenbach, de Poe ... Elle aide à mourir totalement. Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir."* (72)

Dans ce livre, l'intrigue est extrêmement simplifiée : elle n'en est que plus dramatique. La femme du romancier et le frère de Marc n'y jouent aucun rôle. Tout se passe comme si H. Malfray, sa clientèle féminine, ses succès de bel homme à femmes, "*partisan de monogamies successives et accélérées*", les jalousies qu'il éveille et qu'il apaise, son magnifique égoïsme, pouvaient être isolés de la société entière.

---

(71) L.F.D.L.A., pp.292-293
(72) G. Bachelard, op.cit., pp.112-124.

En fait, nous sommes ici en présence de deux conceptions de l'amour selon deux modèles occidentaux : l'amour courtois (Tristan et Iseut) et le libertinage (Don Juan). La première est esquissée à travers l'idéalisme mélancolique de Marc, la seconde s'édifie chez Henry Malfray sur un sentiment de vide, autre facette de cette même mélancolie.

Par ailleurs, le roman parvient à forger une réalité complexe et dense. Issu probablement d'un pur artifice, il aboutit à une création puissante, émouvante. Si le petit Marc, écrivain lui aussi, envoûté et offusqué par l'ombre tyrannique de son père a la plume un peu facile, nous avons un exemplaire de ces "ratés" dont Pollès aime à se montrer le clinicien (73). Un tel état de conscience renforce la disposition du sujet mélancolique au ratage et ce jeune homme offre bien peu des traits de la nouvelle époque littéraire. Un critique se demande si le sujet secret de Pollès n'est pas en définitive l'écrasement d'un garçon faible et sensible par un formidable sot d'écriture à mine de Casanova pour haquenées littéraires (74). Mais entre la "soumission éblouie" et la révolte, n'y a-t-il donc aucune place pour la sagesse ?

---

(73) A. Thérive, in La Revue des deux Mondes n° 23 du 1-12-1963, p.439.
(74) K. Haedens, in Paris-Soir du 1-07-1964, p.4.

4.1.9.La Grande Guerre dans Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Navire

Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Navire (75) est le dernier roman publié de Pollès. C'est l'oeuvre la plus importante

---

(75) H. Pollès, Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Navire, Lausanne, Julliard, L'Age d'Homme, 1982, tiré à vingt mille exemplaires, 709 pages.
Il a été couronné par le Grand Prix Paul Morand de l'Académie Française au cours de sa séance du 9 décembre 1982. Henri Pollès a obtenu treize voix sur un total de vingt-cinq suffrages exprimés contre neuf pour Raymond Abellio. Et ce dès le 1er scrutin (voir document annexe). L'esprit de ce prix se résume ainsi : Paul Morand, né en 1888 et décédé le 23 juillet 1976, a été élu à l'Académie Française en 1968, à quatre-vingts ans, donc bien tard par rapport à son talent littéraire, à ses succès, à son influence. Il avait été heureux de cette tardive consécration et, quelques années plus tard, il annonça que conformément aux intentions de sa femme, il lèguerait sa fortune à l'Académie pour la création d'un prix qui porterait son nom.
Ce prix, d'un montant de trois cent mille francs, est de beaucoup le plus important des prix littéraires français et on peut le comparer au Prix Gobert à l'époque où il n'avait pas encore été amputé par les dévaluations successives de la monnaie française.
Le grand prix Paul Morand est attribué par l'Académie tout entière sur la proposition d'une Commission de dix membres constituée à cet effet. Les auteurs ne sont pas autorisés à faire personnellement acte de candidature.
Après plusieurs réunions de travail, la commission propose à l'Académie les noms de deux ou trois auteurs. Le vote se fait à bulletins secrets.
Le prix n'est pas décerné à un ouvrage isolé, mais à l'ensemble de l'oeuvre d'un auteur, sans aucune condition d'âge. Aux termes mêmes de la volonté de P. Morand, l'Académie doit couronner "*un écrivain français auteur d'ouvrages se recommandant par leurs qualités de pensée et de style et par leur esprit d'indépendance et de liberté*".
Le prix Paul Morand a été décerné pour la première fois en 1980 à Jean-Marie Le Clézio pour l'ensemble de son oeuvre. Cette année encore [1982] le choix de la compagnie a été dicté par le seul souci de servir la littérature et la langue, en un temps où les conditions matérielles pèsent de plus en plus lourdement sur l'art, et où les valeurs spirituelles ont besoin d'être défendues contre tous les dangers qui les menacent".

et celle qui a eu le plus de succès. Tous les critiques ont souligné sa pertinence, sa singularité et son originalité (76).

J. Mistler, secrétaire perpétuel de l'Académie Française, L'esprit d'un Prix, in le Figaro du 19 décembre 1982. Lors de la réception de ce prix, Jean Dutourd disait de H. Pollès qu'il avait "*mérité le prix Paul Morand par son talent, certes, mais aussi par son héroïque dévouement à la littérature*".
Il a eu aussi le prix de l'Association des Ecrivains de l'Ouest et a été classé parmi les vingt meilleurs livres de l'année selon Lire, in Livre Hebdo du 17 janvier 1983 ainsi que selon Commerce Forain du 1.02.1982.
Lu par Queneau en juillet 1974 (lettre de F. Gehennau du 1-2-1987). Voici ce que Pollès écrivait: "*Queneau était lecteur à la N.R.F. (...), il m'a donné de très bons conseils, mais après m'avoir demandé des coupures pour le Fleuve qui devaient forcer la direction à le reprendre, il m'a abandonné quand la direction s'est reprise*. Correspondance Pollès/Sghaïer du 16-04-1987).
Voici ce qu'il déclarait encore dans une interview qu'il a accordée à R. Sorin pour Le Monde du 1-10-1982 : "*Sur le Fleuve a d'abord été refusé chez Gallimard, accepté avec des coupes, rejeté encore*". Il a également été présenté sans succès à Laffont, Le Seuil, Plon, Julliard. Voici enfin ce qu'il confiait à Giono : " *(...); je refuse de le représenter à ceux qui l'ont écarté; il faudrait que M. Arland en qui j'ai toute confiance ne l'ait pas encore lu, il se trouvait qu'il n'avait pas fait partie du premier jury. (Ce qui est ennuyeux chez Gallimard, c'est qu'on a beau avoir été plusieurs fois à deux doigts de décrocher le gros lot, il faut à chaque livre qu'on offre repasser l'examen d'entrée). Donc, c'est un peu grâce à vous tout de même, sans que vous ayez eu à intervenir autrement, que je vais tenter une nouvelle chance chez notre éditeur. Bien sûr, si dans une future lettre à Claude vous glissiez un mot de tout cela, ce serait d'un grand poids*". Correspondance Pollès/Giono non datée.

(76) Voir :
Lettre de M. Arland à Pollès du 10-9-1982 (voir annexe II)
H. Bonnier, Salut à la Guerre in Le Méridional du 31-10-1982
La Gazette de Monaco et de La Côte d'Azur du 1-2-1983
R. Sorin, Le bienheureux H. Pollès in Le Monde, op.cit..
F. Bott, in Le Monde du 1-10-1982
P. de Boisdeffre, in La Revue Littéraire, n° 419, février 1983, pp. 414-419
J.P. Amette, Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Roman, in Le Point, n° 524 du 4-10-1982, pp.157-158.
J.L. Barre in Toulouse Matin du 30-12-1982
B. Poirot-Delpech, in Le Monde du 29-7-1983
Par Avez, in Le Télégramme du 26-10-1982

S'appuyant sur des faits historiques (77) de la première guerre mondiale, Pollès a mis un demi-siècle à l'écrire ;(78). Pendant toute cette période, il l'a portée dans sa tête et dans son coeur, parallèlement à ses autres oeuvres. C'est son habitude de mener de front plusieurs livres, de les faire alterner pour les opposer selon un rythme qui lui est propre. Cette démarche peut nous rappeler celle d'André Gide.
La parution de ce roman a permis à Pollès de revenir sur la scène littéraire. Dix-huit ans séparent Le Fils de l'auteur de Sur le Fleuve de Sang (...), pendant lesquels il s'est imposé dans le silence un immense travail archéologique. On ne peut négliger cette longue persévérance d'un auteur luttant contre son propre effacement. Voilà un exemple assez rare de constance dans la création. En outre, Sur le Fleuve de Sang (...) renoue avec Sophie de Tréguier, car la figure principale des deux livres est Tréguier. C'est là que Pollès a été témoin d'une anecdote dont il a fait le sujet de ce "*roman de terroir*", de cette oeuvre qu'il estime près de lui par la souffrance (79).

P. Plunkett, Henri Pollès : Sur le Fleuve de Sang vient un Roman étrange in Le Figaro du 8-12-1982
G. Georges, Fleuve de Sang et Navire de Bonheur in La Suisse du 16-1-1983
Lettre de J. Vier à Pollès du 23-11-1987 (voir annexe II).

(77) Pollès avoue :"*Je suis allé à Versailles consulter la presse de l'époque 1914-1918 et j'ai même interrogé quelques témoins dont une vieille pensionnaire de l'hospice de Tréguier. C'était un travail insensé au cours duquel m'ont soutenu mes souvenirs de ce lieu où j'ai vécu les dix premières années de ma vie. Tréguier s'ouvre sur l'univers tout entier, en prenant des dimensions inattendues*".
Entretien Pollès/Sghaïer du 10-12-1983.

(78) "*Aussitôt après "Sophie de Tréguier", j'ai commencé "Sur le Fleuve de Sang". Au début j'imaginais un petit roman d'hôpital à trois personnages, le médecin, l'infirmière et le blessé. Mais le livre prenait une autre dimension et j'ai attendu pour le poursuivre d'avoir d'autres expériences de la vie.*"
P. Muratori, Un Rêve lucide in Le Figaro du 10-12-1983.

(79) Entretien Pollès/Sghaïer du 12-4-1984.

4.1.9.1. Tréguier, août 14

Nous sommes à Tréguier, au début d'août 1914, quand le tocsin, dans toutes les églises, annonce le déclenchement de la Grande Guerre. En effet, en 1914, Tréguier est une bourgade autour d'une cathédrale, une "*ville chassée de l'histoire*", le 19ème siècle encore intact entre ses murs. Tréguier vit alors sous le signe du conflit entre les blancs et les bleus, les catholiques "ultra" et les "républicains". Dans cette atmosphère, quatre soeurs vivent avec leur père : Juliette, Marie, Monique et Louise la folle. Les trois premières rêvent d'un mari, avec au coeur la hantise de n'en point trouver et de finir vieilles filles. Et soudain le drame éclate dans cette léthargie : la guerre qu'on ne voit pas directement, celle vécue à l'arrière. C'est elle qui sortira Marie et Juliette de leur existence monotone. Elles obtiennent de leur père l'autorisation de servir comme infirmières dans un hôpital militaire. Très vite, des blessés, des mutilés, des permissionnaires arrivent par trains entiers. C'est une vraie tentation pour ces jeunes filles qui voudraient tout donner. Michel, un blessé, esquisse un flirt avec Juliette, mais c'est Marie qui se donnera à lui. Il meurt au front, peu de temps après, sans savoir qu'elle attend un enfant de lui. Quant à Juliette, elle fera la connaissance d'Armand Verdon, médecin-chirurgien de l'hôpital avec qui elle partagera un amour d'exception.

Une fois la guerre finie et son cortège d'horreurs terminé, Tréguier replonge dans ses habitudes, ses coutumes provinciales et ses traditions bretonnes. Dans une France ressuscitée jusque dans tous les détails de la vie quotidienne. Un univers quasiment disparu, reconstruit jusque dans ses tics de langage, à travers tous les lieux communs de son antique sagesse, fixés en adages, en dictons, en proverbes. Tout un fonds culturel millénaire dans lequel survit une sensibilité étrange, une mélancolie sentimentale se trouve ici patiemment reconstitué.

4.1.9.2. Réflexions sur la guerre

De plus, la Bretagne et la Provence s'unissaient dans le couple Juliette - Armand, dans une parfaite symbiose des corps, des esprits et des coeurs. Pollès organise ici la comparaison de deux personnages, un homme et une femme, l'un et l'autre décrits à travers son pays mais l'un décrivant son pays pour l'autre.
Par la guerre, ces personnages prennent conscience de la vie et de

la mort. Elle les a forcés d'une part à approfondir leurs cultures anciennes en ravivant leurs sentiments nostalgiques, et d'autre part elle les a obligés à voir les atrocités de ce conflit et a réveillé de ce fait leur sensibilité mélancolique.

Le déclenchement de la guerre ne peut être interprété que comme une autre étape vers l'effroi. La guerre psychologique n'en était que le stade précédent : la désinformation, le désarroi, le doute des populations en sont les conséquences logiques.

Voici comment le narrateur décrit le jour J de la mobilisation. Dans la séquence suivante, nous trouvons le souvenir d'un enfant resté immergé dans la douleur du passé, dominé par les images et les impressions de cette catastrophe. Ce souvenir que Pollès n'a cessé d'évoquer pendant la longue gestation de ce livre (55 ans) est en fait la toile de fond sur laquelle se sont greffés tous les autres thèmes littéraires. Et sa mélancolie intérieure a été nourrie, d'une façon épisodique, des événements historiques et personnels, prétextes à ses romans.

> *"Le premier jour de mobilisation est le dimanche 2 août.*
> *Le deuxième jour de mobilisation est le lundi 3 août.*
> *Le troisième jour de mobilisation est le mardi 4 août, etc.*
> *Et cela continuait dans le Moniteur des Côtes-du-Nord et l'on se demandait jusqu'où cela irait. Le calendrier de la guerre était donc le nouveau calendrier du monde ? Est-ce qu'on dirait : le centième, le millième, le dix millième jour de la guerre ? Cela faisait songer au temps des prisonniers à vie, des martyrs des grandes maladies et infirmités dont on compte à perte de vue les jours de captivité, de torture ... des morts vivants, des divers condamnés "à perpétuité" ... C'était à frémir, on entrevoyait un nombre illimité de vies semblables à la mort ..." (80)*

Tout dépend de la guerre : la vie et le monde. Bien sûr qu'elle fait peur malgré les mille cinq cents autres guerres qui l'ont précédée depuis le début de l'histoire de l'humanité. Pour imposer la loi de la jungle et justifier ses incapacités et ses insuffisances, l'homme a trouvé en elle son exutoire et la panacée

---

(80) Les historiens avancent ce nombre.

de ses maux et de ses psychoses. En outre, pour l'inscrire dans ses réseaux de communication, il lui a créé des mots dans toutes les langues afin de la rendre plus concrète, plus familière des communautés et des individus. Et c'est ainsi que l'imaginaire de l'humanité peut forger la spécificité de son imagerie culturelle et linguistique.

> *"La guerre ... brezel en breton, un mot qui claque comme un coup de fouet. Chaque langue a inventé un de ses plus beaux mots pour dire la plus affreuse des choses." (81)*

Aussi la guerre avec son départ en fanfare n'est-elle qu'une "*épidémie*" (82), une "*grosse ordure*" (83), un "*bourrage de crâne*" (84). Dans ce contexte, l'allégorisation prend une ampleur et une signification intéressantes. En ce sens, la manière de l'auteur de chercher à se mirer dans le langage déstabilise et sape en lui toute forme de certitude. Elle permet au moi de se réfugier dans la transfiguration de la réalité qui perd ainsi ses références et ses repères du quotidien. Les scènes macabres de la base arrière de la guerre auxquelles le narrateur ne cesse d'assister appellent au désenchantement et à l'abattement :

> *"Tréguier ne pouvait connaître la guerre réelle, celle que les guerriers font avec leurs mains, leur pieds et leur poitrine, immergés à cette sorte de mer de feu dont la furieuse marée quotidienne rejette chaque soir sur le rivage une foule de cadavres, mais il n'avait guère besoin d'en avoir une plus claire vision pour la servir efficacement. Les blessés proposaient certes quelques aspects de son vrai visage, mais seulement au cours de leur trajet du train à l'hôpital.(85)"*

Génératrice de mélancolie, la guerre provoque toutes les humeurs noires. Son impact est d'abord ressenti par les femmes abandonnées à leur sort. Leur sentiment d'existence est tributaire de l'absence des maris. L'atmosphère générale dans Tréguier touche même celles qui ne sont pas concernées par ces absences : un

---

(81) S.L.F.D.S.(...), p.36
(82) Ibid., p.141
(83) Ibid., p.144
(84) Ibid., p.144
(85) Ibid., p.233

sentiment tellurique de solidarité unit tout le monde dans la souffrance et le silence.

Les demoiselles Le Scolan qui, elles, n'ont personne dont pleurer l'absence, pleureraient aussi si elles l'osaient, leur manque de raisons de pleurer ...

> *"Mais la rumeur publique pourrait interpréter cela en mauvaise part et elles se font violence." (86)*

Le pathétique même a ses extrêmes : la vie jusqu'ici ratée des filles Le Scolan et la désolation des femmes esseulées par la guerre s'unissent en un élan naturel d'empathie et de communion. L'absurdité de la guerre n'est plus à démontrer. c'est la bête inassouvie qui sommeille dans le tréfonds de l'homme. Par leurs concentrations humaines, les villes deviennent souvent des champs de bataille et des cibles faciles pour l'ennemi. La peur y prend d'autres proportions et les victimes s'y multiplient. Le bombardement des villes accroît l'incertitude et l'insécurité, développant ainsi le sentiment de la menace de la mort et la résignation de la population devant son sort.
De plus, pour les militaires, conquérir une ville est plus facile que la conserver : pareille stratégie ne peut qu'engendrer l'épouvante que Pollès montre avec ironie sur un ton faussement désabusé :

> *"- Dernières nouvelles : nous avons bombardé Metz.*
> *- Que voulez-vous dire ? Nous bombardons nos villes ?*
> *- Bien entendu, nos villes à reprendre; cela se fait toujours dans la haute stratégie; une ville occupée par l'ennemi est une ville étrangère.*
> *- Mais il faudra reconstruire cette ville avec tant d'autres ..." (87)*

Plus le temps passe, plus les morts sont nombreux. L'indifférence s'installe dans la population. Le travestissement de la vérité et la propagande ajoutent à la confusion générale et donnent un sentiment d'impuissance devant ces manipulations. Pollès dénonce ces situations pernicieuses et les carences volontaires de l'Etat. Il prône une certaine morale de la guerre qui appelle à la retenue

---

(86) S.L.F.D.S.(...), p.43
(87) S.L.F.D.S.(...), p.480

la plus rigoureuse. Car l'issue d'une guerre en dépend en fin de compte directement. Il faut aussi penser aux attentes fébriles de tous ceux qui ont un proche ou un parent sur le front. Mais dans tout cela prévalent le devoir et l'honneur national : une éthique militaire ne doit transiger sur rien.

> *"Il y avait plus de morts que jamais, mais c'étaient des morts si lointaines (...), et la pièce à conviction de ces morts, le corps, ne suivait pas toujours. Et, puisque les services officiels, eux-mêmes, dans le but politique certes, mais en même temps charitable, de minimiser les pertes, invitaient la population à se méfier de la réalité concrète de certains cas, comment n'être pas tenté d'écouter ceux qui affirmaient qu'il n'y avait pas tant de victimes ... Notons de plus qu'il y avait un grand nombre de "portés disparus", les volatilisés et diverses autres nuances d'anéantissement, euphémisme providentiel qui permettait d'alléger les bilans successifs - (...); et de ces étranges morts en sursis ou morts non officialisés, on avait pris l'habitude de ne plus guère donner ou demander des nouvelles. Le "seulement disparu" peut toujours reparaître, même si cela n'arrive qu'à un sur des milliers, et les familles étaient heureuses de garder le moindre espoir, et le gouvernement de n'avoir pas à dire tout de suite la cruelle vérité ..." (88)*

Devant ce fléau, la sensibilité nationale est mise à rude épreuve. Cependant, les événements locaux sont prépondérants. On reste plutôt attaché à sa localité; la périphérie, c'est le lointain, c'est un peu l'autre qu'on ne connaît pas, qui lutte pour une cause qui n'est pas forcément celle des habitants de Tréguier. C'est pourquoi l'enracinement local prime sur les intérêts et les prétentions nationaux.

On distingue dans le discours de l'auteur un sentiment séparatiste et régionaliste. N'oublions pas que la Bretagne a toujours revendiqué sa différence et sa spécificité. Et Pollès n'a jamais caché son sentiment d'appartenance régionale, assorti toutefois d'une reconnaissance de l'unité nationale. Le décalage des intérêts entre les deux entités semble ici accru, entretenu par

---

(88) S.L.F.D.S.(...), p.44

des informations peu fiables, et provoquant, comme la guerre elle-même, des tensions et des attitudes mélancoliques.

> *"Tréguier était certes "en guerre" comme le reste du pays et du monde, mais il s'agissait de la guerre de ceux qui ne la font pas, la guerre non de foudre et de terreur, la guerre de papier, des journaux, des communiqués, la guerre-roman à épisodes pour un lecteur dans un fauteuil; et encore, la guerre réelle avait beau prendre de plus en plus la tournure d'une grande guerre, les nouvelles de son grand pays vague avaient bien de la peine à lutter contre celles du pays, et même les plus importantes contre les infimes événements de clocher. La chronique locale l'emportait sur la nationale qui semble être surtout l'affaire de Paris et faite pour intéresser particulièrement les Parisiens." (89)*

4.1.9.3. Un enfant dans la guerre

Dans un regard rétrospectif teinté de mélancolie, Pollès reconstitue ses souvenirs d'enfance : une armée hétéroclite à Tréguier, aux origines diverses, dont la naïveté enfantine s'étonne. On peut y voir la complexité du monde et la difficulté de l'appréhender, l'histoire troublée de l'époque encore coloniale et les relations désuètes entre les pays protecteurs et leurs protégés.

> *"On avait vu tant de surprenantes apparitions humaines depuis le début de la guerre qu'on osait à peine désormais prononcer le mot repoussant. Cela commença peut-être par quelques Hindous mêlés à des marins anglais. Puis il vint des Sénégalais. (Précisons que tous les Noirs de nos colonies sont Sénégalais, que l'Afrique est peuplée de Sénégalais comme l'Amérique des citoyens des Etats-Unis). Quand parurent quelques Annamites, on eut l'impression d'avoir bouclé le tour du monde ... Bien des Trégorois n'avaient jamais vu de "garçons noirs"; d'après quelques paragraphes des géographies scolaires, on savait bien sûr qu'il s'en trouvait quelque part, mais très loin, si*

---

(89) S.L.F.D.S.(...), p.480

loin, dans la France d'outre-mer, et c'est tout. On se demandait en quoi leurs moeurs différaient des nôtres, s'ils pouvaient vivre comme les Blancs, s'ils avaient le même estomac pour digérer des mets sans aucun doute Biskoazh kemendall; s'ils avaient une âme, un Dieu. Déjà un blessé algérien est mort à l'hôpital : pas d'office à l'église, et bientôt une tombe bizarre au milieu des tombes de chrétiens "avec notamment je dirais à vous un machin drôle comme un pain cornu (croissant de lune) qui brille comme de l'argent par-dessus ..." (90)

Les avancées rapides des Allemands et le danger de la "pax germanica" qui menaçait l'Europe entière et dévoilait le caractère hégémoniste de l'agresseur, ont abouti à l'intervention américaine. L'enfant qu'était Pollès en 1917 n'a jamais oublié le débarquement de Normandie et le déferlement des Américains sur la Bretagne, l'espoir qu'ils ont apporté à la population; et un rêve d'Eldorado (91) est resté gravé dans sa mémoire.

Mais le témoignage de l'adulte concerne l'infrastructure de la région; Pollès met en lumière des carences dans le matériel et dans l'organisation, qui n'ont certes pas facilité l'opération américaine. En effet, il ne faut pas oublier que le développement et l'extension de l'infrastructure routière en Europe est récente, née essentiellement après cette guerre.

Faut-il voir dans l'émerveillement de l'enfant d'hier une des sources de la foi de l'écrivain en la Justice américaine, à laquelle il continue de croire après sa désillusion du communisme (92) ? L'assimilation du matériel militaire à un *"fleuve d'or"* traduit cette opération magique de l'imagination et une certaine fascination pour la force, la guerre et la victoire.

"Nos merveilleux envahisseurs Biskoazh kemend-all se répandaient sur la Bretagne comme un irrésistible fleuve d'or, donnant l'impression d'être cousus d'or, d'avoir de l'or partout sur eux, et pour commencer plein la bouche, et ces dents en or c'était vraiment le comble du biskoazh kemend-all, le summum de la richesse, l'émerveillement absolu : il fallait qu'ils ne

---

(90) S.L.F.D.S (...), p.480
(91) La grande immigration bretonne vers les Etats-Unis d'Amérique date de cette époque.
(92) Voir 2.1.6.

sachent vraiment plus où le mettre (...). Ils le semaient partout comme un engrais miraculeux qui, à peine répandu, faisait lever des moissons jamais vues; il leur coulait des mains, il en coulait des bateaux, des trains, du ciel même par leur flotte de l'air; les routes n'étaient pas assez larges pour l'écoulement de ce pactole; en hâte on les élargissait pour leur passage et celui de leur fortune." (93)

Cette métaphore suivie s'inscrit dans un contexte idéologique : elle fait référence aux progrès du matériel militaire et au bouleversement de toutes les données stratégiques depuis la guerre de 70. La science au service des puissances militaires crée un malaise certain, soulève des problèmes éthiques.
Les dialogues entre Juliette et Armand entretiennent cette dialectique : le progrès technologique des armements serait-il le fossoyeur du courage des hommes et l'effritement de leur volonté d'affronter l'adversaire sur le terrain ? Ce syndrome de la guerre des étoiles, cette négation de l'héroïsme guerrier d'antan annoncent-ils le déclin de l'homme et le triomphe de la lâcheté ? C'est ce que Pollès insinue, par la bouche de ses personnages, nostalgiques du bon vieux temps où la guerre n'était pas encore sophistiquée et où l'on affrontait l'ennemi à la baïonnette ou au corps à corps.

"Un hydravion s'envole devant un aréopage de vieux assis sur les bornes d'amarrage :
- Vous appelez cela de la guerre ? allons donc, c'est de l'acrobatie.
- Vous avez parfaitement raison : parlez-moi de notre guerre : on se battait avec sa force homme contre homme, en 70.
- Peuh ! une guerre de matériel !
- Ce ne sont plus les hommes qui se battent, ce sont les machines.
- Enfin, les hommes tombent tout de même; il n'en faut pas plus pour faire une guerre.
- La guerre est truquée comme tout le reste; comme le sucre, le café du petit déjeuner, etc." (94)

Les inventions et les développements en matière d'équipement militaire en vue des destructions massives témoignent de la faillite de la raison. L'utilisation des gaz (95) de combat par

---

(93) S.L.F.D.S.(...), p.487
(94) S.L.F.D.S.(...), p.282
(95) Le 22 avril 1915, les Allemands lâchent 169 tonnes de chlore sur les lignes alliées, retranchées à Langemark, près

les Allemands ramène aux temps les plus sombres de l'histoire de l'humanité. L'ironie, ce second degré de la mélancolie, se transforme en tragédie quand il s'agit de divulguer la vérité de la guerre occultée pour des raisons de sécurité nationale. L'information ou la désinformation, voilà la question, complexe, s'il en est. Pollès ne manque pas de soulever ce problème et de nous inviter à la réflexion. L'idéalisme et le réalisme s'affrontent une fois encore dans les échanges de vue entre Juliette et Armand :

> *"- Je me rends à vos justes et pacifiques raisons ... Voyons le journal ... Ils sont tout de même obligés d'avouer que les gaz ne sont pas qu'une intimidation et une invention de la propagande.*
> *- Je vous ai toujours dit que notre époque truquait tout, y compris la guerre. Vive la guerre de 70 ! Les Boches n'avaient pas encore fourni leur mesure. Ils ont fait des progrès.*
> *- Enfin, les gaz, les gaz ... Il paraît qu'ils se propagent à ras de terre et donc ils sont heureusement plus dangereux pour les rats des tranchées que pour nos soldats qui vivent et se battent la tête haute." (96)*

Etre réaliste, c'est admettre que ce qui compte, ce qu'il y a de plus terrible dans une guerre, c'est le nombre brut, inhumain des victimes. Le sentiment d'existence de l'auteur semble perturbé par cette réalité. Et devant l'attitude des autorités et leur manière de manipuler les chiffres des morts, Pollès accuse : il dénonce la raison d'Etat qui, dans de telles situations, se sert de la volonté populaire pour établir sa vérité. L'exacerbation de la conscience pollésienne trouve ici son expression dans une révolte personnelle qui, loin d'être un fait de circonstance et de hasard, est le résultat d'un sentiment intérieur en constante évolution, nourri d'une mélancolie permanente, aux manifestations paroxystiques intermittentes ! Parfois liée à l'ironie qui donne une profondeur et une distanciation à l'événement.

> *"Quant à la masse énorme des morts tout de même réels de la guerre, il semblait bien difficile d'en avoir une idée même approximative. Leurs noms devaient être inscrits dans de grands registres,*

---

d'Ypres. En juillet 1917, toujours sur le front des Flandres, ils utilisent l'ypérite, le gaz moutarde de couleur jaune, à l'odeur d'ail, qui provoque chez les victimes, une inflammation des yeux et des troubles pulmonaires mortels. Les chimistes allemands inventent ensuite le phosgène, un gaz asphyxiant ...

(96) S.L.F.D.S.(...), p.468

et les registres serrés dans des tiroirs fermés à clef. Quand les listes totales seraient-elles publiées ?
L'heure n'est pas venue où une telle mesure peut intervenir, avait dit avec la solennité requise un communiqué du ministre de l'intérieur. A croire que les comptables étaient débordés par une besogne gigantesque, inhumaine, submergés par des additions infinies, à se demander s'ils réussiraient jamais à sortir le gros chiffre terrible. Les autorités suprêmes s'excusaient avec de nombreux "attendus" pleins de haute psychologie morale. En même temps, elles demandaient aux responsables administratifs d'annoncer avec ménagement le décès des militaires morts au champ d'honneur." (97)

Ce qui est pour Pollès une imposture au plan national, voulue et contrôlée par le pouvoir, s'exprime en nombre de morts à l'échelle régionale, puisque malheureusement la Bretagne a apporté sa participation au conflit. Derrière le recensement des victimes de guerre se profilent les causes de l'appauvrissement et du retard économique de la Bretagne; l'auteur impute cet état à la guerre, mettant ainsi en cause la responsabilité du pouvoir central.

Et l'on retrouve ici ce "souffle bretonnant", ce nationalisme régional que Pollès a souvent exprimé. La mélancolie y est liée, qui elle aussi procède de cette relation de l'auteur avec son pays natal.

"(...) deux cent mille morts bretons de la Grande Guerre qui tua un Breton sur six soldats français et appauvrit la Bretagne d'un Rennes et d'un Brest tout entiers sans qu'on s'en aperçoive car c'étaient surtout des paysans éparpillés sur leurs terres, marins sur la mer." (98)

En général, la Grande Guerre demeure la plus meurtrière de l'histoire de l'humanité. La reconstitution de sa chronique dans le livre de Pollès semble avoir traversé toute son oeuvre.

---

(97) S.L.F.D.S.(...), pp.360-361
(98) S.L.F.D.S.(...), p.708

Mais l'expression du titre, le "fleuve de sang" se retrouve dans d'autres ouvrages (99). Le "fleuve de sang", au rouge évocateur, a pour hypostase le sang, le liquide dense et vital. Le sang est source de vie, il est aussi symbole de la mort et donc une fascination sans égal.

Il y a aussi un lien entre le mythe du sang et sa symbolique dans la représentation de l'humanité. Toute guerre n'est-elle pas un torrent rouge de la douleur des hommes charriant des cadavres ? Toute guerre ne serait-elle pas une occasion de remise en question de la nature humaine, et pour Pollès dans ce cas un pas vers la connaissance de l'Etre ?

Il y a de plus dans ce roman, un désir de métamorphose et d'illumination de l'humanité. C'est la participation de l'imagination aux plus hautes sphères de l'existence, réalisée par l'écriture grâce au pouvoir créateur de la conscience mélancolique pollésienne.

4.2 Les nouvelles

Loin d'être les seules du genre, Les Crimes qu'on pourrait faire et Le Mystère de la Garçonnière sont deux spécimens d'une plus grande production (100). Tout comme ses romans, elles puisent dans un fonds autobiographique (101). Elles exposent et relatent des destins. Elles apparaissent comme des expériences d'une vie

---

(99) In L'Ange de Chair, p.102, Elène parle d'André : *"(...) Quand j'ai prononcé ton nom, la barque tourmentée s'est arrêtée sur la mer rouge."* (Ici la mer rappelle l'aboutissement du fleuve.)
In Toute Guerre se fait la Nuit, p.129
In Les Drapeaux habillent mal, p.424 : *"on se laisserait noyer dans le fleuve de sang."*
In Le Fils de l'Auteur, p.285 : *"Le fleuve du sang jeune"*.
In Lettres à ma Morte, p.112 : *"Leur [des êtres chers] destin arrêté par le grand fleuve noir."*

(100) Pollès se plaignait dans Journal d'un Raté des difficultés qu'il éprouvait à publier ses nouvelles. Nous savons aussi que beaucoup sont inédites.

(101) Pollès avait vingt-huit ans lorsqu'il a composé cette nouvelle. Il y avait seulement huit ans qu'il avait quitté sa ville natale. Les hésitations et les recherches de l'héroïne sont en fait inspirées par la vie qu'a menée Pollès lors de son arrivée à Paris.

intérieure. Et pour exprimer la vérité humaine qu'il tente de découvrir dans chaque être, Pollès emploie deux moyens poétiques : "*la retenue pudique*" (102) et la suggestion.

N'ayant pas un corpus de nouvelles important, nous ne pouvons porter un jugement sur l'évolution du genre mais nous pouvons remarquer que ces deux nouvelles rejoignent par le ton et la profondeur mélancoliques les thèmes de l'oeuvre romanesque : elles dégagent une sorte de symphonie, où chaque voix apporte son chant, où alternent les accents tragiques ou pathétiques.

Pollès nous fait croire aux histoires qu'il conte, parce qu'il participe réellement à la vie de ses héros, il partage leurs peines et leurs joies et, à travers eux, c'est sa voix que nous écoutons.

4.2.1 Une vie intérieure : Les Crimes qu'on pourrait faire

Les Crimes qu'ont pourrait faire (103) relate l'histoire de Lucie Caillaud, lectrice et femme de compagnie de la comtesse de Behindcourt. La première jeune, belle, aimable et pauvre désire être riche, rêvant de ce que le Paris de la Belle Epoque a de plus factice et de plus grossier : les limousines nickelées, les bars de jazz, les grands magasins et les plages à la mode de la Côte d'Azur. La seconde est vieille (quatre-vingt-sept ans), riche, paralysée, aveugle et neurasthénique (104). Réputée pour son avarice et sa méchanceté, ses valets et même ses amis souhaitent sa mort.

Constatant que tout le monde est en train de la fuir, elle décide de se donner la mort en se tirant deux balles dans la tête. Ce choix audacieux est le résultat d'une conviction personnelle stigmatisée par la liberté d'un moi mélancolique plutôt que le symptôme d'un déséquilibre ou d'une maladie psychique.
Sa mort demeure pour tout le monde une énigme. Arrivée la première dans la chambre après les détonations, Lucie s'empare du portefeuille de la comtesse. Alors qu'elle est suspectée par la police, elle fait répandre la rumeur qu'elle s'est jetée dans la

---

(102) Correspondance Pollès/Sghaïer du 14-03-1989.
(103) H. Pollès, Les Crimes qu'on pourrait faire, in Les Oeuvres Libres n° 191, Mai 1937, 31 pages (pp.185-216).
(104) Dans le sens littéraire et pollésien du terme.

Seine. Riche sans avoir eu à commettre le crime qu'elle projetait, elle part dans les rues de Paris, libre et indépendante.

Mais la désillusion viendra vite :

> *"(...) les hommes qui passaient lui semblaient tous assez envieux et crapuleux et vaniteux et curieux pour pousser vers le crime une femme qui les aimait et pour la quitter après; chaque femme lui semblait capable de tuer pour plaire à un imbécile ... L'idée de ce que tous ces êtres pouvaient faire ensemble la dégoûtait profondément." (105)*

Progressivement, elle retrouvera la sérénité : dans la certitude que c'est la vie intérieure qui procure le bonheur et que la solitude est une richesse illimitée. Afin de répondre à son exigence de pureté, elle choisit d'approfondir sa conscience, persuadée que celle-ci est le meilleur des mondes.
Pollès précise que si son héroïne voulait être riche, ce n'est nullement pour la richesse elle-même, mais pour atteindre un idéal secret : pouvoir jouir d'un bien-être intérieur sans être quotidiennement menacée par les aléas de la vie. Car une existence sans entraves est l'expression pertinente d'une quête d'amour divin.
Cette expérience menée avec ardeur dans le grand silence confère au personnage un pouvoir imaginaire et des qualités rarement rencontrés dans la réalité. L'état intérieur de Lucie est la réponse ultime, le dernier rempart contre des artifices dangereux.

> *"Vraiment, la vie moderne ne l'excitait plus du tout; elle ne voyait que la façon dont on y meurt. Elle n'avait aimé, désiré qu'une seule chose sur la terre : l'amour; c'est pour que l'amour fût plus beau et libre, qu'elle avait voulu être riche." (106)*

Il y a dans ce dénouement la reformulation d'une très ancienne image de la théologie négative, une figure inlassablement répétée par les mystiques : l'âme doit s'anéantir pour recevoir Dieu. L'ascèse doit consumer, détruire, évacuer toutes les pensées, tous les désirs de la créature pour que l'âme atteigne la perfection du vide et soit parfaitement habitée par la lumière et l'amour divins

---

(105) L.C.Q.P.F., pp.206-207.
(106) L.C.Q.P.F., p.216.

qui descendront en elle. Dire que l'âme est capable de Dieu, c'est dire qu'elle doit abolir en elle-même tout ce qui n'est pas conforme à la volonté de Dieu. Les hérétiques diront même : tout ce qui n'est pas cette présence actuelle de Dieu, qui fait de l'individu une parcelle de son essence.
Le sentiment de vide auquel Lucie est arrivée peut être interprété comme une attente de Dieu; mais il devient graduellement le moment préliminaire où se déploie l'espace qu'il appartiendra à l'imaginaire de peupler (107). C'est par le vide de son coeur que naît la nostalgie pour une époque évanouie : elle semble avoir contribué au choix fatal de la comtesse de Behindcourt, et aussi avoir poussé Lucie à se confiner dans la solitude.

> *"C'était la belle époque, la noble époque, disait de son temps la vieille. Les hommes étaient des messieurs; on n'entrait pas dans leur monde, mais on quittait le nôtre; ils n'aimaient pas n'importe qui ...*
> *La galanterie est tombée avec les moustaches; les deux sont aussi inutiles l'une que l'autre, n'est-ce pas ?*
> *Ils n'aiment plus que ce qui est utile. Tout cela est perdu irrémédiablement, enfoui ..." (108)*

Les efforts et l'investissement spirituel de Lucie ne comblent pas un autre vide qui persiste en elle et ne sera rempli que par un nouvel élan vers l'infini. Ne pouvant trouver le repos dans le vide, le sentiment dépasse la région des fictions consolantes pour chercher une extase qui transforme le vide en Etre absolu, la mélancolie de l'héroïne et sa nostalgie en sentiment de plénitude; la vie intérieure de Lucie devient le réceptacle et le miroir de l'amour divin.

4.2.2 Rêve et réalité : Le Mystère de la Garçonnière

Une autre nouvelle, Le Mystère de la Garçonnière (109), s'inscrit aussi dans le cadre d'une vie spirituelle et mélancolique.
L'action se passe dans les rues de Paris et plus précisément dans

---

(107) J. Starobinski, Vide et Création, in Magazine littéraire, n° 280, septembre 1990, p.41 (Ce numéro est consacré à Starobinski).
(108) L.C.Q.P.F., pp.206-207.
(109) H. Pollès, Le Mystère de la Garçonnière, in Vendredi du 9 septembre 1938, p.1 et 9.

un pied-à-terre qui, par son rôle comme lieu de retraite de l'héroïne, est devenu une affectation.

Une femme mariée, le vague à l'âme, qui passe son temps à méditer et à rêver. Pour satisfaire cette passion, elle se retire quotidiennement dans sa garçonnière, convaincue que celui qu'elle attend viendra un jour l'y retrouver.
Le dénouement nous apprendra que celui-ci est un jeune garçon qu'elle avait aperçu dans une salle de cinéma. Entre-temps, elle reste prisonnière de son image jusqu'au jour où elle constate que celui qui l'a suivie, c'était bien lui. Déçue par son arrogance et ses défauts, elle s'enfuit, offrant à un étudiant sans logis la clé de son studio.

L'auteur, ici encore,met en scène un être réfugié dans un rêve de solitude et de pureté. La mélancolie intermittente de l'héroïne met constamment en mouvement son imaginaire spirituel; ses tête-à-tête avec elle-même, dans un endroit secret, à l'abri de tous les regards, lui permettent de sonder son âme. Pour se préserver de la réalité, elle s'abandonne au silence et au recueillement dans un univers onirique. Ces moments privilégiés marqués par une intense activité d'un moi prisonnier de chimères sont la vraie durée de son être : cette quête d'un bonheur mélancolique constitue la vraie vie du personnage; un appel intérieur qui ne trouve d'écho que dans l'attente :

> *"Il devait arriver, s'Il ...existe. Mais, comme si son attente avait été déçue, elle soupirera tout à l'heure, en regardant une dernière fois les fleurs, reprendra son manteau dans le vestibule, et s'en retournera, comme une femme qui a fait une douce visite. C'est ainsi, chaque jour, qu'elle vole une heure à son destin, et, en grand secret, vient au petit appartement qu'elle appelle en son coeur "la garçonnière". (110)*

Plongée dans sa solitude où elle n'a aucun repère sinon l'infini de son univers mélancolique, l'héroïne peut également retourner dans son passé, fondement de son être immédiat. C'est là qu'elle capte par exemple un visage dont le souvenir rappelle cette innocence à laquelle elle se sent attachée. Ce qu'elle cherche au contact des autres, c'est la profondeur des sentiments, la pureté du coeur et une relation sincère. Enfermée en elle-même, elle soliloque et imagine une vie harmonieuse, dans une vision chimérique :

---

(110) L.M.D.L.G., p.1

> *"Elle regarde sa vie passée, la juge et cherche ce que le sort lui a donné de plus délicieux; alors, c'est souvent à une séance d'après-midi dans un cinéma qu'elle s'arrête. Elle s'était assise auprès d'un jeune homme sans le remarquer; mais il l'avait vue et fixée tout de suite - comme "reconnue" (...) Il l'avait regardée s'éloigner avec une émotion muette, si sérieuse, si profonde, sans défense, bouleversante. Et pourtant l'on sentait en lui une audace future. "Bientôt paraîtra sans doute un poète au charme tendre et autoritaire", se dit-elle." (111)*

Et voilà que son rêve devient réalité, car on a frappé réellement à la porte.

> *"C'est un jeune homme ... inconnu." (112)*

Sans doute, cette rencontre inattendue brise non seulement son voyage intérieur, mais la jette subitement dans la réalité. Laquelle lui paraît âpre à supporter. Pendant qu'elle l'écoutait et le regardait, elle revoit le désir qui l'avait envahie lors de

> *"cette longue cour muette au cinéma (..) charmée par sa pureté." (113)*

Elle s'efforce de trouver en lui l'image semblable à elle, le miroir où elle peut se refléter dans la continuité de son monde. Mais le miroir est opaque, sans tain, il n'a pas su sauvegarder sa pureté et elle le fuit.

Il y a derrière cette philosophie un appel apologétique à l'innocence de l'origine. C'est dans ce sentiment resté intact chez l'héroïne que les hommes peuvent trouver une promesse de salut. De plus, sa générosité (elle offre la clé de son studio à un inconnu) révèle son moi rempli d'amour infini.

> *"Sur la route du retour, elle n'avait plus de vague à l'âme à l'endroit du monde matériel où se trouvait la "garçonnière", car il n'y avait plus de terrain vague, inutile, en ce lieu. Une partie de son âme qui était vide d'amour se*

---

(111) L.M.D.L.G., pp.2 et 9.
(112) L.M.D.L.G., p.9.
(113) Ibid.

remplissait de charité, qui n'est pas d'une autre nature, dont l'objet est seulement moins précis. ... Jamais elle ne s'était sentie aussi digne d'être aimée !" (114)

Ici la plénitude intérieure de ce moi, cette relation de soi à soi permet au personnage de vivre sa vérité intime d'une manière naturelle et authentique. Elle le prépare à communiquer avec l'au-delà.

Ces deux nouvelles s'intègrent dans le schéma thématique de la littérature des années trente, en l'occurrence celui du rêve et de la réalité. Toutefois, la construction pollésienne en la matière se fonde sur les principes suivants : unité de construction, effet principal vers le milieu du récit et fort accent final. Lequel s'exprime dans les deux nouvelles par des solutions relevant du sublime qui n'étaient pas incluses dans les données.

Ce sublime se présente comme la voix venue d'un autre monde, faisant brusquement surgir une issue. Il est le coup d'aile qui soulève les personnages et les fixe dans un monde métaphysique, le macrocosme d'une quête intérieure. Et c'est cette ouverture métaphysique qui lui donne à la fois sa grandeur et son caractère mélancolique.

4.3 Plusieurs thèmes, une seule thématique

Dans la recherche d'une unité de l'oeuvre de fiction et de ses composantes thématiques, nous sommes amenés à constater que c'est une vision mélancolique qui organise l'univers intérieur et imaginaire de Pollès : c'est la quête de la pureté et de l'innocence de l'âme.
Cette unité d'intention met en évidence la richesse d'une vie intérieure en quête d'un paradis possible et dénonce les maléfices et la dépravation du monde, les perversions de la société. Ces deux vecteurs de la mélancolie pollésienne débouchent sur une quête métaphysique de la vérité. Plongé dans la solitude, à l'abri de toute fracture ontologique, le moi mystique de l'auteur devient la réflection réfléchissante d'un "Dieu absent", sauvegarde de la pureté originelle. Ainsi le moi se présente comme le lieu d'une expérience des signes et une explication génétique de la mélancolie, expression d'une individualité dynamique, ouverte sur le monde et débouchant sur le sacré. L'enracinement de ce moi dans

---

(114) L.M.D.L.G., p.9.

une origine encore intacte révèle une authenticité en devenir et développe par là même une félicité transcendante et durable.

5. Les structures textuelles de la mélancolie

5.1 Les personnages

Nous étudierons le cas des personnages anthropomorphes, féminins et masculins, qui s'inscrivent dans le texte, participent à l'histoire racontée et au thème littéraire de la mélancolie. Il sera respectivement question des personnages référentiels, auto-référentiels extradiégétiques, autoréférentiels intradiégétiques de série I et II.

Face aux nombreux personnages de l'oeuvre de Pollès, un classement s'est avéré nécessaire. Pour ce faire, nous nous sommes basés sur deux articles : Pour un Statut sémiologique du Personnage (1), par Philippe Hamon et une étude sur Le Personnage dans Germinal (2), réalisée par Caroline Masseron et Brigitte Petitjean.

Le premier critère de classification retenu est la notion de référent proposée par Philippe Hamon. La référence

> *"est la fonction par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire." (3).*

Pour Hamon, les signes référentiels sont

> *"ceux qui renvoient à une réalité du monde extérieur ... ou à un concept ..." (4). "Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou un objet concret appris." (5)*

Ainsi, à partir de la référence, on peut distinguer deux catégories de personnages : les personnages référentiels, tels que les appelle Hamon, et les personnages auto-référentiels,

---

(1) Ph. Hamon, Pour un Statut sémiologique du Personnage, in Poétique du Récit, Paris, Seuil, Collection Points, 1977, pp.114-180.
(2) C. Masseron et B. Petitjean, Pour une Définition du Personnage : l'Exemple de Germinal, in Pratiques, 22/23 mars 1979, pp.69-96.
(3) Dictionnaire de Linguistique, Larousse, p.414.
(4) Ph. Hamon, op. cit., p.122.
(5) Ibid., p.121.

désignation utilisée par C. Masseron et B.Petitjean. Nous examinerons d'abord les personnages référentiels.

> *"(Les personnages référentiels sont des personnages) historiques ..., mythologiques ..., allégoriques ..., ou sociaux ..., tous renvoient à un sens plein et fixe immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypes, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur." (6)*

Ils sont engagés dans la fiction.

> *"Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement d'ancrage référentiel en renvoyant au Grand Texte de l'idéologie, des clichés ou de la culture." (7)*

Ils contribuent à créer ce que Roland Barthes appelle un "effet du réel" (8) : le narrateur (derrière lequel - rappelons-le - se cache toujours Pollès) vise à mettre en scène les habitants d'une ville ou d'un village où se déroule l'action qui, elle, porte le projet de l'auteur.

Dans Sophie de Tréguier par exemple, il évoque les femmes trégoroises en coiffes; dans Sur le Fleuve de Sang (...), il se rappelle également les vieilles demoiselles de Croaz-chrech Riou, "*des tricoteuses distinguées*" (9). Il y a aussi les filles Le Scolan qui souffrent de ne pas trouver de mari.

> *"Oh ! qu'elle est pénible, cette crainte qu'il n'y ait plus d'hommes jeunes à Tréguier, pas de mari possible de leur condition à des lieues à la ronde !" (10)*

Ce type de personnage référentiel renvoie à une réalité extra-textuelle, il établit une liaison entre la fiction et la réalité et forme une toile de fond devant laquelle les personnages de la fiction évoluent.

Ces derniers font allusion au contexte social existant dans le texte mais aussi en dehors du texte. En outre, on les découvre à travers la description de leur désir, de leur attente, de leur patience, de leur représentation d'êtres calmes et profonds, menés

---

(6) Ph. Hamon, op. cit.,p.122.
(7) Ibid.
(8) R. Barthes, L'Effet du Réel, in Communications, n° 11, Paris, Seuil, 1968.
(9) S.L.F.D.S. (...), p.278.
(10) Ibid., p.18.

par un destin qui leur échappe. Surgis des temps lointains, ils représentent une époque dépassée, oubliée.

C'est aussi l'harmonie entre une époque, une ville et ses acteurs qui est révolue. Il y a là toutes les fluctuations des sentiments nostalgiques du narrateur et son engloutissement dans la mélancolie.

Non seulement les personnages de la fiction renvoient à une réalité extra-textuelle mais ils participent également à la mise en place d'un environnement, d'un décor.

A ce propos, toujours dans Sophie de Tréguier, le narrateur met en évidence des figures typiques de Tréguier : les ivrognes; derrière l'existence misérable et triste de ces hommes, n'y a-t-il pas la dénonciation d'une société qui n'offre aucune perspective d'amélioration des conditions de vie (11), et entretient ainsi le marasme général ?

> *"En montant vers Tréguier, ils croisent des hommes du dehors ivres qui les bonjourent en zézayant et continuent leur soliloque infini avec des démonstrations de leur sobriété, et des hommes saouls-aveugles (...) qui dorment dans les fossés. A cette heure extrême du jour du Seigneur, la ville respire un climat passionné. La tragédie de l'ivresse se joue partout." (12)*

Il y a dans Sur le Fleuve de Sang (...), des paysannes et des paysans (13) qui renvoient au contexte économique de Tréguier, par l'âpreté et les aléas de leur vie quotidienne. On perçoit les inquiétudes provoquées par une météorologie désastreuse et une mauvaise récolte. C'est dire combien leur vie est dépendante des contingences extérieures. C'est donc toutes leurs humeurs qui en sont déterminées.

D'autre part, Pollès a créé des figures d'infirmières (14) et de médecins (15). Les infirmières sont généreuses, compatissantes et bénévoles; confrontées à la vie sans joie des paralytiques et des blessés de guerre, elles sont de plain-pied avec la souffrance et la mort.

Les médecins, Gilbert Dassailly et Armand Verdon, n'échappent pas non plus à ce schéma. De plus, par leur choix spontané et leur

---

(11) La vie économique de Tréguier à cette époque (vers 1898) est basée essentiellement sur une agriculture primaire.
(12) S.D.T., p.74.
(13) S.L.F.D.S (...), p.666-667 (voir plus loin).
(14) Dans L.P.V. et S.L.F.D.S. (...)
(15) Dans P.G.A.L.C., et dans S.L.F.D.S. (...),

action dévouée, ils apparaissent doués d'une prédisposition intérieure à l'amour désintéressé des autres, voire d'un idéal sentimental.

Par ailleurs, dans Amour, ma douce Mort, les trois enseignants à la Sorbonne, Marie-Louise, Marc Buron et Roger Massiot renvoient à l'univers de la formation, de la recherche et de la notoriété. Imprégnés de culture ancienne et en rupture avec les modes du monde contemporain, ils sont prisonniers de leur vie intérieure. Ajoutons à cela l'impact de la solitude de leur état de veufs (pour Marie-Louise et Roger Massiot) sur leur vie intime. Remarquons toutefois que le drame de ces deux protagonistes réside avant tout dans leurs convictions contradictoires et opposées. En réalité, la quête de Marie-Louise échappe complètement à Roger Massiot qui ne comprend pas qu'elle refuse de l'épouser.

D'une façon plus générale, la fonction de ces personnages est double : renvoyer à la réalité sociale et renseigner le lecteur sur le sens de la vie et sur leur vision intérieure du monde. Ce double rôle prouve leur participation à la fiction et leur mission d'ancrage référentiel. Ils se situent à la fois parmi les personnages référentiels et auto-référentiels.

Les personnages référentiels peuvent être introduits dans la description physique ou morale d'un personnage pour compléter le portrait et le caractériser en recourant au "*Grand Texte de l'Idéologie*" (16). Lorsque le narrateur présente un personnage, il le compare à une figure mythologique ou tragique. Dans Amour, ma douce Mort, un rapprochement est établi entre Marie-Louise personnage de fiction, et Ophélie (17) personnage dramatique de Hamlet devenu thème historique universel. On décèle là une intention d'accentuer la mélancolie de l'héroïne en lui donnant une touche pathétique.

Dans Le Fils de l'Auteur, il y a similitude entre Henry Malfray et Don Juan. Cette analogie marque l'aspect négatif de toute aventure donjuanesque et souligne le vide sentimental, origine de la mélancolie du personnage pollésien.

Dans Sur le Fleuve de Sang (...), le narrateur établit une comparaison entre le couple Juliette - Armand et Schéhérazade et le Sultan des Mille et Une Nuits : en point commun, une quête de savoir et un rêve irréalisé dans lequel la mélancolie trouve sa source. C'est pourquoi le portrait de Juliette est complété par celui d'Izel, figure légendaire et émouvante de Tréguier.

---

(16) Ph. Hamon, op. cit., p.122.
(17) A.M.D.M., p.110.

Ces personnages référentiels renvoient à un "*sens immobilisé par la culture*" (18) et font partie intégrante des portraits dans lesquels ils ont un statut qualificatif.

Quant aux personnages auto-référentiels, C. Masseron et B. Petitjeanles définissent ainsi :

> *"cet "être de papier" n'a d'autre existence que celle que lui assigne la fiction. Il ne renvoie qu'à lui-même et fonctionne par auto-référence (...), il se construit peu à peu et son élaboration ne s'achève qu'avec la fin du roman." (19)*

Comme la plupart des personnages entrent dans cette catégorie, nous avons décidé d'établir une classification secondaire qui les place par rapport au temps de la fiction, comme le proposent d'ailleurs Masseron et Petitjean. Cela nous permet de distinguer les personnages extradiégétiques appartenant au passé de la fiction et les personnages intradiégétiques ayant des relations avec le présent de la fiction. Cette distinction s'appuie sur les théories de G. Genette exposées dans Figures III.

> *"Par rapport aux autres personnages : ils appartiennent au passé, complètent leur portrait, expliquent leur situation présente. Ils ont un rôle d'indice, de qualification indirecte. [Quant à leur] rapport à la fiction : ils assument la continuité entre passé et présent." (20)*

Dans l'oeuvre de Pollès, les personnages auto-référentiels extradiégétiques sont souvent désignés par les noms : mère ou épouse, fils ou fille. Ce procédé met en relief leur absence d'autonomie dans la fiction car ils sont toujours évoqués par le biais d'autres personnages. En général, ils sont présentés dans leur rôle thématique de mère ou d'épouse, de père ou d'époux, de fils ou de fille.

Greimas appelle rôle thématique les éléments symboliques, codés par une société définie, et utilisés par le discours :

> *"les rôles thématiques peuvent être des rôles professionnels (un docteur, un cultivateur, ...) psycho-professionnels (l'arriviste, le*

---

(18) Ph. Hamon, op. cit., p.122.
(19) C. Masseron et B. Petitjean, op. cit., p.71.
(20) C. Masseron et B. Petitjean, op. cit., p.72.

> *velléitaire, ...) ou familiaux (le père, la mère, ...)." (21)*

D'après les distinctions de Genette, les personnages extradiégétiques, extérieurs au temps de la fiction, fonctionnent en analyse externe (22), l'analyse étant :

> *"... une évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve." (23)*

Elle est dite externe lorsque

> *"(...) toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier." (24)*

L'amplitude est *"(...) la durée d'histoire plus ou moins longue (...) (25)* que l'analyse peut couvrir. En bref, l'analyse externe est un retour en arrière qui n'interfère pas avec le récit premier. De plus, les personnages extradiégétiques sont caractérisés par *"une faible occurrence." (26)*

La plupart sont évoqués soit nominalement, soit par un syntagme nominal soulignant le lien de parenté avec le personnage concerné. C'est le cas des ancêtres, des disparus.

Leur fonction est double : par exemple, dans Sophie de Tréguier, la disparition d'Yves-Marie permet d'expliquer le grand chagrin de la vie de ses parents. Le haut degré d'amour qu'ils lui portent est concrétisé par sa photo pendue dans leur chambre. Il y a là une conscience douloureuse des parents prisonniers du souvenir de leur fils, la mélancolie d'une absence continue. Leur vie intérieure dépend d'un passé qui se consolide dans le présent. De plus, Yves-Marie, dans son rôle thématique de fils, est aussi pour ses parents un amour du passé mais actualisé par le souvenir dans le présent : dans le présent de la fiction, il est encore essentiel à ses parents.

> *"A la couche des parents est accroché un médaillon qui contient une couronne de fleurs d'oranger.*

---

(21) Ph. Hamon, op. cit., p.140.
(22) C. Masseron et B. Petitjean, op. cit., p.72.
(23) G. Genette, Figures II, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, p.82.
(24) Ibid., p.90.
(25) Ibid., p.89.
(26) C. Masseron et B. Petitjean, op. cit., p.72.

Yves-Marie, 15 ans. Un enfant mort. On a donné son nom à un frère né après son départ." (27)

Dans Amour, ma douce Mort, Roger Massiot semble également pris au piège du souvenir de la disparition de sa femme. Son mutisme, sa solitude ne font que creuser sa douleur.

Dans Sur le Fleuve de Sang (...), la vie du docteur Le Scolan est conditionnée par la mort de son fils. Une sorte de deuil intérieur qui ne veut pas se déclarer le plonge dans la solitude et l'incommunicabilité. Cette expérience a fait de lui un homme triste et blessé et domine encore son existence :

"(...) [Marie] se rappela qu'il disait, au fil du temps : "Yvon aurait fait sa première communion cette année... Yvon aurait fait ceci ou cela, aurait eu tel ou tel âge, aurait franchi telle ou telle étape de la vie ... Yvon aurait passé son baccalauréat, Yvon aurait fait son service militaire, Yvon aurait été mobilisé" (...) Et peut-être cet enfant qui semblait n'être né que pour mourir était-il le secret de sa vie d'homme, de son retirement du monde et de son enfermement en lui-même, sa souffrance et sa joie incommunicables, sa consolation à toutes les humiliations, sa défaite et sa fierté - son culte. Il n'avait jamais oublié l'unique mâle né de sa chair, le petit héritier de son nom qui ne devait pas entrer en possession de son héritage, qui avait son destin - en amputant le sien ! - , à qui la vie n'avait pas réussi." (28)

Tout aussi important est le souvenir de Madame Le Scolan, par l'effet qu'il semble avoir sur ses filles; l'héritage moral dont elles bénéficient dans le présent de la fiction leur donne une caution spirituelle intéressante. Ce capital commun que se partage Mme Le Scolan et ses filles (l'imagination) est la substance même de la mélancolie. Ce pouvoir de transmutation et d'allégorisation du réel apparaît comme le vrai sens de leur vie.

"Combien de fois, racontait Juliette à "l'interlocuteur essentiel", l'[Mlle de Keranzal (29)] ai-je entendue dire : "votre mère avait trop d'imagination", ou : Lisbeth avait une imagination folle", ce qui signifiait sans doute qu'elle était un peu folle d'en avoir tant ... Comprenez si vous voulez ... Maman avait peut-être la faiblesse - ou le don - d'imaginer la passion ... De là à croire

---

(27) S.D.T., p.44.
(28) S.L.F.D.S. (...) p.657.

> *qu'elle voulut la vivre ... Comme je l'ai désirée, enviée et crainte, cette imagination, Armand ! Il y a un adage qui ne laisse pas beaucoup d'espoir à celles dont la mère est affligée d'une surabondance de cette trouble faculté; la première doit devenir folle, la deuxième est vouée aux amours insensés (...), quant aux autres, je ne me rappelle plus leur sort, mais je pense qu'il faut prier Dieu pour elles."* (30)

Comme on peut le constater, loin d'être des agents isolés, les personnages extradiégétiques contribuent et influencent l'évolution des autres personnages. Mais généralement, ils n'ont pas de rôle particulier dans l'élaboration et la conception de ces derniers.

Les personnages intradiégétiques s'inscrivent dans le présent de l'histoire de la fiction. Masseron et Petitjean distinguent deux séries parmi ces derniers :

1) des personnages se définissant selon des critères bien précis :
   - faible occurrence,
   - désignation vague (ils restent anonymes),
   - peu qualifiés (peu de renseignements sur leur être ou sur leur faire),
   - absence de programme narratif; ils n'interviennent pas dans le cours des événements.
2) tous les autres personnages définis par un nom, des qualifications, un programme narratif (31).

D'une manière générale, les personnages de la première série complètent le portrait d'un autre personnage.

Dans Sophie de Tréguier, les personnages désignés par les syntagmes nominaux, (madame) Kerguénou et Valérie, contribuent à nous éclairer sur le caractère de Sophie. Celle-ci est totalement oppressée par sa mère, tous ses maux découlent de l'autorité et de l'égoïsme de celle-ci. Cette éthique de la soumission est le reflet d'un ordre familial qui ne cadre pas avec les aspirations réelles de Sophie et définit certaines de ses attitudes.

> *"(...) Si ma mère ne l'avait pas emprisonnée dans son égoïsme depuis trois ans, elles jouiraient de la vie ensemble. C'est elle qui la tue. Elle l'a*

---

(29) C'est une amie de la famille Le Scolan.
(30) S.L.F.D.S. (...), p.657
(31) C. Masseron et B. Petitjean, op. cit., pp.72-73.

faite timide, jalouse de la voir aimée (...) elle va à la cuisine la haine dans le coeur." (32)

L'attitude de Sophie à l'égard de sa rivale est dominée par la jalousie et l'envie. Ceci est compréhensible dans la mesure où Valérie se montre arrogante et indifférente à l'amertume de Sophie, qui ne cesse de ressasser sa déception amoureuse. Valérie est en fait un agent catalyseur de la vie intérieure de Sophie. Elle lui permet d'expliciter ses pensées.

"Elle pense : aller à Saint-Yves de vérité lui dire : si tu es un grand saint, tu feras mourir Valérie." (33)

Ainsi, par l'intermédiaire de madame Kerguénou et de Valérie, on peut découvrir la fragilité intérieure du personnage et sa mélancolie provoquée par un désir inassouvi.

Dans Les Paralytiques volent, on rencontre trois infirmières, Madeleine, Liliane et Marie, toutes trois aussi rêveuses que les infirmes qu'elles soignent. Elles nous permettent de les connaître, car elles leur font découvrir l'amour. Grâce à elles, ils commencent à défier leur handicap physique et le bonheur qu'ils éprouvent est la conséquence de la présence de ces belles âmes. Plus particulièrement, à travers la naissance de l'amour réciproque de Morvan et de Liliane, il y a l'évocation d'un pouvoir miraculeux.

"Je marche, mon petit Morvan (...) Toucher la terre, quelle admirable chose exquise !"

C'est devant lui qu'elle avait voulu renaître, mais ses premiers pas se dirigeaient vers la fenêtre." (34)

Dans cette optique, l'Amour est un miracle et aussi la source inépuisable de toute mélancolie. Cependant, les infirmières sont des personnages à la fois auto-référentiels et référentiels. Elles renvoient à elles-mêmes mais également à une réalité médicale extra-textuelle. Elles participent à la fiction et servent d'ancrage référentiel par leur rôle thématique.

Dans Les Crimes qu'on pourrait faire, la présence de Lucie, lectrice de la comtesse de Behindcourt, amène le lecteur à saisir plus facilement le portrait de cette dernière. En effet, c'est à travers son regard qu'on apprend que la comtesse est avare et narcissique, qu'elle a peur de la vieillesse.

---

(32) S.D.T., p.188.
(33) S.D.T., p.71.
(34) L.P.V., p.119.

La comtesse de Behindcourt, elle, renvoie à son propre personnage mais aussi à une réalité sociale extra-textuelle; elle participe à la fiction et elle sert aussi d'ancrage référentiel par son rôle thématique dans un contexte social stéréotypé et fermé. On pourrait penser d'ailleurs que Pollès utilise ce nom (behind court = la cour de derrière ?) pour ridiculiser une classe sociale qu'il juge dépassée.

Dans Le Mystère de la Garçonnière, les deux personnages qui ont suivi l'héroïne, l'un pour la séduire, l'autre pour lui demander une assistance, apportent un éclairage intéressant sur sa vie hermétique. Son rêve de pureté et d'innocence s'est brisé lors de sa rencontre avec le premier, et son geste de charité qui suit cet épisode montre le lien évident entre les deux actes : la mélancolie s'est métamorphosée en une quête d'amour, nouvel accès à une vérité supérieure.

Dans Toute Guerre se fait la Nuit, il y a une ribambelle de personnages représentant les différents milieux de cette guerre. De Disco (communiste convaincu), Miguel (prêtre chez les Blancs), Pilar (la cousine de Domni), Marie Valmayor (la soeur de Domni, danseuse à Madrid), Concepcion (aristocrate, amoureuse de Domni), Solange (parisienne militarisée), Lolita, La Vanita Egalitaria (des prostituées), Catalina (secrétaire anarchiste des rouges), Maïtena (basque)....

Outre l'éclairage idéologique et psychologique que ces personnages apportent sur Domni et sa quête de vérité, ils mettent en scène l'internationalisme de l'événement et légitiment en quelque sorte la mélancolie du héros, toile de fond de toute la réalité de la guerre. Ils traduisent le malaise général de l'Espagne des années trente et font partie du décor et de l'atmosphère.

Dans Prenez Garde à la Conscience, la fuite de Liliane avec un agent de police met au grand jour la jalousie et l'indignation du docteur Dassailly. Ainsi nous avons pu assister au déroulement du drame individuel du personnage central révélant un moi immergé dans la mélancolie, guidé par les émotions. La perte de la fidélité, exigence morale essentielle du docteur, transforme sa vie en enfer existentiel.

Mais le plus important reste sa découverte de la réalité et de ses complexités. Par l'infidélité de sa femme, la sécurité de son moi est menacée; l'acte de Liliane révèle l'autre face d'une réalité que Gilbert Dassailly ignorait ou voulait ignorer : le ratage et la honte qui en découle.

> *"Quelle andouille tu fais ! Gilou ! et v'là les symptômes alarmants qui reparaissent, bien connus des médecins du coeur : sensation de froid, vague à l'âme, parce que la déserteuse trouve des précisions dans le corps d'un autre ... La*

> *jalousie te reprend aux tripes, ma vieille branche (...) c'est sans doute tout simplement les sources de ton honneur, pire, de ta croyance et ta supériorité, du confort bourgeois que donne la fidélité d'une femme, qui étaient troublées, et non pas exactement souillées, ne te monte pas la tête ..." (35)*

En fait, l'acte de Liliane attire notre attention sur l'hypocrisie des conventions et le risque qu'elle présentent pour la stabilité de la cellule familiale et de la société bourgeoise.

Dans Les Drapeaux habillent mal, les personnages secondaires induisent une importante dialectique entre deux classes; Jacqueline et son mari Edgar, issus de la bourgeoisie, contrastent avec Maurice Barres et Yvonne qui appartiennent au prolétariat. De plus, la fascination de Maurice Barres pour Jacqueline et la séduction qu'il exerce sur elle débouchent à travers leur relation amoureuse sur la réconciliation des deux classes.

> *"Dans sa villa la princesse des rêves s'efforce de prouver, d'approfondir dans sa chair la condition prolétarienne jusqu'en son plus extrême dénuement, prête à abolir, et le faisant déjà de l'esprit, tout ce qui l'en sépare. Il lui arrive d'éprouver jusqu'à la nausée certaines tortures qui se résolvent ainsi ..." (36)*

Le prolétaire, lui, découvre au travers de cette relation le sentiment de sa propre existence et de son élévation sociale :

> *"J'existe pour elle ! Elle s'intéresse à moi ! Elle veut croire que je ne suis pas seulement un rouage de l'affaire de son mari; elle me fait confiance; elle me devine un peu, différent des autres, et veut connaître, approfondir cette différence; je m'épate; je m'admire; s'il y avait un miroir dans les environs, je serais capable de me saluer moi-même et de me féliciter ! (...) Me voici au-dessus des classes ..." (37)*

L'attitude de ces deux personnages traduit les dynamiques spécifiques aux deux classes : la volonté constante de Maurice Barres de changer de condition et de s'élever, et la souplesse intelligente de Jacqueline qui fait participer un prolétaire aux acquis de sa classe.

---

(35) P.G.A.C., p.101.
(36) L.D.H.M., p.402.
(37) Ibid., p.548.

On trouve dans ce même schéma Madeleine, une prostituée qui réussit à remettre en question les certitudes du comte des Foutusses montrant ainsi la vulnérabilité de toute conviction, si définitive qu'elle paraisse.

> *"Voilà donc que cette petite fille du plus bas peuple, qui en avait connu les pires souillures, l'ignominie, le faisait douter de son orgueil de caste en l'exaltant, de ses prétentions aristocratiques en les considérant comme une évidence; et c'est à présent, pour elle qui y croit dur comme fer, qu'il voudrait comme jamais, concrètement, que cette notion signifie quelque chose d'éclatant, et incarner ce mythe que dans sa "noblesse", native peut-être, ou dégagée ou acquise par l'illumination de son amour, elle se fait de lui."* (38)

D'autres personnages, du simple fait de leur étiquette, représentent des systèmes idéologiques et incarnent une vérité génératrice de quête intérieure et d'élan mélancolique : Dédé Chénier, l'étudiante bourgeoise de Saint-Germain-des-Prés, Nita Labrasserie, le révolutionnaire proscrit; Fédor Constantinovitch Prostoïevski ou l'abbé Hosty qui finit par se marier avec Germaine Lacassault, militante marxiste; Mademoiselle Ronsard, journaliste; Mademoiselle Paule Valérie qui fait des tricots pour femmes chics; Henri Belle dit Jules Jamin dans la résistance; Bazin René; Pasteur Louis; M. Taine, chef de bureau et Anton Tchékov, sculpteur de Moscou, célèbre par ses combinats plastiques de type stalinien, le camarade Babbitski, néo-bourgeois soviétique hanté par l'exemple américain. Enfin, il y a des personnages qui ne figurent que par leurs prénoms : Nita, Irène, Effrosinia, Sinia, Akilyi, Louise, Sylviane, Valérie, Adriana, Rachel, Françoise, Germaine, Domnika.

A ce point, on peut dire que chaque protagoniste apporte une expérience personnelle et différente dans la diversité humaine. Tous les personnages contribuent à l'enrichissement de la vision du héros principal, Lerreur Baizemont, et montrent leurs multiples aliénations par les doctrines. Ils nous éclairent aussi sur les profondes préoccupations de ce dernier. Ils participent à la création d'un univers complexe où l'intérêt personnel de chacun se heurte à celui des autres. En outre, on perçoit à travers leurs désirs et leurs hétérogénéités idéologiques, un besoin d'affirmation de leur être dans les sphères spirituelles de leur culture respective. Ils aident également le héros à résoudre les contradictions idéologiques de l'humanité en lui permettant de dégager des idées et des projets de recherche philosophique plus conciliants et harmonieux. Bref, dans ce foisonnement d'êtres, de

---

(38) L.D.H.M., p.465

convictions et de croyances, il y a les expressions d'idéaux divergents et opposés, des existences problématiques et mélancoliques. Cette situation offre à Lerreur Baizemont une profondeur de champ dans sa recherche d'un idéal humaniste commun à tous les hommes.

Une telle attitude ne peut être trouvée que dans un moi mélancolique, ouvert à tous les possibles. Dans ce contexte, Pollès se fait étranger pour dénoncer l'aliénation, qui sépare les consciences des hommes. Il se sent exilé par l'absence de vérité. Comme son héros, il cherche un "*nirvana visuel*" (39).

Dans Amour, ma douce Mort, le décès de Marc Buron et l'intrusion de Roger Massiot dans la vie de Marie-Louise nous font découvrir le vrai moi de l'héroïne, personnage imperméable à la modernité, tourné entièrement vers la solitude. Son mari lui avait donné le goût des cultures primitives, et l'univers de la mort représenté par Marc Buron est devenu pour elle le creuset de sa conscience et la trajectoire vers la pureté intérieure, son unique vérité. Ce reflet d'un amour absent et insaisissable développe chez Marie-Louise une existence "illusoire" qui est pourtant sa seule plénitude, la face invisible de sa mélancolie abyssale. L'inadaptation du personnage peut également se trouver dans l'échec de sa relation avec Roger Massiot qui renvoie à elle-même et à la conscience de sa solitude.

> *"Pardonnez-moi, d'où vous êtes, si je ne puis être autre chose que sa veuve." (40)*

La position de l'héroïne est la conséquence évidente de sa conviction que le monde moderne (représenté par Roger Massiot) ne peut en aucun cas la satisfaire. Dans son moi, elle essaie de faire coïncider sa vie avec celle de Marc Buron. Elle cherche à se réfugier dans le mystère et la profondeur spirituelle de l'existence subjective, liée à son rêve d'éternité.

Dans Le Fils de l'Auteur, la structure du personnage principal Henry Malfray est étayée par ses deux fils et sa femme : Thierry, Marc et Odette. En effet, ceux-ci permettent de mettre en évidence des traits d'égotisme caractérisé : le style de vie bourgeois de Thierry et de sa mère est rejeté par Henry Malfray comme un artifice qui compromet son ardeur spirituelle et son aventure en écriture. Du coup, l'indifférence et l'intolérance de Malfray à l'égard des siens se transforme en un sentiment de vide, lieu propice au développement de toute mélancolie. De plus, la souffrance de Marc et sa soumission à la volonté de son père font de lui une image condescendante de son géniteur. Cette quête du miroir du fils à travers le miroir du père (une mise en abyme)

---

(39) G.Bachelard, L'air et les songes, p.195.
(40) A.M.D.M., p.258.

s'inspire de la permanence d'une spontanéité mélancolique régie par l'âme puissante d'un démiurge génial.

De même, attirée par son succès, une foule de personnages part à sa rencontre : Suzanne, Josyane, Solange, Rita, Léone, Lucienne, Angela, Louise, Alberte, Clotilde, Dina, Nadia, Luce, Carlotta, Valérie, Constance, Consuelo, Christine, Florence, Berthe, Mona, Fanny, Marceline, Odile, toutes renforcent en lui sa vocation d'écrivain et dévoilent ses aventures donjuanesques, affirmant par là sa notoriété.

Dans Sur le Fleuve de Sang (...), la mort de Michel sur le front a semé la désolation dans la famille Le Scolan. Et plus particulièrement, elle a créé un deuil intérieur marquant à jamais l'existence de Marie.

Monique vit dans l'attente. L'absence définitive de son fiancé va lui permettre de développer une activité épistolaire dans laquelle elle décharge son rêve avorté et pathétique. C'est l'impact de la "mort non déclarée", occupant une place privilégiée dans le coeur et l'imaginaire de la bien-aimée, qui pousse le sentiment de la solitude de celle-ci à l'extrême. Cette orpheline de l'amour n'a d'autre choix que de se soumettre à un destin impitoyable.

> *"La recette qu'elle a inventée pour transmettre leur correspondance est si subtile que de cette façon elle n'a même pas besoin d'être acheminée; la porter suffit : une statue du Christ montrant du doigt son coeur béant, rayonnant et enflammé se trouvait juste au milieu de la cour avant la division." (41)*

Ce transfert de l'amour de Monique pour Raymond sur une divinité est en réalité une conversion à l'amour divin et la naissance d'un processus d'élévation d'une âme en quête d'une présence.

Un autre personnage, Mlle de Keranzal, détentrice des nouvelles de la guerre et propagatrice de toutes les rumeurs, joue un rôle déterminant sur la vie des Trégorois et sur la conscience des Le Scolan. Elle est le vecteur des peurs et des inquiétudes, l'humeur des habitants de Tréguier est déterminée par ses caprices et ses déductions souvent aléatoires. C'est dire combien est grand l'effet ravageur de ses informations et parfois de ses désinformations sur la population.

> *"[Elle] multipliait les avertissements les plus sinistres, les "vous allez voir", les "le maire m'a confié sous le sceau de secret" (...) Les mises en garde et les "attendez-vous au pire"*

---

(41) A.M.D.M., p.258.

affolant les Le Scolan, la ville entière et d'abord sa propre paix." (42)

Chez Mlle de Goasdour, on trouve le même rêve et la même aspiration à l'amour que chez les soeurs Le Scolan et son acte héroïque montre bien sa détermination.

"[Elle] (...) avait déclaré à sa famille sa ferme intention d'épouser un des premiers officiers qui lui devaient pour une bonne part leur guérison (...) et ses nobles parents lui ayant catégoriquement refusé leur bénédiction, elle a dit adieu au destin qui l'attendait depuis des siècles au château de Castelenan; elle a quitté la petite ville où on l'eût montrée du doigt, et elle est à présent infirmière professionnelle et volontaire pour les premières lignes." (43)

A ce point du récit, le personnage englouti jusque-là dans sa torpeur aristocratique (comme les Le Scolan le sont dans la vie bourgeoise) est affecté par un sentiment d'inutilité et le non-sens de la vie : briser le cercle pour un destin plus libre, plus responsable devient la seule issue. La jeune fille noble va à la rencontre d'un fils du peuple, qui est aussi un défenseur de la patrie.

La figure d'Isabelle Kerconan rejoint également par son métier d'infirmière celles des filles Le Scolan et apporte une certaine lumière sur l'abnégation de Marie et de Juliette Le Scolan dans leur travail avec les blessés de l'hôpital de Tréguier. D'autres personnages anonymes contribuent à asseoir cette réalité de la guerre et renforcent le sentiment de la mort dans la population. Ils accentuent sa présence pernicieuse et menaçante. Que peuvent-ils devant ses ravages inhumains, ces "*messieurs de Tréguier* (44)", ces "*travailleurs de la campagne* (45)" qui à cause d'elle ont perdu leur calme habituel, perturbés jusqu'au tréfonds de leur âme ? Ils savent que si la guerre atteint Tréguier, ils seront ses premières victimes. Un sentiment d'impuissance et de résignation se dégage de leur vision désespérée. Mais ils sont prêts aussi à mourir dans la dignité et l'honneur. Ne pas fuir leur ville et y rester quelle que soit l'issue, c'est leur honneur et la manifestation de leur soutien aux héros de Tréguier.

A ces groupes épars du paysage trégorois s'ajoutent

"des soldats, qui, partis de Tréguier joyeux, pleins de santé, d'allant et de bons mots, étaient

---

(42) S.L.F.D.S. (...), p.75.
(43) S.L.F.D.S. (...), p.92.
(44) S.L.F.D.S. (...), p.17.

> *revenus sur un pied, ou avec un seul bras, d'autres borgnes ou aveugles et parfois avec des trous à la place des yeux." (46)*

Loin de susciter la moindre lueur d'espoir ou de soulagement, cette atmosphère de ruine humaine générale assombrit des coeurs déjà tristes. Déstabilisés dans leur vie quotidienne, les Trégorois assistent résignés à l'arrivée des blessés, ce qui augmente le climat d'angoisse. De plus, l'afflux des réfugiés à Tréguier, l'approche de la guerre réveillent toutes les craintes. En dépit de la diversité des origines sociales, un même sentiment les unit : la volonté de vivre. Quant à l'essence de leur rêve, elle puise dans un imaginaire mélancolique véhiculé par la guerre.

> *"Les blessés furent (...) les premiers envahisseurs de Tréguier (...), les réfugiés sont arrivés, avec les yeux dilatés par la peur, par l'immensité de l'espace français parcouru ou grignoté à petites étapes interminables." (47)*

Certes, ces personnages secondaires ne constituent que des fragments d'information quant au portrait des personnages principaux de série II, mais ils les mettent en évidence. La mélancolie, facteur commun de leur personnalité, nous autorise à mesurer l'ampleur de leur sensibilité agissant en relation avec l'avènement de la guerre. Leur enthousiasme et leur bonté découlant de la même source que celle des personnages principaux permettent de casser le carcan des conventions sociales et d'affirmer leur identité dans une quête de bonheur en conformité avec leurs idéaux. Le climat qu'ils créent ou auquel ils participent donne une vision plus large du monde.

Les critères de définition des personnages intradiégétiques de série II sont cités plus haut. En outre, pour Philippe Hamon, le personnage n'est pas

> *"une donnée a priori et stable, (...) mais une construction qui s'effectue progressivement le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive (...) Le personnage est donc toujours la collaboration d'un effet de contexte et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur". (48)*

---

(45) Ibid., p.30.
(46) S.L.F.D.S. (...), p.229.
(47) S.L.F.D.S. (...), pp.75-79.
(48) Ph. Hamon, op. cit., p.126.

En ce sens, il intègre une série de qualifications et de fonctions, et ces renseignements cachés dans le texte forment le portrait du personnage. Par ailleurs,

> *"en tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le sens de la valeur du personnage)." (49)*

Nous proposons d'examiner d'abord le signifiant du personnage, c'est-à-dire "*un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son étiquette* (50)". Celle-ci se révèle souvent centrée sur le nom propre que nous allons étudier.

La qualification particulière du nom propre individualise le personnage et garantit sa permanence et sa stabilité.

> *"Le nom ne prend toute sa valeur que par rapport au système global de nomination." (51)*

Dans cette perspective, Pollès en tant qu'écrivain mélancolique respecte aussi les règles de nomination en vigueur dans la société occidentale de ce siècle. Cependant, une seule exception apparaît dans Le Mystère de la Garçonnière où il ne donne pas de nom à ses personnages. Aussi, loin d'être négligeable, le nom est le moi d'un personnage derrière lequel peut se cacher l'auteur. En ce sens et d'une manière plus générale

> *"un romancier construit un certain nombre de masses-mots qui le décrivent lui-même grossièrement. (...) Il donne à ces masses un nom et un sexe, leur attribue des gestes plausibles, puis il les fait converser entre elles au moyen de guillemets et peut-être leur donne une conduite raisonnable. Ces masses-mots sont ses caractères. Il semble donc possible, souvent facile, de retrouver l'homme sous les personnages." (52)*

Dans l'optique pollésienne, outre l'importance du lien qui unit l'auteur à ses personnages (ou qui le représente), il faut mettre en exergue la force spirituelle que contient le nom.

---

(49) Ibid., pp.124-125.
(50) Ibid., p.142.
(51) C. Masseron et B. Petitjean, op. cit., p.74.
(52) A. Maurois, op. cit., pp.98-99.

L'extrait suivant montre à ce propos la méticulosité d'une recherche qui dans le cas de Pollès ne nous étonne pas. Les noms qu'il a choisis nous éclairent sur un certain imaginaire (aquatique ... et mélancolique) pour lequel notre auteur manifeste un intérêt évident. Suivons-le dans cette quête onomastique qui peut être retenue comme système pour l'ensemble de cette étude :

> *"J'ai eu bien de la peine à trouver le nom du héros du Fleuve, mon chirurgien de guerre. Ou plutôt, ce n'est pas exact. Je n'en prenais guère conscience encore parce que je ne prenais pas conscience du besoin à cet endroit de donner une vraie personnalité à cet homme. C'est à mesure que je l'ai enrichi, étoffé d'humanité que son nom s'est précisé. D'abord il fut Pelletier, ce qui était un nom de n'importe où; puis, enrichissant sa personnalité méditerranéenne, haute provençale, je pouvais Goujon qui était sûrement un cru puisque j'ai une vieille tante de bientôt cent ans d'une famille des pierres de là-bas, qui le porte. Mais cela peut paraître et être un nom de maintes régions françaises; il ne proclamait pas toute la substance de terroir que je lui avais donnée, ... Et enfin, soudain Verdon, le nom d'un charmant torrent qui passe là-bas me frappa, enfin j'étais sûr de son nom, il avait la claire rotité virile, la jeunesse spontanée, le vif-argent que je voulais lui donner; il évoquait son être. Je découvrais son nom en même temps que son visage." (53).*

Il y a dans l'évocation de l'être de ce personnage l'aspiration d'un rêve inassouvi, surgi d'un coup de la réalité concrète et locale, qui permet à notre auteur de s'évader, de transmuter son moi et d'offrir à son imagination des apports féconds sur une étendue infime, bref un espace onirique illimité. C'est le point central vers lequel le regard de Pollès ne cesse de voyager et de sonder des profondeurs insaisissables. Là aussi réside la vision mélancolique de l'auteur.

Dans un autre registre, le nom peut fonctionner comme signe social car "*il énonce la personne qui le porte en lui assignant un rang, des qualités*" (54). Ainsi grâce à la particule "de", nous pouvons distinguer, dans l'oeuvre de Pollès comme dans la vie, les aristocrates des roturiers. Nous savons par exemple qu'Arsénic de Troguéry, Léontine de Kerdir et Stéphane de Kerivoual dans Sophie de Tréguier, la comtesse de Behindcourt dans Les Crimes qu'on pourrait faire, le comte de Pereto dans Toute Guerre se fait la

(53) Journal d'un romancier, p.346.

Nuit, le comte des Foutusses des Escarbilles, Marie-Hélène de Sailly de Forcep dans Les Drapeaux habillent mal, Mlle de Goasdour, Mlle de Keranzal dans Sur le Fleuve de Sang (...), appartiennent à la noblesse.

Plus qu'une simple différenciation de classe, on peut y voir une nostalgie persistante pour l'aristocratie, jadis porteuse de valeurs symboliques et pouvoir réel mais aujourd'hui absente du spectacle du monde. Bien évidemment, cette nostalgie n'est pas seulement l'évocation rêveuse du passé mais bien aussi le signe de la fragilité de l'avenir. Toutefois, le nom peut être également un handicap social générateur d'un moi mélancolique prisonnier de ses significations dérangeantes et représentatives. Aux yeux de Pollès, plus qu'un châtiment moral, il est un fardeau psychologique annihilant l'être même du personnage en le jetant dans la solitude la plus injuste et la plus insupportable :

> *"(...) innombrables étaient les noms qui semblaient porter une destination désolante pour leurs porteurs, sapant à la base tout espoir qu'ils pourraient se forger d'améliorer leur condition en multipliant leurs efforts; la poisse, la dérision, voire le malheur. Comment imaginez-vous qu'un homme qui s'appelle Chincarnaux pourrait réussir à franchir la barrière de torchis plus solide que le rideau de fer, de la classe prolétarienne, et un artiste peut-il sortir d'un village appelé la Chapelle-Moche ? Et est-ce qu'un poète d'une certaine pureté peut croire que cette femme qui s'appelle Lamalbourrée, ou qui vient à lui de Bichonnée-la-Salope est prédestinée à devenir sa muse ? Tous ces êtres portent évidemment la malédiction d'un nom. Blasons terribles, il collectionnait les noms infâmes, dégoûtants, scandaleux, purulents, qui semblent punir un homme, une descendance, d'on ne sait quel crime, quelle honte, peut-être legs d'une autre existence, voire dans une autre planète, Lelâche, Laffreux, Couard, Piédevache, Montrecul." (55)*

Tout sarcasme mis à part, il est vrai qu'il y a une part de hasard dans notre destin : le nom, ce coup de dés, cette fatalité qui vient d'une lignée a parfois une influence néfaste sur la personnalité de l'individu en affectant sa pureté originelle et en souillant sa vision du monde.

---

(54) Ch. Grives, Production de l'intérêt romanesque, Paris, Monton, 1973, p.129.
(55) L.D.H.M., p.311.

Par ailleurs, le nom et le prénom sont des signes arbitraires, il n'y a pas de rapport entre le signe et son référent, la personne à qui il renvoie. Mais le nom peut devenir un signe motivé lorsqu'un lien se crée entre lui-même et son référent. Ce surnom ou plus exactement le diminutif dans le contexte pollésien est motivé, car il est donné en raison d'une particularité identitaire. Dans cette optique, ce désignant "Domenec" dans Toute Guerre se fait la Nuit fait penser par sa descendance et son action à quelque chose qui ressemble à L'Homme sans Qualités qui s'intègre plus facilement dans cette "Xème internationale" que Pollès ne cesse de fonder dans le rêve. Là aussi réside l'expérience mélancolique de l'auteur. Et il y a également les autres : Gilou, Marilou et Maumau respectivement annoncés dans Prenez Garde à la Conscience, Amour, ma douce Mort et Les Drapeaux habillent mal qui montrent que le narrateur a besoin de leur complicité dans sa solitude. Cette situation renforce en lui le repli lyrique sur l'expérience intime qu'il tente de manifester à l'égard des personnages.

A un autre niveau, les prénoms révèlent la culture, la formation, l'éducation, l'imaginaire et les objectifs avoués et inavoués de Pollès. Symboles, ils éclairent la personnalité des personnages et participent à la création d'un idéal commun de l'humanité, basé sur la préoccupation essentielle de l'auteur : la pureté. C'est indubitablement son absence dans tout projet humain qui enfonce Pollès dans l'incertitude et le doute. Tout est là car pragmatiques et idéalistes, Jaqueline et Maurice, interprètent le rêve mélancolique pollésien et éclairent les choix de l'auteur.

> *"Il faut quitter mes chers personnages, et d'abord les principaux, Maurice, Jacqueline ... pourquoi lui, pourquoi elle ? pourquoi les avoir choisis et retenus dans la foule en excluant par force tous les autres ? pour leur pureté certes, mais il y a des milliers de Jacquelines, de Maurices dont j'aimerais presque autant écrire l'histoire, parce que je sais qu'ils sont tous de ceux avec qui on pourrait bâtir une humanité qui n'aurait pas à se demander sans cesse comme elle le fait depuis toujours si elle est humaine, ce que signifie l'humain, comment s'y prendre pour être un peu moins inhumains ... Et Yvonne, et l'abbé Hosty, et le Comte des Foutusses, et Madeleine de la Madeleine, et Effrosinia, et Léa, et tous et toutes ? Comment se délivrer du rêve parfaitement utopique de réunir un jour tous ces frères et soeurs d'une famille idéale, venus des plus divers horizons, si variés de naissance, de foi, d'aspirations et vélléités, de possibilités et virtualités ... mais qui, malgré toutes ces différences, pourraient tout de même, me semble-t-il, s'entendre et oeuvrer ensemble, parce qu'ils ont chacun dans son isme (...) cet attendrissement*

humain qui garde infailliblement du fanatisme, le besoin de s'intéresser aux autres hommes dans les autres ismes, où ils ne peuvent donc leur paraître perdus, étrangers; et les considérant comme des amis possibles, aimant leur liberté dans d'autres conditions, ils échappent au grand danger qu'est l'emprisonnement dans nos propres théories où tombent ceux qui refusent tout partage de la vérité à "ceux qui ne sont pas comme eux". M'étant si fort, si longuement intéressé à mes "élus", je ne puis penser qu'il y ait des types d'humanité plus intéressants, mais je m'excuse pour tant d'autres, aussi dignes d'intérêt, que j'ai passés sous silence ... Me comprendront-ils à travers l'amour que j'ai dédié aux "miens" comme ils auraient pu en être aussi." (56)

D'autres prénoms peuvent s'inscrire dans le schéma religieux et culturel de l'auteur. Sophie (57) qui nous fait penser à Sainte-Sophie et Lucie (58) à Sainte- Lucie s'intègrent dans une vision de pureté.

Le prénom peut aussi jouer un rôle d'annonce quant au caractère d'un personnage.

En effet, dans Toute Guerre se fait la Nuit, au fur et à mesure que l'intrigue progresse, on est de plus en plus frappé par la profondeur de la vérité intérieure et la sérénité qui sont les traits principaux du caractère de Domni. Pareillement, dans Prenez Garde à la Conscience, la jalousie et l'ironie, encore deux états d'âme de la mélancolie caractérisent celui de Gilbert. Dans Amour, ma douce Mort, c'est l'expérience intime de la mort et la neurasthénie comme substance même du sentiment mélancolique qui dessinent le contour du caractère de Marie-Louise. Dans Le Fils de l'Auteur, la soumission désigne le caractère de Marc que révèle aussi son schème éducatif auquel on peut rattacher sa souffrance et sa solitude. Toujours dans ce contexte, les prénoms, pour Pollès, doivent être les miroirs des âmes et de leur transparence. C'est l'exigence de sa pureté intérieure qui revendique de tels choix. Le cas de Juliette et d'Armand dans Sur le Fleuve de Sang (...) est à ce propos édifiant. De même l'homonyme Lerreur dans Les Drapeaux habillent mal est riche de signification et représentatif des soucis, des certitudes et des interrogations du philosophe, et révélateur des fondements mélancoliques de son être.

---

(56) L.D.H.M., pp.825-827.
(57) Sophie de Tréguier
(58) Les Crimes qu'on pourrait faire.

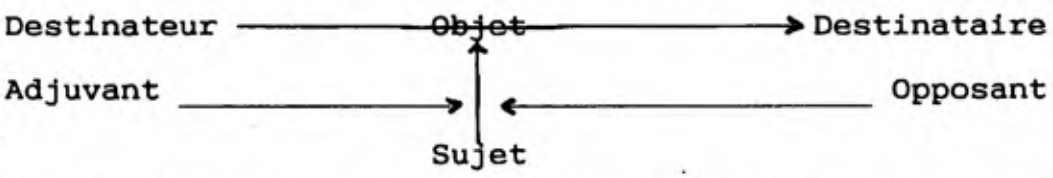
Pour examiner les rapports des personnages entre eux, nous nous sommes basés sur Les Catégories du Récit littéraire (59) de Tzvetan Todorov.

L'auteur étudie le personnage

> *"(...) qui est caractérisé par ses rapports avec les autres personnages (...); il ne faut pas croire que tout personnage se définit entièrement par ses rapports avec les autres personnages." (60)*

Todorov s'appuie sur le modèle actantiel élaboré par Greimas à partir des réflexions de Vladimir Propp sur les fonctions des personnages dans les contes populaires russes. Pour Greimas, il s'agit également d'un modèle de sphères d'actions mais plus général que celui de Propp et applicable à d'autres univers que celui du conte populaire russe.

Dans un récit, les personnages seront étudiés d'après leur sphère d'action et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Les rôles sont au nombre de six et les relations se nouent selon trois axes dans le modèle actantiel de Greimas (61).



La relation entre le sujet et l'objet s'inscrit sur l'axe du désir. En ce sens, le sujet qui est en état de manque se met en quête d'un objet. Celui-ci peut être un élément matériel ou non matériel ou même un être humain. Le sujet exerce un faire transformateur pour être en conjonction avec l'objet. Ce processus se nomme programme narratif (62). La réalisation d'un programme narratif principal peut passer par l'accompagnement d'un ou plusieurs programmes narratifs intermédiaires, appelés programmes narratifs d'usage.

Dans les oeuvres de fiction de Pollès, les quêtes sont amoureuses. Dans Sophie de Tréguier, Yves Le Mével suit Sophie dans la rue et s'éprend d'elle. Différents obstacles empêchent la conjonction du sujet : Yves, et de l'objet : Sophie. D'abord, cette dernière sera

---

(59) T. Todorov, Les Catégories du Récit littéraire, in Communications, n° 8, Paris, Seuil, 1966.
(60) Ibid., pp.132-133.
(61) A. J. Greimas, Sémantique structurale. Recherche de Méthode, Paris, Larousse, Coll. Langue et Langage, 1966 p.180.
(62) En abrégé P.N.

confrontée à l'instinct possessif de sa mère qui aggrave sa fragilité psychologique. Vient ensuite le départ du jeune marin pour la Nouvelle-Calédonie qui provoque en elle un sentiment mélancolique permanent de l'existence. Cependant ce dernier interdit sera levé dès qu'Yves rentre et lui rend visite. Mais un autre apparaît aussitôt : des rumeurs courent sur sa prétendue maladie et elle découvre qu'Yves fréquente Valérie et se prépare à l'épouser. A la suite de cela, toute volonté de vivre abandonnera Sophie et elle se laissera mourir. Ainsi, la lâcheté d'Yves et sa trahison s'opposeront à la réalisation du P.N. de Sophie. Cette situation de Sophie rappelle la condition féminine du début du siècle et se place dans le sillage de la philosophie romantique et de sa conception de la femme.

Dans Les Drapeaux habillent mal, Maurice rencontre Jacqueline dans l'usine de son mari où il travaille, et devient amoureux d'elle. Ici le P.N. principal : la conquête de Jacqueline. De nombreux interdits en entravent l'accomplissement : Maurice et Jacqueline sont mariés. Et de surcroît de conditions sociales différentes : elle bourgeoise, lui prolétaire.

Mais Jacqueline se montre très sensible à la vie ouvrière, curieuse de la culture marxiste-léniniste. Cela facilitera la réalisation du P.N. de Maurice : progressivement elle découvrira les joies de l'amour et l'harmonie commune, et quittera son mari et la vie bourgeoise qu'il lui offrait.

L'accomplissement de ce plan narratif s'identifie à un désir d'ascension sociale de Maurice et correspond à la quête du bonheur et du sens de la vie que la réalité bourgeoise, factice et superficielle, n'avait pu donner à Jacqueline. Il y a dans cette quête un sentiment mélancolique inhérent à leur vie intérieure et à leur idéal qui les pousse à dépasser les limites du possible. Bien entendu, il existe derrière les relations de ces personnages une philosophie sociale pollésienne qui préconise la défense du schéma classique dit des classes. Cependant, Pollès accepte les changements sociaux, mais à condition qu'ils soient du haut vers le bas, en d'autres termes l'émanation de la volonté des classes supérieures. Naturellement, il peut y avoir là risque d'injustice et d'abus; cela peut aussi ralentir ou entraver le mouvement historique du prolétariat vers le bien-être et la justice. On voit ici l'idée d'une séparation des consciences par l'oppression des désirs collectifs, conception révélatrice d'une mélancolie sociale plus générale.

De plus, loin d'être satisfaits de leurs quêtes individuelles, Maurice et Jacqueline en poursuivent une autre : permettre à d'autres de suivre leur chemin. Mais une élévation sociale, une quête, un désir de quelque nature qu'il soit peut-il être dépourvu d'une part d'insatisfaction et donc d'un sentiment mélancolique ?

Dans Sur le Fleuve de Sang (...), pour Monique, Marie et Juliette Le Scolan, le P.N. principal est de trouver des maris. Sa réalisation passe obligatoirement par un P.N. d'usage : se faire engager comme infirmières à l'hôpital de Tréguier. Des interdits s'opposeront provisoirement à l'accomplissement de leur P.N. secondaire, en l'occurrence le désaccord de leur père et leur ignorance de la profession. Mais ces obstacles tomberont rapidement pour laisser la place à l'accomplissement de leur P.N. principal, confondu tout d'abord avec la quête amoureuse de Marie et Juliette. Car toutes deux convoitent le même objet : Michel (un blessé). En tant que sujet, celui-ci ne désire qu'un seul objet : Juliette.

Cependant, Marie se donnera à lui et il retournera au front sans savoir qu'elle est enceinte. Juliette qui continue à se refuser à lui, découvre Armand et s'en éprend. Pour aucune d'elles, le P.N. principal ne se réalisera : pour Marie, il sera entravé par la mort de Michel et pour Juliette, par l'impossibilité du divorce d'Armand. Enfin, plongée dans le rêve, Monique ne connaîtra pas ces péripéties.

Comme on peut le constater, ce programme narratif complexe répond à des besoins et à des désirs intérieurs des personnages et démontrent par là leur individualité. Il y a bien sûr dans l'aspiration de chacune des trois protagonistes des composantes mélancoliques différentes et à des degrés divers. Pour Marie, par exemple, la mort de Michel ne comblera jamais le vide qu'il a laissé en elle. Elle portera un deuil intérieur que personne ne pourra effacer. Ce sentiment de déchirure est la marque d'une vie inconciliable.

De même, l'impossibilité pour Armand de divorcer crée une amertume persistante dans la vie de Juliette. La situation inconfortable de Marie contribue à augmenter la fragilisation de son être, l'incertitude d'un moi solitaire, prisonnier d'une réalité familiale qui lui échappe. Enfin le rêve dans lequel Monique semble enfermée est la métaphore même de la mélancolie. Son attente incessamment traduite dans une correspondance sans destinataire est le signe le plus cruel d'une détresse inavouable. Encore faut-il rappeler que ces quêtes amoureuses ont comme toile de fond la guerre, source supplémentaire de désolation et de souffrance.

La quête peut également être d'ordre moral. Le constat de Pollès à ce sujet mérite d'être souligné :

> *"Notre mission morale : choisir ses personnages. Oui, nous avons une véritable mission morale et je ne crains pas de prononcer ce qualificatif en un temps où le grand chic est l'immoralisme (comme à toutes les époques de décadence); si elle n'est pas morale, notre morale n'est que néant : car*

> *enfin il est évident que créer c'est avant tout conserver pour faire plus belle la création, la recouvrir d'une création, il faut d'abord travailler au maintien de la beauté de celle-ci; exprimer c'est toujours faire durer, quels héros tâcherons-nous d'immortaliser ? Des Robert Macaire, des Rocamboles, des petits salauds, des assassins chargés d'une fatalité tragique, oedipienne pour faire chic ou de purs caractères, des héroïnes de l'amour, voilà il faut choisir, je pense que le choix va de soi si l'on prend quelque conscience." (63)*

Dans Les Paralytiques volent, les infirmes veulent par le biais du rêve oublier la dure réalité de leur état d'impotents. Le P.N. sera entravé à la fois par les échos de la vie extérieure et, à l'intérieur de l'asile, par la méchanceté et les insultes de Léon. La tentative désespérée de la communauté, dès le début, de venir au secours de ce dernier pour le faire sortir de sa détresse morale échoue. Dès lors, cette quête devient une quête spirituelle dont les vecteurs consistent à pratiquer des activités ludiques en s'investissant dans la poésie par l'apprentissage du bonheur intérieur. Dans ce contexte, la magie transformatrice de la poésie dévoile l'efficacité symbolique d'une thérapeutique onirique. Ici la mélancolie est posée en termes d'allégorisation, de solitude et de descente vers les zones profondes et obscures du moi.

Dans Les Crimes qu'on pourrait faire, Lucie cherche l'amour pur. Divers interdits empêchent la conjonction du sujet : Lucie, et de l'objet : l'amour pur; il s'agit pour elle de sortir de sa dépendance matérielle à l'égard de la comtesse de Behindcourt et de mieux vivre son amour. Le suicide de la comtesse de Behindcourt, le vol du portefeuille et ses rencontres avec des hommes malhonnêtes et hypocrites lèveront définitivement ces obstacles, lui permettant ainsi d'être indépendante et de se consacrer à l'approfondissement de l'amour. Il existe dans cette recherche de l'amour pur une vision onirique d'un idéal inaccessible dont l'origine est l'âme naïve et innocente de Lucie. Sa déception face à la réalité et son refuge dans un rêve d'absolu créent en elle une faim spirituelle ayant comme substance son moi mélancolique ouvert sur l'infini et le mystère de l'inconnu.

Dans Le Mystère de la Garçonnière, l'héroïne se retire quotidiennement dans son studio pour méditer. Cette quête spirituelle se double d'une quête morale, car après avoir refusé de se soumettre à la volonté d'un inconnu, elle rentre chez elle. Mais à l'étudiant qui lui demande de l'aide, elle offre la clé de son studio. En ce sens, sa volonté ascétique et son acte de

---

(63) H. Pollès, Pensum tiré de ses notes quotidiennes du 10-12 octobre 1985.

charité favorisent la réalisation de sa vie intérieure et donc l'accomplissement de son P.N. Il faut voir dans ce comportement les indices d'un appel intérieur, reflet d'un moi transparent et réceptif. Le sentiment d'amour du prochain puise dans des préoccupations métaphysiques et dans un espace intérieur de liberté et de quiétude. L'élan de son âme vers l'invisible, soutenu par les fondements d'une conscience fatiguée par la vie matérielle, dévoile un moi entaché de tristesse en quête d'un équilibre.

Dans Toute Guerre se fait la Nuit, Domni Valmayor enquête sur la vérité de la guerre civile d'Espagne de 1936 et il veut investiguer dans les deux camps : celui des républicains et celui des franquistes. Son P.N. sera favorisé par sa détermination de passer de l'autre côté, par le secours que Miguel (son frère, prêtre chez les franquistes) lui apporte et par la photo de Madame Franco (qu'il portait sur lui lors de son arrestation par la phalange) qui l'aidera à convaincre ses geôliers de sa bonne foi et de son appartenance à leur cause.

La quête de vérité de Domni met en scène une conscience exacerbée par les événements auxquels il assiste. Et malgré sa volonté de voir clair dans cette guerre, sa vision reste incomplète et confuse. Là réside une dimension mélancolique du sentiment de l'existence du personnage dans un univers qui se révèle opaque et inaccessible. Son exploration par l'engagement et l'expérience développe ses incertitudes et ses interrogations.

Ajoutons à cela la complexité des intérêts en jeu et l'abîme qui sépare les motivations des belligérants qui rendent la recherche de la vérité encore plus difficile et problématique pour Domni. Enfin dans cette situation inextricable, le héros ne cesse de sonder son moi et sa raison d'être, justifiant par là la primauté de l'amour de la vie. Loin de lui épargner les inquiétudes, ce choix primordial apparaît comme l'apanage d'une conscience soucieuse des problèmes existentiels et traversée de tous les doutes.

Dans Prenez Garde à la Conscience, le docteur Gilbert Dassailly poursuit sa femme en fuite avec un agent de police afin de l'appréhender en flagrant délit. Son P.N. sera entravé par la lenteur de sa 2 CH (les fuyards roulent dans une berline américaine) et l'accident qui lui sera fatal.

Ici, l'infidélité conjugale conçue dans les hautes sphères de la classe bourgeoise exhume le malaise d'une société : la conscience tranquille du héros et ses aventures avec les infirmières ne doivent pas être vues comme des indices de confiance en soi mais bien un appel à une vigilance accrue. Perçue sous cet angle, la conscience peut être à l'origine de la mélancolie. Le monologue intérieur souvent paroxystique et incandescent est aussi le schéma

d'un état d'âme en difficulté, sinon l'expression d'un vide de la conscience. C'est dire combien le discours solitaire peut être le miroir d'une vie brisée.

Dans Amour, ma douce Mort, après le décès de son mari, Marie-Louise décide de rester veuve et fidèle à celui-ci. Cette quête morale sera entravée par Roger Massiot, ses propositions de mariage et la culture moderne. Son "suicide" montre l'accomplissement de son P.N. La mort et la douleur sont ici la composante essentielle du moi du personnage. Elles émanent d'une conscience tragique. Refusant les modes modernes de la société et de la pensée philosophique, Marie-Louise s'enferme dans la solitude à la recherche et à l'approfondissement de la pureté primitive si compromise par la civilisation. Il s'agit pour elle de vivre selon ses principes menacés dans son quotidien. Sa résistance à tout compromis semble être la matière même de sa vie intérieure et de sa marginalité singulière. Liée par son coeur et son esprit à son défunt, elle porte en elle un drame irréconciliable. Sa sensibilité n'est pas de ce monde, elle vient d'un univers atemporel surgi d'un moi terrassé par le chagrin. Cet espace intérieur est l'expression d'une solitude essentielle provoquée par la mort qui est mélancolie infinie.

A côté de ces quêtes morales, il existe une quête sociale qui correspond à un désir de s'élever dans la société. Dans Le Fils de l'Auteur, Marc Malfray veut devenir écrivain. Sa quête est entravée par l'éducation, les charges que son père lui a confiées et la notoriété écrasante de ce dernier. Ainsi, devenue dépendante de ces facteurs, sa vie en souffre et s'enfonce indubitablement dans la solitude. Marc ne cesse d'éprouver cette tristesse de l'existence, fragilisé encore par ses expériences avortées en écriture et par l'incertitude de l'avenir. Cette quête se double d'une quête amoureuse et morale (Marc cache la lettre de son père qu'il devait transmettre à Odile. Donc il le trahit et le trompe). A ce point on peut dire que le moi de Marc est prisonnier de sa propre image, c'est-à-dire d'un miroir paternel dans lequel il s'est façonné et a évolué. L'incapacité de Marc de concrétiser ses projets et son obnubilation par la réussite fulgurante de son père sont le fonds insondable d'un sentiment mélancolique et d'une existence velléitaire, débouchant sur ses intentions de suicide.

La connaissance des programmes narratifs nous renseigne sur leurs buts et leurs desseins. Le P.N. est à mettre en rapport avec la psychologie du personnage, ses désirs et ses souhaits.

La relation entre le destinateur et le destinataire s'inscrit sur l'axe de la communication : le destinateur communique un objet au destinataire qui le reçoit; cet objet peut être matériel ou non matériel. Cette relation peut se réaliser dans la confiance.

Dans Sophie de Tréguier, Yves Le Mével écrit de Nouvelle-Calédonie à Sophie pour lui annoncer son intention de rompre avec elle. Cette nouvelle la plonge dans la solitude et aggrave sa maladie. Mais Sophie finit par se confier à sa mère, ce qui consolide leur lien et permet à Mme Kerguénou de porter plus d'attention à sa fille. Et malgré ce soutien, profondément désespérée, Sophie se laissera mourir. Ici aussi sa vision pure et innocente devient inconciliable avec un monde dépourvu de ses attentes et de son idéal.

Dans Les Crimes qu'on pourrait faire, après s'être emparée du portefeuille de la comtesse de Behindcourt, Lucie téléphone à Maurice Mutier pour lui confier son forfait. Cette révélation provoque la peur chez le jeune homme. Alors, déçue et désillusionnée, Lucie poursuit son aventure, convaincue de la lâcheté des hommes. Ce sentiment de l'existence fera de Lucie une amoureuse insatisfaite de l'absolu. Accrochée à cet amour idéaliste, elle essaiera de l'atteindre par l'approfondissement de sa vie intérieure cristallisée dans un moi mélancolique épris de tous les rêves possibles.

Dans Sur le Fleuve de Sang (...), Marie qui se découvre enceinte apprend la nouvelle à Juliette puis à Monique. Cette révélation permettra aux deux soeurs de lui apporter leur aide en développant leurs relations mutuelles. En outre, cette situation créera chez les filles Le Scolan un malaise et de la peur à l'égard de leur père; un sentiment d'abattement envahit leur existence. De même, en se livrant à Armand, Juliette lui rappelle ce que Mlle de Keranzal lui confiait à propos de "*l'imagination folle*" (64) de sa mère. Ainsi considérée comme l'amie de la famille Le Scolan, Mademoiselle de Keranzal avec ses révélations montre le lien d'amitié qui l'unit à Juliette.

En ouvrant son coeur à Armand, Juliette veut justifier son imagination comme un don familial : la mélancolie apparaît comme l'hypostase même de sa vie naturellement liée à son amour pour Armand.

La troisième relation se place sur l'axe de la participation et se réalise par l'aide. L'adjuvant aide le sujet à atteindre son but.

Dans Sophie de Tréguier, Madame Kerguénou aide Sophie à supporter sa déception et sa solitude. De même dans Les Crimes qu'on pourrait faire, Lucie prodigue tous les efforts nécessaires pour épauler la comtesse de Behindcourt dans ses tâches quotidiennes. Dans Les Paralytiques volent, tous les infirmes tentent de sauver l'âme corrompue de Léon. Dans Amour, ma douce ma mort, Marie-Louise est aidée dans sa tristesse par Roger Massiot. Dans Le Fils

---

(64) S.L.F.D.S. (...), p.649.

de l'Auteur, Henry Malfray se montre très attentif au développement de la carrière de Marc.

En fait, dans tous ces cas, l'aide n'a pas d'impact réellement positif sur les personnages. Car engloutis dans leur vie intérieure et traversés par un mal de vivre, ils demeurent indifférents et insensibles au monde extérieur. Toutefois, à côté de son effet apparemment négatif, l'aide peut être aussi positive. Dans Le Mystère de la Garçonnière, en donnant la clé de son studio à un naufragé social, l'héroïne participe à l'atténuation de sa misère. Dans Sur le Fleuve de Sang (...), Juliette et Monique aident activement Marie pendant et après sa grossesse. En général, le rapport de participation est très peu développé dans les oeuvres de fiction de Pollès car les personnages sont des êtres solitaires et mélancoliques plongés dans leur rêve de pureté et d'innocence. Ce troisième axe est subordonné à celui du désir.

Les relations entre les personnages ne se réduisent toutefois pas au désir, à la communication et à la participation : pour Todorov,

> *"tous les autres rapports peuvent être dérivés de ces trois-là à l'aide de deux règles de dévotion" (65).*

Il ne sera ici question que de la première règle, celle de l'opposition. Car la seconde qui est celle du passif, ne présente pas d'intérêt particulier pour l'oeuvre de Pollès : elle serait applicable uniquement dans Sophie de Tréguier où Yves est convoité par Sophie et Valérie. (D'après cette règle, si un sujet A désire un objet B, A est désiré par C ou par D ..., seul le verbe passe à la voix passive.)

La première règle est celle de l'opposition, car

> *"... chacun des trois prédicats possède un prédicat opposé." (66)*

L'opposé de l'amour et de la pureté est la haine et la corruption, surtout présentes dans Sophie de Tréguier. Sophie hait Valérie parce qu'elle lui est supérieure (artificielle, plus belle et plus riche qu'elle). Sa haine la pousse au rêve et au repli sur sa vie intérieure.

Le contraire de la méchanceté, est la bonté. Dans Les Paralytiques volent, à la méchanceté de Léon, les impotents opposent leur bonté. La corruption de son âme crée en eux le désarroi et la tristesse.

---

(65) T. Todorov, op. cit., p.133.
(66) T. Todorov, op. cit., p.133.

Dans Les Crimes qu'on pourrait faire, l'avarice et la vieillesse de la comtesse de Behindcourt sont opposées à la jeunesse éclatante et à la pureté intérieure de Lucie. Dans Toute Guerre se fait la Nuit, l'opposition se situe entre l'orthodoxie communiste de Disco et l'idéalisme internationaliste et utopique de Domni. Dans Les Drapeaux habillent mal, il y a à travers l'industriel Edgar Amieux et l'ouvrier Maurice Barres l'opposition de deux classes, en l'occurrence la bourgeoisie et le prolétariat. Cette opposition existe également entre leurs épouses Jacqueline spirituelle, ouverte et généreuse, et Yvonne, matérialiste, suffisante et imbue de sa personne.

Le contraire de la confidence : afficher les secrets.

Ce rapport apparaît seulement dans Sur le Fleuve de Sang (...) et dans Les Crimes qu'on pourrait faire. Dans le premier cas, le sentiment d'existence du docteur Le Scolan est déterminé par la mort précoce de son enfant (Yvon). Ce secret, douleur indicible qu'il ne cesse de murmurer du bout des lèvres, surprend Juliette qui comprend alors la taciturnité et le mutisme de son père. Quant au larcin de Lucie, il est provoqué par la recherche de l'indépendance qui lui permet de s'abandonner à sa quête d'un amour idéal qu'elle ne conçoit que secret.

L'aide trouve son contraire dans l'action d'empêcher. Il convient donc d'examiner le cas des personnages qui jouent un rôle d'opposant. Dans Sophie de Tréguier, en refusant d'épouser Sophie, Yves contrecarre tous les plans de cette dernière en accentuant sa tristesse et sa peine intérieure. De même, dans Amour, ma douce Mort, en se suicidant, Marie-Louise entrave tous les projets de Roger Massiot. Consterné, celui-ci sombre dans sa douleur intérieure. Par ailleurs, dans Les Drapeaux habillent mal, Yvonne qui ne veut pas divorcer s'oppose au bonheur de son mari et de Jacqueline. Ce schéma se répète également dans Sur le Fleuve de Sang (...) où la femme d'Armand repousse toute séparation. Et malgré cette situation malheureuse (67), la quête amoureuse de ces personnages connaît son point d'orgue. Mais cela n'empêche pas d'imaginer le drame intérieur que vivent les protagonistes, leur impuissance à résoudre leurs problèmes d'état civil et à jouir d'une plus grande liberté dans la vie sociale.

Il existe enfin une autre distinction qui peut être présente dans les rapports mentionnés, il s'agit de l'être et du paraître.

L'apparence d'une action peut ne pas coïncider avec son essence; on distingue alors deux niveaux : l'être et le paraître. Ainsi dans Sophie de Tréguier, après sa rupture avec Yves, Sophie dissimule sa déception en s'engouffrant dans la solitude et le

---

(67) Cette situation rappelle celle de Pollès, séparé sans avoir jamais pu divorcer.

silence. Dans Toute Guerre se fait la Nuit, en rejoignant le camp des franquistes au mépris de sa vie, Domni cache ses sympathies républicaines pour pouvoir mener à bien sa quête de vérité qui est aussi la quête même de soi. Dans Amour, ma douce Mort, en donnant l'impression de vouloir épouser Roger Massiot, Marie-Louise camoufle son amour indéfectible pour Marc Buron. Dans Le Fils de l'Auteur, derrière la confiance et le dévouement à l'égard de son père, Marc ne cesse d'explorer son moi et de se remettre en question. Résultat : il s'empare d'Odile, par une tromperie.

Il semble que dans ces divers cas, les personnages soient conscients de l'existence des deux niveaux de l'action : l'être et le paraître qui s'expliquent par leur attachement à leur vie intérieure concentrée dans un moi mélancolique. Dans Sur le Fleuve de Sang (...), le docteur Le Scolan se montre aussi submergé par le silence et le vague à l'âme. Dans ses relations avec ses filles, il masque la douleur due à la mort de son fils. Celles-ci ont découvert la raison profonde du mutisme de leur père en voyant sa joie de jouer avec Michel, le fils de Marie.

Selon Todorov, distinguer l'être et le paraître dans les relations entre les personnages

> *"(...) nous amène à postuler l'existence d'un nouveau prédicat (...), c'est celui de prendre conscience, de s'apercevoir. Il désignera l'action qui se produit lorsqu'un personnage se rend compte*

> *que le rapport qu'il a avec un autre personnage n'est pas celui qu'il croyait avoir." (68)*

Cette prise de conscience s'est opérée chez tous les personnages examinés, marquant par là l'élaboration d'un moi en quête d'une vie intérieure dont les mobiles sont la pureté et l'innocence, dont le fonds est une mélancolie tenace. Nous avons par ailleurs repéré à travers l'étude des qualifications, des fonctions, des rapports des personnages, la prédominance d'une vie intérieure liée à la peinture de l'âme dont le point d'ancrage est un moi permanent et mélancolique que Pollès en tant qu'écrivain autobiographique ne cesse de développer et d'approfondir dans son oeuvre. Par cette stratégie, il met en évidence ses aspirations et son idéal. Aussi ses personnages sont-ils ses porte-paroles :

> *"Flaubert a raison mais seulement pour le roman flaubertien, il peut y avoir un autre type de roman où le "créateur" intervient sans cesse. Pourquoi pas ? Pourquoi cette neutralité hypocrite ? J'ai toujours rêvé d'écrire un roman où l'auteur jugerait, détesterait ses personnages qu'il estimerait des ennemis de l'homme. Il ne cesserait de les invectiver : Ce salaud, cet ignoble personnage ... Pourquoi pas ? Pourquoi accepterait-on seulement que le romancier dise parfois : mes chers personnages, ma chère petite Thérèse "chère Colette dit Barrès de sa Baudoche, je n'ai même pas dit que tu fusses belle, et plusieurs t'aimeront" ... Pourquoi pas ? Il y a plusieurs demeures dans la maison du père Roman* ... [et de nous préciser] *Mais vous avez parfaitement le droit de dire que je me cache mal et maladroitement derrière mon Domenec et c'est vrai que souvent mes personnages principaux sont des destins que j'ai rêvés - mes fameux possibles - ainsi le chirurgien de Sur le Fleuve (...)." (69)*

---

(68) T. Todorov, op. cit., p.135.
(69) Correspondance Pollès/Sghaïer du 30-9-1988.

5.2. L'espace

Comme nous l'avons noté tout au long de ce travail, c'est dans la sensibilité de l'auteur que sa mélancolie trouve sa source. Elle se caractérise par une interpénétration des objets perçus et du sujet qui les perçoit. L'espace des oeuvres de fiction dévoile ce double mouvement : projection du moi dans le monde et, inversement, absorption du monde par le moi. (1)
Le narrateur, loin d'être distant ou indifférent, s'implique dans ce qu'il regarde et pénètre avec bonheur dans le tableau qu'il dépeint, injecte ses sentiments dans les choses et les idées. Nous sommes très loin du détachement de l'observation : le milieu devient l'écho, voire le double de l'âme. Le décor s'imprègne d'humanité et les émotions se transforment en formes visibles.

L'imagination joue un rôle capital car elle édifie un univers onirique supérieur au monde réel et permet l'élaboration de la mélancolie. L'extérieur tend à se confondre avec l'étendue de la vision et de la vie intérieure des personnages. En outre, devenue signe de la mémoire affective et mélancolique, la réalité renvoie à des sentiments, à l'imaginaire personnel de l'auteur. Dans les oeuvres de fiction, la spatialisation des phénomènes psychiques est parallèle à la création des lieux mythiques et symboliques, creusets d'impressions et de sentiments mélancoliques. Ceux-ci oscillent entre le rêve et la réalité mais c'est toujours le rêve qui l'emporte en dernier ressort. C'est pourquoi la mémoire onirique des personnages est dotée d'un pouvoir déterminant dans la formation de leur vision du monde. Sophie Kerguénou, les douze impotents, Lucie, Marie-Louise, Marc Malfray, Juliette et Armand, tous se réfugient dans le "*pays du rêve*", horizon infini de leur mélancolie.

Pollès s'inspire de sa Bretagne natale mais aussi de la tradition littéraire (la doctrine de l'amour courtois et le lyrisme) et rejoint les archétypes de l'imagination créatrice. Citons dans cette perspective les quatre éléments de la physique ancienne qui jalonnent ses fictions. En effet, l'eau,

---

(1) Pour l'analyse de l'espace, nous nous sommes appuyés sur les travaux de J. Weisgerber, L'Espace romanesque, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.

l'air, la terre et le feu agissent comme des catalyseurs sur l'imaginaire et la vie des personnages.

> *"L'air est aigu, mais pur" (2)*
>
> *"(...) dans l'aquarium à l'eau toujours fraîche" (3)*
>
> *"la terre tranquille" (4)*

et

> *"ce beau feu pétillant et dévorant les vides." (5)*

Le feu ici symbolise la passion, cette peau de chagrin, qui consume toute vie abandonnée au plaisir, une étendue majeure de mélancolie dont le foyer central est une conscience absorbée par une quête de l'absolu. C'est aussi, dans un autre registre, un élément purificateur. Les couleurs sont parfois vives, omniprésentes, et parfois ternes. Elles s'intègrent dans la vision obnubilée du narrateur et de certains personnages qui se meuvent dans un univers irréel dépourvu d'obstacles et où leur vie intérieure fusionne allègrement avec l'infini.

Est-ce en vertu de sa sensualité, de sa douceur moelleuse que l'eau charriée par le fleuve est associée au passager, au transitoire et à l'idée de la mort ?

> *"Alors que son cher corps privé de vie qu'elle imaginait au fil de l'eau, qu'elle croyait voir entre deux eaux, voguant vers le pays des ombres dans quelque fleuve qui évoquait l'Amazone (...), la tentait de se laisser*

---

(2) S.T. p.199.
(3) L.P.V., p.74
(4) T.G.S.F.L.N., p.143.
(5) L.F.D.A., p.240.

> *glisser, l'attirant vers les profondeurs noires." (6)*

Est-ce signe de bonheur, la lumière du soleil dans le coeur de Marie ? Ou le soleil biaise-t-il la réalité d'une conscience absorbée par la douleur de la perte et de l'absence du bien-aimé ?

> *"[Michel] n'a pas cessé de s'y lever chaque matin comme le soleil; il s'y lève et s'y étire, et son soleil parfois recouvre celui du ciel." (7)*

Loin d'être gratuite, cette ambivalence traduit la permanence d'une spontanéité mélancolique, répondant à des circonstances ou à des états d'âme de l'auteur et formant la structure d'une unité intérieure.

A l'opposé de ces phénomènes, il arrive que l'univers engloutisse la conscience. Ouvert et émerveillé par le dehors, le personnage se transforme en réservoir, en "éponge" pour emmagasiner la sève des choses et des objets. Alors, riche de sensations et enraciné dans son individualité, il est prêt à communiquer son sentiment subjectivement objectif, comme Pollès l'écrit à propos de Juliette :

> *"Le plus étonnant, c'est que j'ignorais que j'avais emmagasiné à ce point mon pays et son âme; je m'en imprégnais sans m'en rendre compte; mon coeur se faisait éponge pour recueillir toutes ses essences, et sans doute surtout celles qui étaient sur le point de s'évaporer, comme si je savais que devait venir d'un ailleurs lointain, si lointain, quelqu'un qui serait curieux de tout cela comme il le serait de moi-même, et que ce coeur plein pourrait s'exprimer dans le sien, et se croire riche en l'enrichissant un peu." (8)*

---

(6) A.M.D.M., p.64.
(7) S.L.F.D.S.(...), p.411.
(8) Ibid., p.568.

Comme on peut le constater, une grande réceptivité caractérise le personnage : c'est le paysage qui l'envahit et non le contraire, provoquant un sentiment de plénitude et traduisant par là même la richesse d'une vie intérieure tournée vers l'infini et nourrie d'impressions mélancoliques.

Amoureux de la nature et des grands espaces, Pollès aime aussi détailler le monde ambiant. Ses oeuvres romanesques sont émaillées de mots concrets :

> *"Un grand poirier étend ses branches sur la façade" (9)*
>
> *"les arbres" (10)*
>
> *"les petits bois" (11)*
>
> *"la forêt vierge" (12)*
>
> *"des tiges fleuries" (13)*
>
> *"des sapins (14)"*

La peinture du milieu physique est particulièrement colorée, pittoresque et souvent détaillée. Pour rendre un espace perceptible et vivant, pour lui donner une profondeur, Pollès n'hésite pas à recourir à des descriptions d'intérieurs de maisons, créant ainsi une spatialité préexistante à l'homme, épousant sa vision du monde et devenant même l'expression de sa vie intérieure.

---

(9) S.T., p.43.
(10) Ibid., p.81, T.G.S.L.N., p.157.
(11) T.G.S.F.L.N., p.232.
(12) A.M.D.M., p.232.
(13) Ibid., p.111.
(14) S.L.F.D.S. (...), p.117, p.149.

> *"Décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable : il y a des choses que l'on ne peut faire sentir ou comprendre que si l'on met sous l'oeil du lecteur le décor et les accessoires des actions." (15)*

Le décor prolonge l'état d'âme du personnage en affirmant son ouverture sur l'extérieur et débouchant en définitive sur sa communion avec la nature et les êtres. L'âme se mire dans l'univers pendant que celui-ci lui imprime ses mouvements. Ce processus permet de montrer que la mélancolie pollésienne déteint sur le monde qui, lui, la reçoit et reflète ses degrés et ses facettes.

L'alliance entre l'âme et le milieu paraît évidente. C'est pourquoi nous pouvons dire que la spatialisation du langage figuré recèle une dynamique mélancolique.
A l'écoute d'eux-mêmes et de leur conscience, les personnages tentent constamment de développer l'idée de relation (16) qui est à la base du concept d'espace. Les échanges épistolaires (17) renforcent cette approche, traduisant par des images variables leur sensibilité du moment. Ces techniques relationnelles peuvent être également considérées comme des agents actifs de la mélancolie. Ils représentent les espaces intérieurs émotionnels et développent les sentiments d'attente et de solitude.

Encore faut-il préciser que l'appréhension et la connaissance de l'univers dépendent fondamentalement du moi; quant à la réalité, point d'appui de celui-ci, elle est toujours perçue à travers une transfiguration qui facilite le mouvement de l'âme vers le rêve. Il y a donc des pôles spatiaux affectés d'une valeur fixe.

L'espace dans les oeuvres de Pollès génère ainsi une vision mélancolique à la fois unifiée et changeante, reflétant

---

(15) M. Butor, Répertoire II, Etudes et conférences, 1953-1963, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p.54.
(16) Voir 5.1.
(17) Il y a échange épistolaire entre Yves et Sophie in S.T., pp.146-147, p.160, p.204; entre Liliane et Morvan in L.P.V., pp. 145-156; entre Marc Malfray et Henry Malfray in L.F.D.A., pp.98-99, pp.150-152, p.196, p.210, p.236, p.259; entre Monique et l'inconnu dans S.L.F.D.S. (...). La correspondance occupe d'ailleurs une grande place dans l'oeuvre autobiographique de Pollès.

toujours dans ses objets la sensibilité de l'auteur. Les oeuvres romanesques cachent des points d'attache, des polarités mouvantes à partir desquelles s'articulent les idées, les tendances psychologiques ainsi que le sentiment du temps et de l'espace. Cela se vérifie aisément au niveau de Tréguier dans Sophie de Tréguier, de l'asile des infirmes dans Les Paralytiques volent, Paris dans Les Crimes qu'on pourrait faire et Le Mystère de la Garçonnière, Barcelone dans Toute Guerre se fait la Nuit, Paris dans Amour, ma douce Mort, La Grange dans Le Fils de l'Auteur et Tréguier dans Sur le Fleuve de Sang (...). L'existence de ces polarités constantes (à des degrés divers) rappelle ce que Bourneuf (18) écrivait au sujet du Ventre de Paris et qui s'applique à Pollès.

> *"Du point de vue spatial, l'oeuvre est constituée comme un véritable système solaire doté d'un foyer d'attraction puissant autour duquel gravitent quelques "satellites".*

Il est intéressant de noter d'une part que les polarités des oeuvres romanesques concernent les relations entre les personnages ou entre ceux-ci et les choses, et d'autre part que l'abolition des frontières entre le domaine littéral et la métaphore spatiale débouche sur une communion et une harmonie de l'âme et de l'univers.

Par exemple, le couple du mouvement et du repos dans Sophie de Tréguier. Tréguier comme centre fixe n'est décrit qu'en fonction de la campagne brumeuse de Trédarzec (19). Sophie qui en est l'âme, y reste prisonnière, accablée par l'absence d'Yves.

> *"Dès le jour de son départ, elle commence de l'attendre." (20)*

Donc, au voyage d'Yves en Nouvelle-Calédonie correspond l'immobilité et l'assignation à Tréguier de l'héroïne. La mélancolie qui nourrit sa vie casanière s'enracine dans l'éloignement de son bien-aimé. Le voyage n'a d'intérêt que parce qu'il éloigne ou rapproche ceux qui s'aiment.

---

(18) K. Bourneuf et R. Quellet, L'Univers du Roman, Paris, P.U.F., Littératures modernes, p.148.
(19) C'est le nom que l'on donne aux environs de Tréguier.
(20) S.T., p.69.

C'est pourquoi le seul mouvement significatif est le retour, qui annule la distance : le retour à Tréguier, à Sophie. Mais pour cette dernière, le retour d'Yves est aussi l'acte de séparation définitive et la détérioration de sa santé.

> *"La mort en ses yeux pâles a jeté sa première ombre comme une aile de corbeau qui frappe un étang." (21)*

Le mouvement physique renvoie au spirituel. Son intériorité illustre sa détresse. Les élans de son âme reflètent l'espace dans lequel elle évolue, ses déplacements dans la ville dévoilent l'état de son coeur.

> *"Sous prétexte d'une course, elle va à travers le désert de la ville, sous son fichu, méconnaissable. Il fait froid, mais elle marche fort, la bouche ouverte (...). Elle rase les murs, enfile les ruelles. Court comme une âme en peine, talonnée par l'immobilité, l'ennui, le néant (...). Elle côtoie le cimetière (...). Elle entre dans l'immense vaisseau (22), cherche l'endroit le plus noir ... (...). Elle ne prie pas; elle voudrait s'enfoncer, se perdre dans la pierre." (23)*

Les mouvements physiques et moraux sont à la fois signes d'inquiétude et de désarroi mélancolique. Mais les mouvements du coeur sont difficiles à manifester d'une façon concrète (souvenons-nous de la lecture d'une lettre (24) d'Yves). La corrélation entre l'âme et le milieu permet par exemple de faire apparaître la conciliation entre l'attente et la paix de l'âme et sa permanence au détriment du dynamisme et de l'action.

> *"Bien qu'elle crût attendre la mort, elle attendait plutôt l'attente de la mort. Son coeur va sortir par la gorge. Non, elle ne*

---

(21) S.T., p.213.
(22) La cathédrale.
(23) Ibid., pp.188-189.
(24) Voir p.204.

souffre plus. Son âme lui reste, au niveau du ciel." (25)

Dans Les Paralytiques volent, les mouvements sont quasiment réduits à néant : c'est le triomphe du repos. De la phase initiale de la féerie où l'on voit une troupe d'infirmes mourir d'ennui, à la phase terminale où ils sont transfigurés par le rêve et la poésie, il n'y a qu'un seul élément prédominant : le repos. Lequel semble renforcer les élans et les effusions mélancoliques de l'âme. La poésie que Morvan apprend à ses "frères" leur permet d'approfondir leur être et de développer des forces intérieures transmutantes et magiques. Ainsi la maladie qui était au départ le signe d'une immobilité figée devient à la fin du "roman" un pouvoir de métamorphose fulgurante dans un repos actif et agissant. D'où l'importance de l'imagination en tant que source et étendue de toute vie intérieure, base des projections oniriques et génératrice d'un bonheur mélancolique. "Les plaines éternelles" (26) que les paralytiques atteignent ne sont que reflets de la réalité transmis sur les plaques sensibles de leur être, symboles de la quiétude et de la permanence de l'âme.

Telle qu'elle est décrite ici, l'intériorité est porteuse de force morale et surtout, elle semble intégrer dans ses sphères la puissance poétique. Dans cet asile à deux étages, les hommes et les femmes vivent séparés et les jouissances charnelles sont interdites. Au sens physique, la proximité s'accompagne d'une certaine distance. Laquelle favorise le contact des âmes. Les Paralytiques volent, c'est le symbole de la communion des âmes parallèle à la séparation des corps, source de mélancolie. Tel est l'idéal de l'âme : une ouverture sur l'infini, un élan vers le "Grand Absent". Nous retrouvons là l'objectif mystique de Pollès et sa recherche de l'absolu qui, un jour, nous confrontera tous à nos limites.

Les Crimes qu'on pourrait faire est une nouvelle marquée par la grande ville : Paris. Les scènes urbaines y dominent : les jardins publics, les rues avec leurs voitures nickelées, les bars, les cafés, les hôtels luxueux. Pollès nous introduit dans le Paris de la Belle Epoque, dans le monde de l'amour et du hasard, des simulacres frivoles et élégants, du luxe de pacotille. Décor joli et attirant, mais précaire et instable. A vrai dire, Pollès évoque ici la dérive d'un monde agonisant, la noblesse qui n'a plus de points de repère, figée ainsi

---

(25) S.T., p.243.
(26) L.P.V., p.246.

qu'elle l'est dans ses espaces mentaux surannés. Introduite comme lectrice auprès de la comtesse de Behindcourt, Lucie ne ressent qu'une seule envie : s'approprier sa fortune. Sous cette ambition bien matérielle, il y a les aspirations cachées de l'héroïne, le secret de son existence qui consiste à vivre pour l'amour, loin des problèmes financiers. Une fois cet objectif réalisé, Lucie quitte Paris et ses turbulences pour s'installer dans le calme et la tranquillité.

Comme on peut le constater, le mouvement et le repos sont conditionnés par une exigence et une nécessité narratives. Le mouvement suscite un champ lexical étendu : fuir, se promener, passer, repasser sur le boulevard, descendre vers les quais, se diriger vers les grands boulevards ... Le repos se manifeste par intermittence : s'asseoir sur un banc, se cacher dans la chambre d'hôtel, faire des songes, ... Dans les deux cas, c'est l'âme qui paraît être le centre et l'agent actif de la situation. En d'autres termes, la mélancolie couvre tout l'espace de l'intrigue. Elle remplit l'âme de Lucie selon l'intensité de ses déplacements et ses émotions d'une part, et d'autre part, elle s'atténue pour devenir un sentiment habituel de son existence lors du dénouement.

Tout comme Les Crimes qu'on pourrait faire, Le Mystère de la Garçonnière se passe dans une ville. Le mouvement transparaît également à travers les déplacements de l'héroïne dans les rues. Néanmoins, il est toujours ponctué de repos.

> *"C'est ainsi, chaque jour, qu'elle vole une heure à son destin, et, en grand secret, vient au petit appartement qu'elle appelle en son coeur "la garçonnière".*

Dans ce sens, le repos programmé est un besoin intérieur,imposé à l'héroïne par sa vie oppressante. Il est synonyme de stabilité morale et de quiétude intérieure. Il aide l'âme à trouver son équilibre et ses espaces de plénitude.

Toute Guerre se fait la Nuit présente également un point fixe : Barcelone où se déroule la majeure partie de l'action. Mais la quête de vérité de Domni comporte des déplacements périlleux à l'intérieur et à l'extérieur de la ville. Le mouvement dépend des actions menées par les personnages et les autres acteurs de la guerre. Les Rouges, les Poumistes, les anarchistes, les communistes, chaque groupe occupe un espace

selon l'importance de son assise politique. De son côté, Domni continue son investigation. Là où il y a mouvement de troupes, il est toujours présent. Il tourne son reportage sur les lignes du front : il est à Teruel, à Madrid, à Montserrat. Et "*dans les villages des secondes lignes.*" (27)

> *"Les tanks avancent" (28)*

> *"les tueurs gardent leur distance" (29)*

> *"sur la route qui mène au coeur de la Franquie, Domni voyait passer beaucoup de prisonniers." (30)*

Le mouvement est essentiel. Il se déroule sur toute la scène de la guerre et même au-delà. Dans cette perspective, on peut citer les déserteurs des deux camps parmi lesquels Domni, qui a choisi de passer chez les phalangistes :

> *"Valmayor se rendait compte que l'intelligence supprime l'aventure; celle-ci n'est plus un pari avec l'événement mais un calcul. Il attendait tranquille, et pensait : "déserteur ! S'ils savaient, ceux d'ici comme ceux de là-bas, ils me fusilleraient; on ne peut pas être curieux; on n'a pas le droit. Je crois cependant que ma petite vérité en allant jusqu'au bout d'elle-même, ajoutera quelque chose à leur vérité." (31)*

En effet, c'est ce besoin impérieux de la vérité qui imprègne de mélancolie l'âme de Domni, qui le pousse à expérimenter de façon sensible les horreurs de la guerre et à changer de camp.

---

(27) T.G.S.F.L.N. p.146.
(28) Ibid., p.152.
(29) Ibid.
(30) Ibid., p.157.
(31) Ibid., p.155.

"Son expérience était assez riche et concluante; Domni repartait pour la guerre, avec la horde blanche, son frère savait qu'il ne tarderait pas à rejoindre les siens; il lui donnait des conseils pour sa fuite." (32)

Il y a tout un vocabulaire du mouvement :

"Les Blancs poursuivaient l'ennemi" (33)

"[Ils] pénétrèrent dans l'hôpital." (34)

"Ils reçurent des renforts et conquirent (...) l'autre building et le village, et les Rouges reculaient encore." (35)

C'est la tension que vit le narrateur qui indique l'intérêt qu'il porte à une telle catastrophe. Porté par son élan vers la vérité, Domni ne cesse d'approfondir son point de vue. Fatigué de tout, déçu de la défaite des Rouges, il part pour Paris puis pour Moscou. Encore une fois désillusionné, il rentre à Paris où il a choisi de vivre. D'une manière générale, le mouvement, à la fois physique et moral, est signe d'approfondissement de la réflexion perçue comme un facteur d'inquiétude. Le repos peut être identifié au niveau des seize notes (36) du journal de Domni, montrant l'intensité des mouvements de son coeur et de son esprit. Il y a là une corrélation entre l'état d'âme du héros et le théâtre de la guerre car ces réflexions sont en relation directe avec les faits et le déroulement des batailles.

---

(32) T.G.S.F.L.N., p.216.
(33) Ibid., p.227.
(34) Ibid., 228.
(35) Ibid., p.229.
(36) pp.34-36, p.43, pp.64-65, 99. 91-92, pp.98-102, pp.139-144, pp.225-226, pp.261-264, pp.290-297, pp.298-299, pp.300-302, pp.319-321, pp.328-329, pp.334-336, pp.350-352, pp.353-355.

Ainsi la mélancolie serait liée à une incessante activité intérieure de l'auteur, vivant et s'enrichissant progressivement dans un repos qui n'est jamais passif.

Dans Prenez Garde à la Conscience, le mouvement se déroule sur le trajet Paris-Biarritz qui représente l'axe narratif de l'intrigue. A la vitesse de la voiture (100 km/h) correspond l'émotion presque incontrôlable de Gilbert Dassailly lancé à la poursuite de sa femme et de son amant. Le mouvement atteint une rapidité telle que les unités concrètes sont parfois difficiles à cerner. La jalousie et l'amour-propre semblent diriger la conscience du héros; cependant, dans ce roman, il n'y a pas de centre fixe : tout bouge et tout est écho d'une vie intérieure mouvante. C'est l'effusion ironique et tragique d'un moi écorché vif par l'infidélité. Même lors des moments de répit sur les aires de l'autoroute, les élans du coeur du personnage se poursuivent.
On constate la concordance d'un style et d'une vision, les mots sont l'équivalent du monde. C'est la réflection d'une âme mélancolique dans le langage, qui transforme l'univers réel en un univers mélancolique et traduit une réalité profonde située dans l'incertitude de l'existence.

Cette correspondance entre le mouvement physique et le mouvement psychique se retrouve fortement atténuée, voire nulle dans Amour, ma douce Mort. Ici, c'est plutôt le repos qui représente la stabilité morale et la quiétude intérieure. A travers ses études ethnographiques et ethnologiques des mythes de la mort et de ses représentations chez les peuplades primitives, Marie-Louise abolit les frontières qui la séparent de son mari défunt. Elles lui permettent de comprendre et d'élucider son veuvage dans lequel se confond la vie et la mort. En d'autres termes, l'univers funèbre devient le miroir de son âme et la source de sa mélancolie. En rêvant à des légendes et à des pratiques primitives, l'héroïne met aux cimes de son activité psychique le rôle bienfaiteur des songes qui lui permettent de

> *"pass[er] sans transition (...) aux données de son érudition primitive." (37)*

Les élans réguliers de son âme cherchent progressivement à s'identifier à un

---

(37) A.M.D.M., p.77.

> *"autre lieu, dans un autre temps, dans la rase campagne du possible et de l'impossible." (38)*

Ainsi, ayant besoin pour vivre de ce monde illimité et invisible,

> *"venu de l'imagination d'une plus haute vie (...), cette folie créatrice d'une nature presque parfaite, cette imagination d'états plus hauts d'existences, d'innombrables formes, qui donc nourrissait tous les rêves," (39)*

le personnage dévoile le pouvoir de l'âme et le prolongement de sa sensibilité. Dans cette optique, le repos moral se présente comme le vecteur central de l'imagination qui est l'univers de l'activité mélancolique de l'âme dans ses sphères sensibles. La mort tant désirée ne serait-elle pas en fin de compte la coïncidence ultime du sentiment de l'existence avec l'amour de l'éternité ?

Cette polarité de l'âme dont le centre est la vie intérieure devient dans Le Fils de l'Auteur La Grange, un lieu fixe et concret où Marc Malfray et Henry Malfray "*butinent*" et trouvent le repos. Cependant, les voyages de ce dernier en Espagne, au Maroc, à Capri, bref dans toute l'Europe pour satisfaire ses curiosités exotiques et ses conquêtes féminines, ne sont évoqués qu'en opposition avec l'immobilisme géographique de Marc. En effet, celui-ci, qui est de nature casanière, semble plus sensible à la vie intérieure, à son apprentissage littéraire et à ses devoirs filiaux qu'aux plaisirs provisoires des pays lointains. En ce sens, le mouvement qui se résume ici aux déplacements de Henry Malfray cache le vide de sentiment qui est la trame de la mélancolie. L'insatiabilité amoureuse de ce Don Juan contemporain démontre une instabilité ontologique dont l'explication réside dans cette volonté du personnage à la fois de dévorer la vie et de se croire le centre du monde. De plus, ce mouvement est chaque fois suivi du retour au point fixe, supprimant ainsi la distance, et permettant à Henry Malfray de restaurer ses forces.
Quant à Marc, il ne vit qu'à travers son père : sa volonté de s'enfermer dans sa solitude, de vivre d'une façon prisonnière,

---

(38) A.M.D.M., p.138.
(39) A.M.D.M., p.193.

indique une absence de liberté, une exacerbation silencieuse et tranquille d'un tempérament épuisé. Se noyer dans les eaux de l'étang, comme Marc l'a projeté, n'est que la conséquence de cet état d'âme qui cherche à s'extérioriser et à s'affirmer dans l'acte du suicide.
Il y a chez Marc une identité entre son milieu intime et son âme. Comme son père d'ailleurs dont le sentiment d'existence est toujours tributaire d'un repos épisodique mais nécessaire, Marc cherche aussi dans le "mouvement" de son âme, qui est en fait un repos permanent, un autre repos, plus profond, plus significatif, le repos éternel de la mort. Ce projet de suicide recèle toute l'ampleur d'une vie dominée par un sentiment mélancolique.

L'opposition mouvement/repos, présente également dans Sur le Fleuve de Sang (...), acquiert ici d'autres équivalents spatiaux et de nouvelles significations. Paris apparaît comme le prolongement naturel de la Bretagne et du Midi, deux régions qui par leur histoire et leur climat s'opposent mais qui, dans ce récit, se complètent en devenant le miroir même de deux âmes, de deux consciences immergées dans leurs espaces mythologiques. La vision dynamique et nostalgique de Juliette et d'Armand procède de cet univers. Le mouvement sur le terrain (sur le front et à l'arrière) correspond au rythme de la guerre.

L'allégorisation poétique renforce le mouvement physique en établissant un lien sensible avec l'âme. Dans cette affaire, Tréguier, d'abord épargné par les hostilités, en devient un centre fixe (installation d'un hôpital). Le mouvement oscille alors entre le front et Tréguier :

> *"Les blessés arrivaient toujours plus nombreux."* (40)

> *"Chaque semaine, on recevait le contingent habituel, et un peu plus."* (41)

> *"Le ciel frémit d'une grande démonstration aérienne, exercices de groupe, manoeuvres*

---

(40) S.L.F.D.S. (...), p.213.
(41) Ibid., p.214.

générales, préparatifs pour une grande bataille sur l'océan." (42)

"Des soldats, partis de Tréguier joyeux, (...) étaient revenus sur un pied, ou avec un seul bras. (...) D'autres ramenaient de drôles de joues comme s'ils les avaient avalées en route." (43)

Confrontés à cette terrible réalité, source d'inquiétude et de malaise, Juliette et Armand tentent de recréer un cadre à leur vie : loin de leurs activités à l'hôpital, ils essaient de s'évader dans la nature en admirant les paysages trégorois dans lesquels l'âme peut déployer sa sensualité et ses élans jubilatoires.

"Il y a les circuits classiques quand on visite Tréguier en se contentant des pèlerinages à ses hauts lieux que citent tous les guides. Ils étaient déjà bien au-delà de ces faciles itinéraires. (...) Et puis ils comprenaient que Tréguier comme toute ville de quelque intérêt se double d'une ville secrète, et il y a encore sa banlieue, les inépuisables environs immédiats qui ont tous leur personnalité, leurs surprises (...) Et comme afin que fût prouvée dans les faits la vérité de ce qu'il venait de dire, prenant à l'entrée de Minihy, le hameau natal de Saint Yves à un quart de lieue, un chemin creux dont il ne savait où il menait, ils débouchaient soudain sur la grande rivière." (44)

En fait, ces promenades (45) ont une nécessité narrative.

"Le déplacement des personnages a (...) pour fonction immédiatement saisissable de les

---

(42) S.L.F.D.S. (...), pp.223-224
(43) S.L.F.D.S. (...), p.229.
(44) Ibid., p.325.

> *révéler, mais l'introduction dans un roman d'une scène aussi banale que la promenade à deux laisse entrevoir chez l'auteur des préoccupations d'ordre narratif et chronologique outre sa fonction psychologique, la promenade permet de "faire passer" un long dialogue en le coupant de quelques menus incidents, arrêts ou rencontres, et en réintroduisant dans le discours que menace l'ennui une certaine diversité, une réserve d'imprévu. Ce changement de lieu, la promenade ou le voyage rendent sensible au lecteur le passage du temps et (...) les notations spatiales peuvent avoir valeur d'indications temporelles : soit pour marquer la simultanéité des deux actions- procédé traditionnel du montage parallèle qui équivaut à un "pendant ce temps" - ou leur succession "ailleurs" équivalant à plus tard." (46)*

Dans ce contexte général du mouvement physique, il y a incontestablement un appel constant à l'âme qui alimente la sensibilité des protagonistes. Liée à l'imagination et à la mémoire historico-mythologique, cette dernière ouvre aux personnages une existence plus riche et plus calme. Les déplacements, les promenades et les voyages de Juliette et Armand extériorisent leurs états d'âme. A l'agitation et aux drames de la vie à l'hôpital, au désespoir et à la mort s'opposent deux coeurs idéalistes, la symbiose de deux êtres amoureux de leur terroir. La sensation de repos que procurent ces moments privilégiés rappelle le lien romantique de l'âme et de la nature.

C'est pourquoi le mouvement physique est tributaire de l'activité de l'âme qui puise dans la nature une énergie et une puissance mélancoliques; le repos moral, lui, s'identifie aux profondeurs des espaces nostalgiques, lieux de pèlerinage et de salut pour l'âme. En filigrane à ces exigences de la vie intérieure de Juliette et d'Armand, malmenés par la guerre, se profile quelque chose qui ressemble fort à la "*poétique des ruines*".

---

(45) Nous avons recensé neuf promenades de Juliette et Armand : pp. 302-315, 317-350, 379-411, 456-470, 506-514, 528-534, 545-557, 581-588, 615-624.

(46) R. Bourneuf, op. cit., p.89.

Autre aspect de l'espace : les lieux clos; Pollès y porte une attention particulière.
Dans Sophie de Tréguier, la chambre de l'héroïne, au premier étage de l'épicerie, où elle cultive constamment son rêve et sa mélancolie, est un lieu autarcique, modèle de l'espace clos.
Dans Les Paralytiques volent, la maison des handicapés est une construction complètement isolée. Un lieu fermé où le sentiment d'existence des infirmes est continuellement exacerbé par la solitude.
Pour se sentir en harmonie avec elle-même, l'héroïne du Mystère de la Garçonnière a choisi un pied-à-terre où elle se réfugie chaque jour pour méditer et approfondir son être, loin du vacarme et de l'agitation extérieurs. Ici, l'examen de conscience quotidien débouche sur un sentiment d'existence aigu, sur une mélancolie libératrice et une sensibilité active.
Dans Amour, ma douce Mort, l'appartement de Marie-Louise se trouve à l'extrémité de la ville, au pied d'un cimetière (47). Toujours en relation avec son mari défunt, l'héroïne vit, par la proximité de la mort, une solitude créatrice qui lui permet d'appréhender sa vérité intime sur l'au-delà.
Dans Le Fils de l'auteur, La Grange est également un endroit à l'écart du monde. Avec son jardin, à l'abri des regards, c'est un enclos perdu à quelques dizaines de kilomètres de Paris. Marc y vit seul, et y fait l'apprentissage de l'écriture et son éducation littéraire et sentimentale sous l'autorité morale et intellectuelle de son père absent. Dans cette situation inconfortable où son indépendance est perpétuellement mise à l'épreuve, il souffre; déchiré par les incertitudes quant à sa carrière littéraire, il y développe une conscience d'échec et sa sensibilité pessimiste.
Dans Sur le Fleuve de Sang (...), Louise la folle est mise en quarantaine : elle vit recluse dans sa chambre au premier étage de la maison.

Tous ces lieux clos sont cependant pourvus de fenêtres qui permettent aux personnages d'être en relation avec l'extérieur. Mais ceux-ci, à cause de leur faiblesse, y jouent le rôle du spectateur impuissant, incapable de changer le monde ou d'y participer. Les intérieurs de ces espaces sont souvent dépeints en détail : les livres, les meubles anciens, le lit à étage, les albums de photos, la cheminée à feu ouvert (48) font figure de décor commun, véhiculent une forte valeur

---

(47) A.M.D.M., p.202.
(48) A.M.D.M., p.163, S.T., pp.115-116, L.M.G., L.D.H.M., p.397

affective. Ils représentent l'univers spirituel et artistique de l'auteur.

> *"(...) Des souvenirs et documents (...) la bibliothèque-conservatoire Malfray (...) le petit meuble à secret où sont rassemblées les correspondances des admiratrices (...) la toute grande armoire bien entendu hispano-mauresque (...) où se trouvent [des] traductions en une douzaine de langues (...). Les affiches murales pour certains titres que l'éditeur s'avisa de lancer d'une façon fracassante." (49)*

Tous les protagonistes vivent en harmonie avec leur espace intérieur. L'extérieur n'est que le prolongement de leur aspiration et de leur rêve illimité.
Pollès valorise ici le lieu clos qui trouve son explication dans une perspective psychique : il matérialise sans doute le repli du personnage sur lui-même et l'affirme dans la profondeur de sa solitude. Cet aspect de l'espace physique répond à un désir et à une exigence morale tendant à l'authenticité. Pollès nous exhorte à resserrer notre existence au-dedans de nous et à préserver notre vie intérieure. Mais, comme nous l'avons précédemment dit, ce mouvement d'absorption appelle l'expansion de l'âme dans l'univers, l'élan vers Dieu et l'infini. Toutefois dans l'espace psychologique, une mélancolie spontanée et un sentiment de dépassement permettent au personnage de dématérialiser l'espace physique au profit d'un envol spirituel dans l'immensité de l'univers. Ainsi l'intelligence de l'âme et sa capacité onirique abolissent toute forme de séparation et créent une totale communion, une concordance intime entre le lieu fermé et l'espace ouvert. Dans cette optique, l'infini est, pour Pollès, un idéal sentimental. L'union de l'âme et du monde se réalise à travers Dieu au détriment du réel qui, dans la vision romanesque de l'auteur, n'est qu'un simple appui pour le sentiment ontologique de l'homme.

Dans l'univers pollésien, le langage est acte d'authenticité et liberté de communication. La transmission linguistique établit et assure un lien direct entre les personnages. Elle permet à l'âme de s'extérioriser, de se contempler dans

---

(49) L.F.D.A., p.258.

l'encre de sa propre mélancolie (50). Rappelons-nous la trahison de Marc Malfray qui omit de faire parvenir la lettre de son père à Odile. Il y a dans cette donnée fondamentale (le langage) de l'homme le pouvoir indubitable de son affirmation dans le monde. La transmission linguistique recèle la vérité de la vie intérieure; elle est le reflet d'une conduite morale, le miroir d'une vie.

L'espace de la fiction, chez Pollès, est aussi structuré par la connaissance de Dieu. Celle-ci est inhérente à l'âme et peut se déployer au travers de la sensibilité. C'est pourquoi la perfection terrestre est possible pour l'artiste : elle émane de la foi de l'homme en ses capacités créatrices. Le démiurge, le surhomme devient dans le système philosophique pollésien un individu parmi nous qui se réalise par le pouvoir de sa création artistique et par le miracle des forces secrètes de sa vie. La mystique de la mélancolie créatrice découle nécessairement d'une mystique plus significative : celle de l'absence de Dieu qu'on ne peut appréhender - comme le romancier invisible - que derrière sa création.

Cela nous amène tout droit à la notion de sublime qui réunit en elle grandeur et élévation. Y aspirer, c'est désirer se transcender. Nous abordons ici une opposition essentielle dans l'oeuvre romanesque, celle du haut et du bas. Mais plutôt qu'à un simple plan vertical, nous avons affaire à un mouvement d'ascension.

> *"A mesure qu'elle (Sophie) élevait son amour, elle s'élevait." (51)*

> *"Seuls les paralytiques montaient à la montagne ..." (52)*

---

(50) Voir Sophie Kerguénou, l'union entre le professeur de bonheur Morvan et ses compagnons réalisée par la poésie, le discours de Marie-Louise à son défunt, la relation entre Juliette et Armand ...
(51) S.T., p.235.
(52) L.P.V., p.197.

"Et Liliane et Morvan, la main dans la main, montaient comme l'âme dans l'hymne du matin." (53)

"Si elle avait fait le coup, c'était (...) pour elle-même, pour s'élever au-dessus de la morale peureuse des êtres médiocres."(54)

"Ils (les Rouges) jetaient du lest pour s'élever ensemble." (55)

"Et soudain sur son échelle de gloire des veuves balinaises (...) elle (Marie-Louise) se rappelait qu'on l'avait demandée en mariage sur cette terre." (56)

"(...) sa réputation (...) est basée sur cet isme qu'il a élevé presque jusqu'à l'intellectualisme." (57)

"Tout ce qu'il y avait en elle (Madeleine) de bons sentiments s'élevait en pureté pour être consacré au plus pur." (58)

"Le concert des voix les plus humbles de la nature, (...) semblait vouloir s'élever vers la féerie." (59)

---

(53) L.P.V., p.246.
(54) L.C.Q.P.F., p.201.
(55) T.G.S.F.L.N., p.238.
(56) A.M.D.M., p.136.
(57) L.F.D.A., pp.96-97.
(58) L.D.H.M., p.360.
(59) S.L.F.D.S.(...), p.137.

"Elle (Juliette) l'(Armand) invita à monter sur le talus avec elle (...) pour suivre le trait des cartes géographiques, les fleuves, les reliefs; elle lui détaille le panorama de Tréguier." (60)

En outre, chez Pollès, les niveaux inférieurs sont assimilés aux forces maléfiques, au désarroi et à la damnation de l'homme. C'est l'univers de l'impureté, de la souillure et de l'aliénation morale.

"En bas, (...) le monde de bruit pénible, de blasphème." (61)

"Ils (Hervé et une tuberculeuse) ne se verront pas tomber dans le précipice." (62)

"Elle (Lucie) marchait au bord d'un abîme où soufflaient des vent glacés." (63)

"Nous avons redescendu le versant, envoyant promener dans l'eau en les poussant du pied les cadavres des protestants, afin que leur puanteur ne vienne pas troubler nos esprits supérieurs (...). Et le versant était, ô bénédiction, tout couvert de thym; ils sont morts sur un front, sur un lit de thym, - sans ragoût." (64)

"La conclusion (...) c'est qu'il n'y a aucune évidence sur cette sale boule apparemment ronde, sinon qu'on ne sait pas ce qu'on n'y fait, qu'on n'y est jamais tout à fait;

---

(60) S.L.F.D.S.(...), p.310.
(61) S.T., p.243.
(62) L.P.V., p.220.
(63) L.C.Q.P.F., p.216.
(64) T.G.S.F.L.N., p.102.

seulement un pied à la fois, l'autre pend toujours dans l'abîme." (65)

"Ils (Jacqueline et Maurice Barres) s'aimaient d'un amour que ceux qui honorent la terre estiment pur; mais ce n'était au fond que misère et pourriture, (...) une invisible souillure corrompait la source apparemment fraîche car elle ne reflétait pas la flèche de la Grande Maison." (66)

"Mais si en quittant la terre on change de condition, si l'on pénètre dans une toute autre sorte de réalité, le réalisme d'ici-bas ne perd-il pas toute signification, n'est-il pas un piteux guide dans la fumée, le brouillard des grands abîmes, dans l'éther et au-delà ?" (67)

"(...) pour évaluer la profondeur de l'abîme que serait pour moi sa mort." (68)

"il (Renan) n'avait plus cherché qu'à percevoir la mélodie étouffée des cloches d'Ys, la Sodome celte submergée , (...) la Brocéliande noire du fond des mers." (69)

C'est pouquoi le salut et la rédemption de l'homme ne peuvent venir que de l'authenticité éthique et de l'élévation de l'amour qui résident dans l'âme et dans le coeur. L'élan, le mouvement vers le haut l'emporte sur le bas. Dans cette optique, l'oeuvre de Pollès peut être confondue avec une ascension spirituelle dont le ressort est l'amour mélancolique, libérateur, doué d'une force mystique orientée

---

(65) P.G.A.L.C., p.165.
(66) L.D.H.M., p.447.
(67) A.M.D.M., pp.120-121.
(68) Ibid., p.213.
(69) S.L.F.D.S.(...), p.554.

vers Dieu. Le pouvoir de l'âme et son essor sont renforcés par le rêve et la foi en son immortalité. En fait, la mort, la destruction du corps n'est que la promesse d'une vie éternelle qui s'identifiera à Dieu et à l'espace infini de l'univers.

Les intrigues elles-mêmes sont construites d'après cette symbolique du bas et du haut, la vie et la mort, limites extrêmes entre lesquelles l'homme est voué à l'échec. C'est cet échec, source féconde de sa mélancolie, qui lui permet en dernier ressort de connaître l'éternité. Le travail de dépassement est l'oeuvre régénératrice de l'imagination, le point extrême de l'extase, la perte de soi et l'anéantissement du moi dans l'infini de la félicité.

Comme l'écrit Bourneuf, toutes les phases de l'analyse, toutes les hypothèses avancées conduisent en définitive à comprendre comment cette notion de l'espace romanesque révèle une conception du monde (70).

Il existe dans la conception spatiale pollésienne une harmonie, une osmose entre l'espace physique et l'espace psychique. Elle puise dans l'âge d'or de l'humanité en tentant de s'emparer de l'éternité. L'atmosphère qui relie les choses entre elles et abolit leur cloisonnement donne une valeur temporelle aux choses et les entraîne dans l'interaction cosmique des phénomènes (71).

---

(70) R. Bourneuf, op. cit., p.94.
(71) W. Worringer, Abstraction and Empathy, New York, International Universities Press, 1953, cité par J. Frank, op. cit., p.264.

5.3 Le temps

Avec les personnages et l'espace, le temps est le troisième concept qui nous permettra d'explorer la mélancolie pollésienne.

Vu à travers la création romanesque, le temps peut être considéré à la fois du point de vue externe et du point de vue interne à l'oeuvre :
- le temps externe, c'est l'époque où vit ou a vécu le romancier et le lecteur, la période historique au cours de laquelle se déroule l'action;
- le temps interne, c'est la durée de la fiction, la façon dont la narration en rend compte, le temps de la lecture.

Dans cette étude, nous n'aborderons pas cette approche narratologique, nous tenterons plutôt d'examiner comment, à l'intérieur d'un énoncé, la mise en foisonnement de la langue crée les conditions linguistiques propres à l'expression du temps. Il s'agit des grands choix rhétoriques opérés par rapport aux possibilités de la langue qui font qu'une oeuvre romanesque relève de tel ou tel type d'énonciation. De ce fait, nous considérons que la fiction est un objet de langage qui doit nous pousser à être attentifs aux phénomènes langagiers complexes chargés de l'expression du temps.

La proposition de E. Benveniste, c'est-à-dire la distinction qu'il fait entre récit (1) et discours (2), permet d'éclairer

---

(1) Le récit est une énonciation historique qui sert à présenter des faits passés sans que le locuteur s'implique dans son énoncé . C'est le cas du discours traditionnel de l'historien où celui-ci, sous couvert d'objectivité, feint de disparaître de son énoncé. Le récit historique fait appel à la "troisième personne", la "non personne", pour Benveniste, celle qui n'entre pas dans la corrélation de subjectivité je-tu, qui est exclue du je-ici-maintenant du locuteur narrateur. Il s'appuie sur le passé simple (y compris le présent "historique").

(2) Il comprend *"toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière"* (E. Benveniste, op. cit., p.242). Ce plan d'énonciation admet les trois "personnes",

notre réflexion. En analysant les relations de temps dans les verbes français, Benveniste a constaté que tout locuteur, pour produire un énoncé, disposait de deux systèmes relevant de deux plans d'énonciation différents.

Bien entendu "récit" et "discours" peuvent se trouver à l'état pur. Cependant, le texte du roman use quant à lui de formes mixtes avec l'incessant passage du récit dans le discours et du discours dans le récit.

Par ailleurs, les temps répertoriés par les grammaires ne déterminent pas à eux seuls la dimension temporelle d'un énoncé. La présence ou l'absence d'un locuteur par rapport à son énonciation définit tout un jeu linguistique qui touche aussi bien à l'emploi des "personnes", qu'à certains indices qui ne prennent de sens que par rapport à la conversion du langage en discours qui les contient.

Plus récemment, H. Weinrich a élaboré une théorie des temps en se basant sur la linguistique textuelle. C'est son point de vue que nous adoptons pour ce travail. D'après lui, deux groupes rendent compte de la distribution des temps dans un texte français selon les axes de la rétrospection, du point zéro et de la prospection : les temps commentatifs (3) et les temps narratifs (4). L'opposition monde commenté/monde raconté qu'il propose pourrait être rapprochée de la distinction discours/récit opérée par Benveniste puisque les temps de ces mondes définissent une "attitude de locution" propre à chacun de ces deux mondes, tout comme pour Benveniste le type d'énonciation définit l'usage des temps dans un énoncé donné. Toutefois, à la différence de Benveniste, H. Weinrich n'admet pas qu'un Temps puisse appartenir à la fois au monde commenté et au monde raconté.

A présent, examinons le temps de quelques textes de Pollès et faisons d'emblée remarquer que de l'antiquité à l'époque moderne la tripartition du temps passé-présent-futur n'a jamais varié. Elle reste toujours une constante de la réflexion sur le Temps.

---

je, tu, il et tous les temps excepté le passé simple, et de préférence le présent, le futur et le passé composé.

(3) Présent, Passé composé, Futur.

(4) Passé simple, Imparfait, Plus-que-parfait, Conditionnel Voir H. Weinrich, Le temps, traduit de l'allemand par M. Lacoste, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1973, p.21.

Nous commencerons par l'étude du Présent qui appartient au monde commenté. Harald Weinrich semble être d'accord avec Maurice Grevisse sur la définition qu'il donne à ce temps. En effet, selon ce dernier, le Présent désigne le moment actuel, une habitude, comme il peut se rapporter à des faits intemporels et à des faits passés et à venir. C'est le plus fréquent des temps commentatifs. Il caractérise par conséquent une certaine attitude de locution.

A l'analyse, certains emplois du Présent dans l'oeuvre de Pollès dévoilent la spécificité du monde commenté et des temps qui s'y rattachent.
A ce propos, l'exemple de Sophie de Tréguier est frappant et mérite qu'on s'y arrête un moment. Ce roman est écrit exclusivement au présent de l'indicatif et cela donne parfois l'impression incongrue d'un film composé uniquement de gros plans. D'où le risque de prendre cette narration pour un ensemble de tableaux (le Présent est le temps des descriptions de tableaux et des scénarios (5)).
On peut supposer que cet emploi de temps est commandé par le tempérament de l'héroïne. Il n'y a pas pour elle, ni lointain, ni futur, tout ce qui touche à son amour est présent et actuel.

> *"Et dans un coin du courrier Sophie regarde fuir les haies. Les maisons du soir font des taches dans la brume, comme baignant dans leur fumée. Le ciel semble aussi lourd que la terre. La diligence est la seule vie de la campagne. Le postillon à chaque halte prend les lettres, boit une bouchée ... Il dort. Les chevaux le conduisent, sentent l'écurie. On traverse des Christ de pierre; Sophie se signe; il n'y a que Dieu dans la grande nuit de la terre. De ce mouvement, de cette situation, d'une fois Sophie voit tout le destin étrange, immobile. Sur son angle nu, elle tousse; elle ne sait si son corps a moins mal que son âme. Dans l'immense monde, il n'est pas, sur ses épaules fragiles, une seule certitude de paume caressante ... Et elle est malheureuse de craindre le malheur." (6)*

Ce tableau impressionniste dévoile le moment actuel de la vie de Sophie. Ici il y a adéquation entre l'expression de son intériorité et l'espace extérieur qui donne un ton de gravité

---

(5) H. Weinrich, op. cit., p.41.
(6) S.T., pp.163-164.

et d'inquiétude supplémentaires à la sensibilité. Cette séquence est un micro-texte d'une existence vécue douloureusement qui n'est au fond qu'un élément d'un macro-texte semblable.

La solitude d'une vie banale et monotone s'installe dans le coeur de Sophie en brouillant tous les repères du temps. Elle est immergée dans ce présent d'habitude, ce temps sans relief qu'absorbe son amour mélancolique.

> *"... un pauvre dimanche, ouvrant de pauvres jours. Chaque matin, Sophie a l'impression que ce jour qui commence n'est que le premier de la semaine." (7)*

En outre, comme nous l'avons signalé plus haut, le présent peut se rapporter à des faits intemporels. En effet, dans Amour, ma douce Mort, le narrateur tente de trouver des fioritures spirituelles pour adoucir la mort et surtout rendre le veuvage de Marie-Louise plus supportable.

> *"La consolation, non, disons un mélodieux accompagnement du désespoir, et tout de même peut-être une sorte de réparation de la mort ? Et quand on a très fort envie de s'en aller d'ici, n'est-ce pas bien que de belles légendes nous aident, nous encouragent à prendre congé ? Tout est vrai qui nous permet de défendre notre plus haute vérité." (8)*

Tout semble permis du moment que la mort acquière une part de dignité. Dans les sagesses populaires et les légendes de la mort, il y a toujours des vérités intemporelles qui contribuent à atténuer la souffrance. Il y a là de la part du narrateur un appel constant à l'immersion de l'individu dans ces héritages collectifs de notre imaginaire, source d'espoir et de douce mélancolie.

Le présent peut également marquer des faits passés :

> *"C'est à cause de cette évocation si vivante, de la ressource qu'elle m'offre de me replonger dans un bain d'atmosphère*

---

(7) S.T., p.201.
(8) A.M.D.M., p.173.

> *"papaïenne" de jadis, que je supporte parfois l'ambiance décidément débilitante de l'appartement de maman." (9)*

Ce besoin de Marc Malfray de revivre le passé dans le présent montre la tendresse qu'il éprouve pour son père, son respect des valeurs sentimentales et éducatives prodiguées par celui-ci. C'est cette nostalgie toujours actuelle dans la mémoire du héros qui renforce son attachement et son dévouement à son père. C'est le souvenir actuel de son père qui l'aide finalement à vivre en harmonie avec lui-même.

Le Présent peut traduire des faits à venir :

> *"Capri. - je me plais bien ici. A peine installé, j'essaie de décanter, de me prêter aux métamorphoses qui doivent me faire atteindre à un plus vrai moi, un moi enfin adulte." (10)*

L'aspiration de Marc Malfray est d'acquérir plus d'indépendance vis-à-vis de son père. Et ces quelques jours de repos semblent propices à la réalisation d'une telle attente. Il entend sonder un moi puéril et incertain, exposé à toutes les conjectures de l'existence, constamment fragilisé par les exigences paternelles. Ce havre de paix où le présent de sa vie s'ouvre sur des possibilités futures lui permettra-t-il de regarder en lui-même autrement ?

Comme certains théoriciens l'avaient montré, le Présent correspond mieux à des résumés, à l'état d'esquisse ou de projet. Il est chez Pollès un temps du récit (surtout dans Sophie de Tréguier) à part entière, avec une infinité de nuances temporelles.

Le monde raconté (11) manifeste la même neutralité à l'égard du Temps. L'indication d'une date suffit à le projeter dans le passé, le présent ou l'avenir. Le récit n'en sera affecté ni

---

(9) L.F.D.A., p.108.
(10) Ibid., p.148.
(11) Le conte merveilleux s'inscrit par excellence dans ce domaine. Plus que tout autre récit, il arrache l'être humain à la vie quotidienne et l'en éloigne. De plus, la frontière est plus nette entre le monde raconté et le monde où il vit.

dans son style, ni dans la situation de locution qui lui est propre. Chez certains narrateurs, cette indifférence au Temps s'affiche de façon délibérée et provocatrice : la date est alors souvent remplacée par des points de suspension ou par un tiret. L'exemple suivant illustre bien cette exception (et c'est Mlle de Keranzal qui a vécu la guerre de 70 qui parle) :

> *"- C'est un pareil jour en 71 que mon fiancé revint de la guerre, et à la fête qui suivit - que dis-je, la fête ? Les vaincus n'osent pas fêter la fin de la guerre qui proclame la victoire des autres; ils se réjouissent seulement, les portes bien closes, du retour de leur fils ... Mettons le dimanche suivant ... Il trouva une autre femme ... Je ne sais pas si elle était plus jeune, plus belle que moi - on m'assura que non, sans doute croyant m'aider à me consoler -, mais elle était sûrement plus fraîche parce qu'elle n'avait pas pleuré chaque jour de son absence ... "(12)*

Ce passage suggère la teneur implicite des temps du monde raconté. Il exprime un monde étranger à Mlle de Keranzal, difficile à appréhender d'une manière précise. Aussi faut-il souligner qu'il n'y a aucune position dans le Temps qui soit hors de portée de l'Imparfait et du Passé simple. C'est à des événements passés que s'associent ces temps qui sont dits justement "du passé".
La vision rétrospective du personnage recèle une impression de désenchantement mélancolique qui, malgré son inconsistance continue à alimenter sa mémoire. Les racines de sa sensibilité s'étendent jusqu'à ces temps flous et lointains. Il est prisonnier des images du passé.

Toujours dans le groupe des temps commentatifs, le passé composé représente la rétrospection. Le futur marque à l'inverse la prospection : sa fonction est de convoquer avant l'heure l'information relative au Temps de l'action, et de signaler par là même que celui-ci ne coïncide pas avec le temps du texte. En ce sens, l'anticipation indiquée par le Futur est nécessairement une forme de l'attente. Mais à l'intérieur de ce temps, il existe une distinction traditionnelle dans les grammaires qui est le Futur I ou futur simple et le Futur II ou Futur antérieur.

---

(12) S.L.F.D.S., p.666.

De plus, à côté de ces deux sortes de Futur, les grammaires distinguent généralement un Futur proche que nous n'aborderons pas ici pour la simple raison que l'on ne peut pas le considérer en lui-même comme un temps. Cette forme, qui s'analyse comme un Présent dont la valeur d'expression propre diffère de celle des autres formes du Présent, est un effet de la combinatoire.

Les textes de Pollès tournés vers l'avenir nous permettront d'approfondir le Futur et sa relation avec la mélancolie. Dans Les Paralytiques volent, en s'adressant aux impotents, le narrateur fait remarquer :

> *"Quand vous aimerez, le temps ne sera plus seulement passé, mais rempli ..." (13)*

Dans cette optique, le temps dépourvu d'amour qui ne s'écoule pas est un sentiment de vide chez les personnages. Le sentiment de la plénitude du temps et la liberté des personnages sont l'oeuvre de l'auteur, démiurge du texte. L'intervention du narrateur appelle les protagonistes à prendre conscience de ce manque et de cette privation essentielle. De même, l'acquisition de l'amour et donc de la plénitude intérieure se situent sur l'axe de l'avenir dont le point ultime est la découverte de Dieu qui est dans le système de la pensée pollésienne la félicité absolue. En d'autres termes, l'absence de l'amour est au fond l'absence de Dieu qui n'est autre que profonde solitude et développement mélancolique.
Ce Futur exprime une prière et une invitation. Par ailleurs, le dialogue entre Morvan (le poète) et Liliane (l'infirmière) est à cet égard significatif. Il montre que le pouvoir de la poésie transfiguratrice du poète ne doit pas priver celui-ci de son ancrage dans le réel. Le travail intérieur des deux amoureux consiste à se projeter dans le temps en acceptant de mener chacun à sa manière l'expérience de l'autre. Il y a dans ces mouvements opposés (le poète veut s'approcher de la réalité et l'infirmière explorer la poésie) un même objectif : porter en eux-mêmes la vie et le rêve en vue de la fusion de leurs âmes et de leur unicité intérieure à travers le même sentiment de la Beauté. Là aussi peuvent proliférer les ardeurs du poète imprégnées d'une mélancolie créatrice pour l'existence à venir.

> *" - Je ne sais pas les chemins de la terre, cher coeur de bonne volonté !*
> *- Je vous y conduirai, mon frère, comme vous*

---

(13) L.P.V., p.41.

m'aurez conduit dans le domaine des poètes. Je vous dirai ce que l'on voit, vous me direz les choses que l'on ne voit pas." (14)

Pour Marc Malfray, ce Futur a une autre réalité : il dévoile, par le souvenir, l'ordre paternel qu'il estimait irréalisable par manque de capacités. Il y a dans la relation père-fils un abîme d'incompréhension et un décalage dans l'appréhension des possibilités et des intérêts réels de chacun. La difficulté et l'absence de coïncidence entre le désir de l'auteur et la profondeur du sentiment d'échec du fils président à leur relation et définissent l'avenir mélancolique de Marc.

"Il m'a parlé sérieusement : il faudra me le dire sincèrement, Marc, si tu as envie quelque jour de te lancer à corps perdu (...) dans une histoire, dans un livre; c'est moi alors qui te demanderai d'abandonner les services signalés que tu rends à mon travail." (15)

De même, le docteur Gilbert Dassailly, dont l'amour-propre a été piqué par l'infidélité de sa femme, ne cesse de donner une valeur générale à son expérience, constatant par là, amèrement, la défaite de la pensée et la déchéance de l'humanité. Ainsi, derrière le prétexte de l'adultère de Liliane, il essaie de saisir la désintégration morale de l'individu. Il rêve de valeurs authentiques ayant fait leurs preuves : l'honneur et la dignité. C'est ce sentiment de vide persistant et d'indignation qu'il exprime dans ce futur :

"(...) la pensée se traînera toujours comme une limace baveuse et aveugle sur les choses et les pensées." (16)

Quant aux occurrences temporelles du Futur II qui appartiennent également au groupe des temps commutatifs, elles ne seront pas abordées ici car elles sont quasiment inexistantes dans les oeuvres de fiction. Mais le récit dispose lui aussi d'une perspective de locution orientée vers l'avenir, vers la recherche d'une information anticipée. Ce rôle échoit au Conditionnel : Conditionnel I ou Conditionnel présent, et Conditionnel II ou Conditionnel passé que nous examinerons plus loin.

---

(14) L.P.V., p.110.
(15) L.F.D.A., p.51.
(16) P.G.A.L.C., p.306.

Par ailleurs, on peut encore parler du Passé composé qui fait également partie des temps commentatifs. Il y a une série de questions concernant ce temps, surtout depuis que le Passé simple tend à disparaître de la langue parlée. Pour le monde commenté, il est le temps de la rétrospection. Dans cette perspective, il apparaît comme un temps intéressant pour explorer la mélancolie.

Dans Les Drapeaux habillent mal, continuant son enquête en essayant d'approfondir les problèmes de l'humanité, Jacqueline Amieux "*souffre de Hiroshima*" (17) et s'interroge sur les douleurs des Japonais.
Le temps qui véhicule ce sentiment, ce fait accompli avant le moment de la parole du narrateur, a encore des rapports avec le moment présent, car ses résultats se font encore sentir. Dès lors la mélancolie de l'héroïne est loin d'être éteinte. Au contraire, elle provoque d'autres nuances émotionnelles :

> *"La bombe a-t-elle torturé moins ou plus d'innocents que la Gestapo ? Les Américains ont répondu à la traîtrise de Pearl-Harbour par cent mille Pearl-Harbour d'un coup ..." (18)*

Lerreur Baizemont, luttant contre les ismes corrupteurs de l'homme, ne renonce pas à son entreprise de recherche ismique. Avec la mort de Staline, il espère une nouvelle ère de liberté pour le communisme. Le pragmatisme et le réalisme de son délégué préféré, Maurice Barres, s'inscrivent dans une logique d'espoir. Le nouveau positionnement du héros reste toujours mal ressenti par les anciens camarades :

> *"J'ai senti bien des copains réticents quand j'ai demandé ma réintégration à toutes mes activités militantes du Parti." (19)*

Toutefois, les temps ont parfois pour fonction de donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus et en en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan. C'est ce que Weinrich appelle la mise en relief.

---

(17) L.D.H.M., p.424.
(18) Ibid., p.425.
(19) L.D.H.M., p.750.

Comment Pollès distribue-t-il ses récits entre arrière-plan et premier plan ? Dans le détail, tout dépend du genre du récit, mais aussi de son tempérament. De ces données, le récit tire son temps spécifique. Nous tenterons de comparer deux types : l'un du premier plan, l'autre de l'arrière-plan.

A vrai dire, le Passé simple n'est pas très fréquent dans les oeuvres de fiction. Mais il arrive parfois qu'il y soit présent. Dès lors, nous considérons que sa rareté s'explique par son incompatibilité avec le style narratif lyrique pollésien qui convient mieux à l'arrière-plan où l'auteur peut flâner et laisser son âme donner libre cours à ses élans, ses divagations et ses rêveries. Voici un extrait qui traduit d'une façon heureuse cette exception :

> *"Le voyage achevé, il trouva à son port d'attache plusieurs feuilles roses, toutes très tristes et de plus en plus pâles, immolées et sans fin, et chacune semblait craindre d'être la dernière. Il eut peur de toutes ces petites choses qui l'attendaient, et au lieu de mettre de l'ordre dans son arrivée, il voulut savoir, il courut et apprit que la jeune ruine, son amie, s'était affaissée là-bas." (20)*

Ce texte se partage entre Imparfait et Passé simple. Mais la prédominance du Passé simple produit un effet stylistique : cinq Passés simples, contre deux Imparfaits et un Plus-que-parfait, plus deux participes passés qui peuvent être considérés ici comme des formes verbales de l'arrière-plan. A ce point, le Passé simple domine. On comprendra mieux la fonction temporelle quand on saura que le romancier avec ces cinq Passés simples couvre la durée d'une séparation d'un long voyage. Ce paragraphe condense le Temps et réduit les événements en un bref résumé. Naturellement dans cet abrégé, c'est l'arrière-plan qui est éliminé. Cependant, l'accumulation de Passés simples contribue à donner au lecteur l'impression d'un récit condensé, succinct, rapide. Cette technique narrative peut être élevée au rang de principe stylisque constant, comme c'est le cas chez Voltaire.Ce qui importe encore ici, c'est la description mélancolique du début de l'automne, qui coïncide avec la mort de son amie Simone. Le sentiment intérieur du personnage épouse le morne paysage déployé devant lui. Et les élans de l'âme peuvent s'y mouvoir à satiété. Une osmose s'est opérée.

---

(20) L.P.V., p.159.

Mais cet extrait de Pollès est atypique. Ses oeuvres de fiction se caractérisent plutôt par une prédominance de l'Imparfait qui correspond mieux à son souffle et à ses intentions romanesques. Ce choix s'explique par une nécessité et une évolution historique liées aux orientations réalistes et sociologiques du roman au 19ème siècle. Avec cette extension croissante de la description de l'arrière-plan au détriment du récit réservé à l'action du premier plan, l'Imparfait devient presque général et acquiert une grande importance dans l'économie du roman. Par conséquent, la description de l'arrière-plan dans le roman devient plus proche du monde commenté que ne l'est l'action de premier plan.

Outre les motivations sociologiques qui peuvent justifier l'usage de l'Imparfait chez les romanciers, il y a d'autres mobiles aussi pertinents qui semblent remplir plus objectivement les desseins pollésiens, et que Proust avait déjà mis en évidence :

> *"J'avoue que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif - de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser, comme le parfait, la consolation de l'activité - est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses." (21)*

En effet, cette observation s'insère dans le projet temporel de notre auteur. Elle traduit de manière éclatante la source de la mélancolie.
Nous voyons par exemple comment la mélancolie existentielle de Marie-Louise, dont l'origine se trouve dans un passé malheureux, s'étend à un Présent, métaphore de ce passé. Le temps n'est plus défini et peut être considéré comme un temps en dehors du temps.

> *"Elle était dans le cimetière de Montparnasse sur lequel donnait leur appartement; Marilou ne s'était pas, jusqu'à ces événements, étonnée de cette situation, car elle était immergée à la vie, y nageant avec lui (Marc) de la même brasse; et le décor de la mort*

---

(21) M. Proust, Journées de lecture, in Pastiches et Mélanges, Paris, 1935, p.239, note 1. Cité par H. Weinrich, op. cit., p.121.

> *était loin, très loin, elle n'avait guère d'amitiés dans cet autre monde - guère même de connaissances personnelles, sauf ses parents morts sagement à l'âge normal de la mort des parents. D'ailleurs ils n'"étaient" pas là; ils "habitaient" la nécropole plus populaire de Bagneux - où l'on avait "logé" Marc lui aussi ce champ immense était une des images les plus exactes, et, sans doute, la plus triste, de la mort moderne; il semblait que les pensionnaires de ce parc de pierre n'avaient aucun rapport avec le monde ni entre eux. Marc ne disait-il pas : "Quand on met par erreur le corps de Mme Bonnichon dans la chapelle de M. de la Ville-Incube, les journaux crient au scandale comme pour une substitution d'enfant, mais ce sont les vivants qui voudraient que les morts aient des histoires." (22)*

Les temps sont en majorité narratifs. Le narrateur rapporte un événement intime : comment dans un cimetière, il voit l'écoulement de la vie de Marie-Louise. Mais, ce qui l'intéresse au premier chef, ce n'est pas la visite du cimetière mais la relation qu'elle continue à entretenir avec son défunt et le monde des morts, derrière laquelle on perçoit toute sa solitude.
Après avoir exposé quelques traits de la vie intérieure du personnage, le narrateur abandonne l'Imparfait, temps de l'exposition narrative, pour le Présent ("*on met, les journaux crient le scandale*") qui lui sert à commenter le phénomène des enterrements dans sa singularité. Le Plus-que-parfait ("*avait "logé"*") a ici une valeur prospective : la perspective d'envisagement supprime les limitations temporelles car le passé des personnnages, vécu séparément, ne leur est pas commun mais le passé de Marie-Louise se confond avec le présent et l'avenir. Le paragraphe se termine par un Conditionnel I qui indique un état dont la réalisation dépend de la volonté des vivants et un Subjonctif présent, possibilité liée à cette condition.

La solitude de Marie-Louise ressemble à celle du narrateur qui transparaît dans le ton de complicité de cette séquence. La répartition des temps dans le texte, en relation avec d'autres signaux syntaxiques, fait apparaître une certaine structure narrative qui suggère au lecteur de s'identifier au narrateur pour partager ses expériences. Et c'est vers le regret et la

---

(22) A.M.D.M., pp.112-113.

nostalgie qu'est tourné ce passage qui est un échantillon représentatif de la structure temporelle de l'ensemble du roman.

Dans Les Drapeaux habillent mal, Lerreur Baizemont s'efforce de créer une nouvelle science à partir des ismes qu'il considère comme la source de la désintégration et du conditionnement de l'homme. Le narrateur dévoile l'idéal de Maurice Barres et son opinion à l'égard de Jacqueline :

> *"Qu'était Jacqueline pour lui ? C'était une vie possible; très peu possible au fond, hélas ! parmi tant d'autres qui l'étaient beaucoup plus; une chance de vie merveilleuse sur combien de vies, dix, vingt, cent vies médiocres ? Mais enfin tout ce qui se réalise de banal, de moyen, s'efface devant un beau possible. Il avait lu quelque part, il ne savait plus où, une brève utopie qui avait pour cadre une certaine "République des Possibles", et depuis des années, cette idée trottait dans sa tête, parée de bien des attraits mystérieux, et il aimait jouer à tout instant à se faire citoyen de cette patrie. Depuis le temps que je la fréquente, que je lui donne des gages, je dois bien y être naturalisé". Mais c'était une fréquentation timide, avec des hésitations, des tentations vaincues, des abandons suivis de remords. Sans doute était-ce à la lumière de cette nouvelle merveilleuse possibilité, son amour, qu'il pourrait affirmer devant des sceptiques que c'était un jeu au moins autant digne d'intérêt que celui des cartes dont une foule de camarades occupaient bien des heures apolitiques sans encourir le moindre blâme de la direction, le moindre soupçon d'hétérodoxie; et Lénine et le premier trust des cerveaux du bolchevisme n'étaient-ils pas des fervents des échecs, qui ne sont après tout qu'un jeu inspiré par les batailles d'un monde dialectiquement aboli ? Oui, depuis qu'il avait été amené à reconnaître que la vie pose d'autres problèmes que ceux qu'on peut résoudre en gueulant et tuant les partisans d'autres solutions, ou renversant les bases de la vie d'hier, ces mille vies en plus de la seule qu'on nous concède ou impose, qu'on*

> *porte dans les registres officiels comme "notre vie" le hantaient." (23)*

Les temps narratifs sont majoritaires. Au début du paragraphe, le narrateur expose la pensée de Maurice Barres et, après quelques lignes, il abandonne l'Imparfait pour le Présent qui lui permet de commenter le privilège et l'idéal du possible. Puis il enchaîne avec un Plus-que-parfait ("*il avait lu*") qui exprime un fait accompli antérieur à une autre action passée qui est l'Imparfait ("*il ne savait plus*"). Il poursuit sa lancée en racontant ce monde où il recherche le sens et l'interprétation de ces termes métaphysiques "*République des possibles*", et son effort intellectuel et son inquiétude philosophique révèlent une existence exposée à toutes les réflexions mélancoliques. Pour expliciter son affiliation à cet idéal, de nouveau il revient au monde commenté :

> *"Depuis le temps que je la fréquente, que je lui donne des gages, je dois bien y être naturalisé."*

Cet homme qui s'affirme en tant que tel montre ensuite qu'il vit dans l'intermittence de la mélancolie (monde raconté). L'usage du Conditionnel présent ("*pourrait*") exprime quant à lui un désir potentiel du narrateur.

Convaincu de ses progrès et de la pertinence de son choix; Maurice Barres considère avoir atteint un objectif essentiel : l'amour vécu dans la profondeur de la réflexion et de l'intelligence avec Jacqueline. Et de nouveau, il retourne au monde commenté avec ce présent ("*sont*") qui exprime un fait vrai. Parlant par la bouche de son personnage, le narrateur est toujours présent dans l'exposition narrative; après ce temps commentatif, il vire au temps narratif ("*avait été amené*"), et puis de nouveau il glisse au temps commentatif ("*pose, peut résoudre, concède, impose, porte*"). Enfin, par un dernier renversement, il revient à un autre temps narratif ("*hantaient*").
Cette séquence montre de brutaux changements de temps qu'on peut interpréter comme des métaphores temporelles, signalant l'interpénétration du monde commenté et du monde raconté, avec ici la nuance spécifique de la richesse et de la réalisation d'une vie idéale qui est la synthèse heureuse d'une dialectique positive de deux personnages. Cette vision interprétative apparaît dans ce roman comme le vecteur de la désaliénation de l'homme qui veut recouvrer sa liberté.

---

(23) L.D.H.M., p.470.

Dans Sur le Fleuve de Sang (...), le narrateur vit la Grande Guerre de l'arrière. Confrontés à cette tragédie, les personnages sont exposés à toutes les influences liées aux nouvelles du front et du déroulement des combats. Juliette, par exemple, qui avant la guerre était insensible au charme mélancolique de son pays natal, se trouve pénétrée de son pittoresque et de ses habitudes champêtres. Il y a dans ce rapide revirement de sensibilité de l'héroïne une quête d'immersion dans le quotidien devenu un creuset de rêve, de sensualité et d'exploration intérieure. Mais à sa mélancolie provoquée par les scènes des blessés et des morts, bref de la guerre, s'est superposée une autre mélancolie, celle-ci nostalgique, plus douce, calme. Pour transmettre cette situation et traduire le sentiment d'existence de l'héroïne, l'auteur a recourt à l'Imparfait, temps de l'arrière-plan par excellence. Le tableau suivant, implanté en plein paysage de guerre, crée chez Juliette une évasion intérieure à travers une nouvelle saisie et un ressourcement de son être profond :

> *"Tant de traits qui jadis la gênaient, quand ils ne lui soulevaient pas le coeur, car elle y voyait la marque d'une petite ville plus qu'à moitié paysanne pour ne pas dire rustre, et, pis, grossièrement commerçante, petite-bourgeoise, mesquine, vulgaire même au plus haut échelon social, commençaient à lui devenir sympathiques par ce qu'elle les découvrait avec son avidité d'amateur - explorateur, qu'ils l'amusaient ou l'intéressaient et souvent en les surprenant la ravissaient, et les regardant avec l'oeil neuf de son ami, il semblait à Juliette les voir pour la première fois. Par exemple le marché au beurre et à la volaille sur la grand-place, à l'ombre de la cathédrale, sous la présidence joviale de Renan fixé pour l'éternité au banc de jardin moussu de son monument, où les plus respectables dames de la cité, classée en bonne place parmi les cités d'âmes pour posséder un prodigieux palais de Dieu et le berceau d'un Dieu de l'esprit, marchandaient deux réaux et même un seul (dix et cinq sous) aux fermières une poule en lui mettant un doigt derrière pour s'assurer "qu'elle a l'oeuf." (24)*

Dans cette perspective, on peut encore parler du temps de la mort qui apparaît plus aisément dans les tableaux de bataille

---

(24) S.L.F.D.S (...), p.275.

pouvant donner plus de relief au récit littéraire en l'enrichissant d'une dimension nouvelle, celle de l'arrière-plan. De tels tableaux ne manquent pas dans les oeuvres de Pollès, plus particulièrement dans Sur le Fleuve de Sang (...) et dans Toute Guerre se fait la Nuit.

> *"Ils (les garçons de café) offraient leur vie pour quelque chose de simple, on la leur prenait pour des problèmes très compliqués; mais peut-être ne mouraient-ils pas inutilement, même quand ils mouraient pour des chefs ..." (25)*

Ici ces garçons meurent réellement. Cet extrait n'est à l'Imparfait, temps de l'arrière-plan, que par égard à l'économie narrative du roman. Ce temps de la mort recèle tout ce qui est de plus tragique dans l'existence humaine. Il est la juste expression de la mélancolie. Et quoi de plus dramatique que de penser aux champs de bataille sur lesquels des millions d'hommes sont tombés ? N'y-a-t-il pas lieu de songer aux sentiments douloureux inséparables de l'essence humaine qui logent éternellement dans la conscience universelle de l'humanité ?

Parmi les temps narratifs, le Conditionnel est au récit ce que le Futur est au commentaire.

Dans Amour, ma douce Mort, le narrateur rapporte les rêves de Marie-Louise en mettant l'accent sur le pouvoir de son imagination, et le sens de ses capacités spirituelles qui lui permettent de rejoindre Marc dans "le pays des morts" (26). Pour sa part,

> *"Quelle qu'y fût "l'existence", elle appellerait bien vie cette présence à deux." (27)*

En effet, dans cette phrase où n'apparaît aucune condition, le Conditionnel sert à exprimer le profond désir de l'héroïne qui n'est autre que la mélancolie comme voie d'accès à sa vie rêvée avec son absent.

---

(25) T.G.S.F.L.N., p.145.
(26) A.M.D.M., p.102.
(27) Ibid.

Dans Le Fils de l'Auteur, subjugué par le talent de son père, Marc ne cesse de lui demander conseil pour son livre. Cela fait partie de son éducation littéraire. Toujours attentif au besoin et à l'évolution de son fils, Henry Malfray essaie de lui suggérer des idées pour l'initier à l'écriture. Mais il semble que l'exemple qu'il lui donne manque de rigueur. Sinon avec quel oeil peut-on voir l'autorisation paternelle pour Marc d'utiliser la correspondance qu'il envoyait à son père ? Il y a dans ces choix avérés derrière lesquels on peut identifier les goûts littéraires et l'intention de ce dernier, une volonté consistant à faire de Marc son double romanesque. Henry Malfray aspire à inculquer à son fils la littérature de bon sentiment. Son recours au Conditionnel montre cependant son désir de ne pas imposer son opinion :

> *"Un jour, il me dit : Tu pourrais utiliser dans ton premier livre la lettre d'adieu que tu m'a envoyée alors." (28)*

Ces réminiscences de Marc continuent à cause de ses incertitudes à avoir la même valeur temporelle dans le présent de son existence. De même ses doutes, son manque de confiance quant à ses potentialités créatrices ne cessent de l'obnubiler et font de sa vie une suite de remises en question. Sa relation avec son père stagne dans le conjectural. Plongée dans les hypothèses, sa mémoire réflexive tend à le déstabiliser car il rêve que son père se sert de lui comme modèle dans ses oeuvres. C'est la perspective du drame, envisagé dans l'irréel :

> *"Et s'il ne m'utilisait jamais à de telles fins littéraires, je penserais qu'il me considère comme rien." (29)*

Encore faut-il souligner que les souvenirs de Marc sont constamment soumis à des conditions présentées comme non réalisées dans le passé. Ainsi, le Conditionnel passé donne à l'existence du héros un sens aléatoire enfoui dans une sensibilité tragique :

> *"Peut-être que, si j'avais suivi les conseils de mon douteux maître, j'aurais réussi dans le même genre inférieur que lui." (30)*

---

(28) L.F.D.A., p.145.
(29) Ibid., p.159.
(30) Ibid., p.182.

D'une manière générale et sur base de cet examen limité des temps grammaticaux dans les oeuvres de fiction, on peut encore affirmer à partir d'une approche plus globale et en relation avec le recensement approximatif des différents temps employés, que les temps commentatifs sont largement supérieurs aux temps narratifs. En d'autres termes, Pollès privilégie le monde commenté au monde raconté. Cela confirme l'hypothèse qu'il y a davantage en lui l'étoffe d'un philosophe et d'un autobiographe. Ces deux qualités essentielles de l'auteur se trouvent réunies à travers la remise en question continuelle du moi dans les écrits intimes (qui utilisent aussi largement les temps commentatifs) et les oeuvres de fiction. Ce moi est le résultat de la symbiose entre les élans de l'âme et la réflexion intellectuelle, c'est le générateur et catalyseur de la mélancolie.

La mélancolie apparaît alors comme l'instigation et la promesse de l'interrogation métaphysique, comme la justification de l'occurence fréquente des temps commentatifs.

Ces deux mondes enfin sont constamment enchevêtrés. Leur émergence dans la structure textuelle est toujours en prise avec la sensibilité et la vie intérieure de l'auteur. Ils cachent une perspective de sens complexe du processus de la vérité humaine.

6. De l'homme à l'oeuvre

Au terme de notre travail, des questions subsistent, parmi lesquelles celle-ci : pourquoi aujourd'hui parle-t-on à nouveau avec conviction de ce vieux thème français "l'homme et l'oeuvre" dans lequel s'inscrit notre projet ?
Ou bien celle-ci : l'étude d'un auteur dans ses oeuvres (1), tant décriée à une certaine époque, a-t-elle connu ses plus mauvais jours ? Et peut-on étudier des textes en dehors de tout référent biographique ?

Pollès qui a toujours misé sur la richesse et la profondeur du métissage et de l'alternance de l'autobiographique et du fictionnel dans son écriture est-il en train de réussir son pari ?

En effet, c'est dans les années 60 que l'évacuation plus ou moins radicale des notions d'auteur et d'expérience vécue a provoqué polémique et disputes. Et ce, plus particulièrement à l'intérieur de ce groupe qu'on appelle le "Nouveau Roman" qui récusait avec violence et conviction la critique sainte-beuvienne (2) et toute idée de référent. On n'avait pas attendu le Nouveau Roman pour ce faire, mais cela s'est cristallisé à ce moment-là, sur les écrivains de ce courant.

Mais, après avoir décrété la mort de l'auteur (3), la critique des années 80 s'est trouvé confrontée à la question de l'individu historique écrivant et à celle de l'auteur. Rappelons simplement que ce retour de l'homme et de l'oeuvre, ainsi que le double statut du texte ont traversé des péripéties fécondes en significations (4). Cependant, le Nouveau Roman n'est pas le seul

---

(1) C'est ce que l'on a appelé l'Ecole de Genève que représentent M. Raymond, J. Starobinski et G. Poulet.
(2) Cependant, Proust reconnaît, dans sa correspondance posthume, qu'il a écrit Contre Sainte-Beuve en partie pour que sa mère ne découvre pas son homosexualité.
(3) M. Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur ? in Bulletin de la Société française de Philosophie, 1970, pp.75-95, cité par M. Werner dans L'Auteur et le Manuscrit, Paris, P.U.F., 1991.
(4) *"(...) l'émergence de l'auteur "moderne" au 18ème siècle, puis sa consécration au 19ème sont liées, d'une part, à des mutations sociales et économiques, des processus de différenciation au sein du champ culturel et, de l'autre, à*

des évolutions qu'on dira, pour faire bref, "idéologiques" : l'avènement des valeurs individuelles, d'une sensibilité subjective propice aux phénomènes de projection et d'identification, enfin, sur le plan littéraire, la désarticulation des esthétiques normatives au profit d'une esthétique fondée sur l'authentique et sur un certain rapport au "réel", liée à certains modes de perception, etc. A la suite de ce processus, l'auteur s'est imposé comme une unité distinctive essentielle du champ culturel. Et ajoutons que les niveaux social et idéologique sont fortement imbriqués l'un dans l'autre, produisant des interférences multiples et variées.

Il est cependant un autre niveau - capital pour la compréhension des effets d'auteur, c'est-à-dire des effets du texte faisant intervenir une représentation d'auteur - à propos duquel on me permettra quelques remarques liminaires : celui du statut logique des propositions du texte. Traditionnellement, on accorde au texte un double statut : il est à la fois un système de significations global, abstrait, comportant une certaine autonomie et susceptible de donner lieu à des interprétations diverses, selon les époques et le point d'observation choisi par l'interprète : en même temps, il est un objet empirique, produit d'un acte d'écrire historique de la part d'un ou plusieurs auteurs, ou encore d'une tradition orale. A ce titre, il est soumis à une investigation d'ordre historique, destinée à reconstituer les conditions de sa genèse, la manière dont il a été produit et publié, les déformations éventuelles qu'il a subies lors des différentes étapes de sa transmission, ses "sources" et les relations qu'il entretient avec d'autres textes, etc. La critique normaliste et structuraliste a cependant conduit à privilégier l'aspect systématique du texte et à en exclure l'auteur historique, les deux mondes étant censés n'entretenir qu'une relation médiatisée et en tout cas secondaire pour la critique du texte même. Or cette position, si elle peut s'expliquer historiquement par les excès du "biographisme", qui avait fondé sa démarche sur une identité présupposée entre le "moi" du texte et l'auteur réel, ne résiste pas à une analyse selon les règles de la logique des expressions. En effet, dans la mesure où l'oeuvre littéraire contient certaines propositions, exprime une certaine vision de la réalité, construit du sens, l'auteur est lui-même impliqué (committed) par ces propositions, par ces opinions, par leur degré de vérité et de réalité présumées. D'une manière ou d'une autre, et en fait de façon multiple, l'auteur est engagé par son texte, qu'il s'agisse d'un texte de fiction ou non : d'abord il le produit, au sens matériel et historique, en y injectant ses pulsions d'écriture, son expérience individuelle et les expériences collectives que celle-ci véhicule (à commencer par le langage, la culture, l'histoire); ensuite, et

à arriver à l'âge de la retraite au début de la décennie écoulée. Retour au sujet, retour de la biographie. Ceux qui animaient les prestigieuses revues des années 60-70 ont viré de bord de la façon la plus spectaculaire. De Philippe Sollers à Roland Barthes en passant par Alain Robbe-Grillet, tous écrivent des quasi-autobiographies. Même les historiens de l'école des Annales leur emboîtent le pas, et des historiens écrivent leur propre histoire sous le nom d'Ego-Histoire (5).

C'est l'air du temps. L'air du temps qui fait lire et qui fait vendre. Philippe Lejeune constate que dès que quelqu'un raconte son enfance, explique comment il est devenu la personne célèbre qu'il est, a l'air de donner la clef de son oeuvre, les tirages montent. Selon lui, le passage à l'autobiographie a une indéniable vertu pédagogique.

C'est le cas pour l'étude de l'oeuvre de Pollès, dont le dénominateur commun est le moi mélancolique, constante de l'écrit

---

les nombreuses poursuites judiciaires dont les écrivains ont fait l'objet sont là pour nous le rappeler, il en porte la responsabilité juridique devant l'organisation sociale et politique dans laquelle il vit ; il est enfin impliqué par les assertions, propositions, etc., que son texte contient. Toute étude de réception peut en effet montrer qu'à moins qu'on lui dise d'emblée le contraire, le lecteur relie les propositions d'une oeuvre immédiatement à son auteur : la reconstruction du "sens" d'une oeuvre implique presque toujours que nous repérions les propositions (selon un schéma, plus ou moins complexe, basé sur l'opposition du "vrai" et du "faux") par rapport à ce que nous savons de la situation ou des idées de l'auteur.
La critique formaliste pourrait objecter que ce savoir est négligeable à côté du sens que le texte porte en lui-même; que le lecteur se repère uniquement par rapport aux marques du texte; enfin qu'il existe bien des textes sans auteur qui ont fait date dans l'histoire de la littérature. Toutes ces objections sont irréfutables. Mais il n'empêche que l'historisation universelle que le champ du savoir a subie en particulier depuis la fin du XVIII^e siècle a non seulement conduit à une accumulation des connaissances dont nous ne pouvons plus faire abstraction, elle nous amène aussi à nous poser inéluctablement des questions de genèse. La "vision du monde" contenue dans un texte demande à être rapportée à ses conditions historiques, tout comme celle d'une lecture, d'une interprétation."
M. Werner, L'Image de l'Ecrivain d'après les Manuscrits de Heine, in L'auteur et le Manuscrit, pp.144 - 146.

(5) Gallimard 1987.

et vérité de son expérience personnelle. Dans ce cas, le langage devient le lieu d'une expérience intérieure et immédiate, tout en demeurant l'instrument d'une médiation. C'est donc dans cette alliance du moi avec le langage que l'homme se fait verbe.

Dès lors, pour suivre Pollès comme nous avons essayé de le faire tout au long de cette étude, Pollès dont l'élan autobiographique inspire largement l'écriture, cette perspective biographique nous paraît indispensable car elle est l'élément axial de l'appréhension et de l'explication de la conscience de l'auteur, autrement dit de la conscience implicite ordonnatrice des textes. Au-delà de ce choix, on constate que le sujet écrivant est impliqué, à différents degrés, dans la construction de l'espace de l'écrit.
Les oeuvres étudiées montrent à quel point Pollès est lui-même impliqué par sa mise en scène. Sa stratégie est un parti pris de mise à nu, qui oppose l'authentique à l'artifice, le réel à la fiction. L'essentiel est par conséquent ce métissage des stratégies d'écriture et des contrats de lecture, métissage nécessaire au renouvellement et à l'exploration de la mélancolie comme phénomène de création littéraire. Cette mélancolie inhérente à la perception du monde, son essence poétique, son identité littéraire, est déterminée par ses références au passé, au présent et à l'avenir. Pollès porte sa mélancolie à travers son oeuvre comme un arbre porte ses fruits. Sa graphomanie en est l'identité générique. En d'autres termes, le je transcrit sa propre mort dans la naissance textuelle. En dévoilant sa vie intérieure, Pollès se présente comme la double figure du "je-Moi", celle de la maîtrise du dispositif d'énonciation autobiographique, la maîtrise du temps et de la mort dans l'espace des signes.

C'est pourquoi, chez Pollès, écrire sa vie, c'est mourir un peu. La mort est inscrite dans son projet existentiel quotidien. C'est elle qui fracture les limites de l'imagination. C'est elle qui est recréation mélancolique du monde.

Cette mort progressive de l'écrivain à travers l'acte de l'écriture est motivée dans la pensée pollésienne par une mystique de l'absence de Dieu. Celle-ci procède d'une réflexion métaphysique visant à abolir le discours théologique de la création qui, aux yeux de Pollès, est une aberration. Et afin d'échapper à cet héritage religieux, il se proclame être le dernier messie (6). Ce dépassement ne peut être compris que s'il est perçu à travers la dynamique de la mélancolie. Face au moi mystique en quête de l'absence de Dieu, l'oeuvre devient la consolation spirituelle. L'oeuvre, au temps de la mélancolie,

---

(6) Voir l'homme mélancolique.

temps de l'absence et de l'exil, devient l'intimité de cette mélancolie qui rend la vérité de l'insaisissable. En outre, à être accumulée sur elle-même, l'écriture pollésienne s'abolit, annule sa lisibilité et devient à son tour pure surface, miroir mélancolique où se perdent tous les signes et où ne demeure que la surface réfléchissante avec ses ombres et ses lumières.

Pollès n'a finalement écrit que l'histoire de sa mélancolie et celle de l'humanité. L'aveu qu'il nous faisait : "*Henri Pollès ou un homme à refaire* (7)", révèle la vision profonde et tragique du raté et de l'oeuvre irrémédiablement inachevée.

Cependant, derrière ce vécu tragique se profile une utopie dont la substance serait l'Homme en tant qu'absolu, l'Homme authentique, l'Homme créateur de l'art : il s'agit ici de la religion de l'Homme qui est l'autre versant de cette mélancolie de l'absence et du rêve. Pollès se veut l'ingénieur d'un monde nouveau où ne règne que la Pureté.

Mais cette pureté est une notion dangereuse et belliqueuse , elle mène facilement à la négation la plus brutale de l'humanité, ce qui n'embarrasse d'ailleurs pas le narrateur pollésien :

> *"Mais d'abord je vais vous demander timidement si vous voyez une quelconque signification claire à l'idée d'humanité ? La connerie majestueuse de ces grandes idées ! Ce qu'ils appellent ainsi consiste* **bien souvent à faire durer la saleté, la** *souillure, la honte de la vie humaine et pire une vie infra-humaine ... Tous ces déchets suintants qu'on entretient par superstition d'humanité dans les divers hostos ... Le comble de l'humanité : collectionner des hommes réduits à l'état des bêtes." (8)*

---

(7) Correspondance Pollès/Sghaïer du 23-11-1987.
(8) P.G.A.C., pp.163-164.

BIBLIOGRAPHIE

Dans la mesure du possible, nous avons raisonné cette liste bibliographique qui ne reprend que les travaux cités au moins une fois, et non l'ensemble des ouvrages et articles utilisés. Aussi avons-nous jugé utile d'insérer tous les autres articles publiés de Pollès qui n'ont pas été directement utilisés dans cette dissertation mais qui nous ont servi d'éclairage supplémentaire sur l'homme et l'oeuvre.

I. Oeuvres de Henri Pollès.

Les ouvrages sont classés suivant l'ordre chronologique de leur publication.

Sophie de Tréguier, Paris, Gallimard, 1932; réédité en 1982, Paris, Julliard.

L'Ange de Chair, Paris, Gallimard, 1934.

Les Paralytiques volent, Paris, Gallimard, 1934.

Les Gueux de l'Elite ou La Révolte des Clercs, Paris, Gallimard, 1935.

Les Crimes qu'on pourrait faire, in Les Oeuvres Libres, n° 191, mai 1937, pp.185 et 216.

L'Opéra politique, Paris, Gallimard, 1937.

Le Mystère de la Garçonnière, in Vendredi, n° 149, 9 septembre 1938, p.1 et 9.

Toute Guerre se fait la Nuit, Paris, Gallimard, 1945.

Psychanalyse du Communisme, Paris, Henri Lefèbvre, 1949.

Journal d'un Homme heureux, Paris, Gallimard, 1953.

Journal d'un Raté, Paris, Gallimard, 1956.

Prenez Garde à la Conscience, Paris, Gallimard, 1959.

Les Drapeaux habillent mal, Paris, Henri Lefèbvre, 1962.

Amour, ma douce Mort, Paris, Gallimard, 1963.

Le Fils de l'Auteur, Paris, Gallimard, 1964.

Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Navire, Paris, Lausanne, Julliard, L'Age d'Homme, 1982.

Lettres à ma Morte, Paris, Albin Michel, 1986.

II.Manuscrits inédits.

Interprétation d'une Vie, 1932.

Prière à mon oncle Renan sur la Cathédrale de Tréguier en réponse à Prière sur l'Acropole de Renan.

Dieu méprise les Innocents.

Journal d'un Romancier.

Songes de trois Femmes.

Journal intime de la Mort.

III. Articles écrits par Pollès

Mort à Crédit, in Giustizia e Libertà du 24-7-1936.

Politique littéraire, in Vendredi du 6-11-1936.

Jardin public, in Vendredi du 18-12-1936.

L'Utopie de Thomas More, in Vendredi du 8-1-1937.

L'Orgueil quinquennal, in Giustizia e Libertà du 5.2.1937.

L. F. Céline, Politicologie du Pessimisme, in Giustizia e Libertà du 12.2.1937.

Les Essais de Montaigne, in Vendredi du 26-2-1937.

Ignace Legrand, in Vendredi du 12-3-1937.

La Foire aux Livres, in Vendredi du 7-5-1937.

Armand Salacrou, in Vendredi du 14-5-1937.

M. Durand 1937, in Vendredi du 21-5-1937.

Philosophie de l'Exposition, in Vendredi du 28-5-1937.

Mon ami Rosselli, in Giustizia e Libertà du 11-6-1937.

Madame Simone, in Vendredi du 2-7-1937.

Mlle Durand 1937, in Vendredi du 23-7-1937.

Mariette Lydis, in Vendredi du 13-8-1937.

L'Agriculture, l'Artisanat et les Colonies à l'Exposition, in Vendredi du 2-9-1937.

La mauvaise Réputation des Hommes de Lettres, in Vendredi du 26.8.1937.

Exposition, Capitale du Rêve, in Vendredi du 16.9.1937.

Liquidation de l'Après-Guerre Feu, in Vendredi du 30.9.1937.

La Jeunesse littéraire d'aujourd'hui, in Vendredi du 15-7-1938.

Pauvres, tristes Ecrivains de Droite, in Vendredi du 2.9.1938.

Roger Vitrac et le Surréalisme au théâtre, in Vendredi du 23-9-38.

R. Francis et le Roman féérique, in Vendredi du 7.10.1938.

Hommages à Robert Brasillach par des écrivains de droite in Cahiers des Amis de Robert Brasillach, n° 11-12, 6 février 1965, pp. 297-299.

Un Gargantua de Lecture, in Le Figaro littéraire du 12.11.1970.

Le Dolmen littéraire, in Le Crapouillot n° 94 juin 1987.

IV. "Plaquettes" contenant des articles de Henri Pollès consacrées à des expositions.

Plaquette sur le romantisme breton, éditée par la municipalité de Rennes 1986 + Allocution de Henri Pollès présentée à l'inauguration de cette exposition.

Sur Paul Féval, éditée par la municipalité de Rennes 1987.

Sur les Reliures 1989.

V. Documents privés de Pollès.

Les lettres sont inédites et classées suivant l'ordre chronologique de leurs dates d'envoi.

Lettre de P. Claudel	du 30.06.1934.
Lettre de Marie-Anne Comnène	de 1934.
Lettre de F. Gregh	de 1934.
Lettre de Céline	de 1936.
Lettre de J. Paulhan	du 29.03.1945.
Lettre de La Varende	du 22.11.1945.
Lettre de Giono	du 27.09.1946.
Lettre de Giono	du 17.11.1946.
Lettre de Giono	du 30.10.1956.
Lettre de Giono	de 1956.
Lettre de Giono	du 07.07.1962
Lettre de Giono	de 1962
Lettre de Giono	du 01.08.1962
Lettre d'A. Malraux	du 14.12.1963
Lettre d'A. Malraux	du 16.10.1964
Lettre d'A. Malraux	de 1964
Lettre de Vallès à Giono	de 1970
Lettre de M. Arland	du 10.09.1982
Lettre de M.-Th. Pouillias	du 27.01.1983
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 14.03.1983
Lettre du maire-adjoint de Rennes	du 24.11.1983
Lettre de Nedellec	du 20.12.1983
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 02.01.1985
Lettre de Pollès à Lebellec	du 02.03.1985
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 25.05.1985
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 26.08.1985
Lettre de Pollès à A. Houdeau	du 31.10.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 29.11.1985
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 16.12.1985
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 14.01.1986
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 27.01.1986
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 17.02.1986
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 07.04.1986
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 15.05.1986
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 14.10.1986
Lettre de Pollès à A. Houdeau	du 30.10.1986
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 17.11.1986
Lettre de F. Geheniau à Pollès	du 01.02.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 24.02.1987

Lettre de Pollès à Sghaïer	du 20.03.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 29.03.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 16.04.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 05.05.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 25.05.1987
Lettre de Pollès à L. Ghobert	du 23.07.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 06.10.1987
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 26.10.1987
Lettre de Pollès à J. Vier	du 23.11.1987
Lettre de Pollès à Léotard	de 1987
Lettre de Mme Filiano à Pollès	du 15.01.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 24.05.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 27.05.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 13.07.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 29.07.1988
Lettre d'A. Thibaut à Pollès	du 19.08.1988
Lettre-réponse de Pollès à A. Thibaut	de 1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 30.09.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 12.11.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 22.11.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 01.12.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 17.12.1988
Lettre de Pollès à Sghaïer	du 20.12.1988
Lettre de Pollès à R. J. Clot	de 1988
Lettre de Pollès à R. J. Clot	du 16.01.1989
Lettre de Pollès à R. J. Clot	du 21.03.1989
Lettre de Brigitte à Pollès	non datée
Lettre-réponse de Pollès à Brigitte	non datée

VI. Articles consacrés à Henri Pollès.

Abirached — A propos d'Amour, ma douce Mort, in La nouvelle Revue française, n° 32, 11ème année, du 01.12.1963, pp.1109-1110.

Alberes, R.M. — Au Coeur de la Mêlée, in Dimanche Paysages du 17.11.1945.

Alleno, M. — Ecrivain-Collectionneur cherche Légataire, in L'Evénement du 25.11.1982.

Amette, J.P. — Sur le Fleuve de Sang vient parfois un beau Roman, in Le Point, n° 524, du 04.10.1982, pp.157-158.

Barre, J-L. — A Propos du Fleuve, in Toulouse Matin du 13.12.1982.

Benaïm, L. — Les Collectionneurs, in L'Express, n° 1801 du 17.01.1986, pp.60-64.

Billy, A — A Propos du Fils de L'Auteur, in Le Figaro du 27.07.1964, p.20.

Boisdeffre, P. — A Propos du Fleuve, in La Revue littéraire, n° 419, février 1983, pp.414-419.

Bonnier, H. — Salut à la Guerre, in Le Méridional du 31.10.1982.

Bory, J.-L. — A Propos des Drapeaux, in L'Express du 04.10.1962, pp.62 et 33.

Bory, J.-L. — A Propos d'Amour, ma douce Mort, in Paris-Soir du 18.11.1963, pp.32-33.

Bott, F. — A Propos du Fleuve, in Le Monde du 01.10.1982.

Brasillach, R. — A Propos de Sophie de Tréguier, in Action Française du 16.06.1932.

Bouloc, D.P. — A Propos de Toute guerre in Cahiers France-Roumanie, juin-juillet 1945, pp.95-96.

Bouloc, D.P. — A Propos des Gueux de l'Elite, in Action Française du 24.10.1935.

Bouloc, D.P. — Oeuvres Complètes, Paris, tome XII, Club de l'Honnête Homme, 1964, pp.92-93.

Challier, C., — La Vie, la Mort, in Actualité du Livre en Bretagne, n° 13, décembre 1986, p.A-H.

Christophe, L. — Du Ratage dans l'Art et dans la Vie, in La Revue Générale Belge, n° 1, janvier 1957, pp.16-27.

Cochet, J. — A Propos du Fleuve..., in Présent du 28.01.1983.

Crémieux, B. — A Propos de Sophie..., in Les Annales du 01.07.1932.

Cressanges, J. — Parlez-nous d'Amour, Paris, Flammarion, 1986.

De Grandmaison, H. — Cinquante Ans après la belle Renaissance de Sophie de Tréguier Henri Pollès la recrée, in Ouest-France, du 01.09.1983.

De Plunkett, P. Henri Pollès : sur le Fleuve de Sang vient un Roman étrange, in Le Figaro, du 08.12.1982.

Drachline, P. Lettres à une Absente, in Le Monde du 06.02.1987.

De Spens, W. A Propos de Prenez Garde à la Conscience, in La nouvelle Revue française, n° 86 du 1.02.1960, pp.342-343.

Fernez, P. Connaissez-vous Henri Pollès ? Moi je l'ai rencontré, in l'Evénement, 18 juillet 1983.

Georges, G. Fleuve de Sang et Navire de Bonheur in La Suisse du 16.01.1983.

Haedens, K. L'Ismologie Science comique, in Paris-Soir du 16.08.1962.

Haedens, K. Un Fils à Papa, in Paris-Soir du 01.07.1964.

Kemp, R. A Propos de Sophie..., in Liberté du 20.06.1932

Leslis, M. A propos de L'Opéra politique, in Vendredi du 16.09.1937.

Mauriac, F. Du Ratage en Littérature, in Le Figaro Littéraire, n° 532 du 30.06.1956, p.1 et 4.

Muratori, Ph. Un Rêveur lucide, in Le Figaro du 10.12.1983.

Par Avez Sur le Fleuve de Sang ..., in Le Télégramme du 26.10.1982.

Petit, G., A Propos de Sophie..., in Les Nouvelles littéraires du 18.06.1932.

Piatier, J. A Propos d'Amour, ma douce Mort, in Le Figaro littéraire du 09.11.1963.

Poirot-Delpech, B. A Propos du Fleuve ... et de Sophie..., in Le Monde du 9.07.1983.

Sorin, R. Le bienheureux Henri Pollès, Interview, in Le Monde du 10.10.1982.

Thérive, A. A Propos d'Amour, ma douce mort, in La Revue des Deux Mondes, n° 23, du 1.12.1963, p.439.

Thérive, A. A Propos du Fils de l'Auteur, in La Revue des Deux Mondes du 01.12.1964, pp.467-468.

Vandal, J. A Propos de Sophie..., in La nouvelle Revue française, n° 228 du 01.09.1932, p.457.

Les articles suivants n'ont pas été signés in :

Commerce-Forain du 01.02.1982.
Livre-Hebdo du 17.01.1983.
La Gazette de Monaco et de la Côte-d'Azur du 01.02.1983.

VII. Document radiophonique

Sipriot, P. Un livre des voix, une émission consacrée à Henri Pollès interviewé par Evelyne Frémy, diffusée sur Radio France-Culture, le 19.12.1986.

VIII. Ouvrages et articles d'appui pour l'étude générale de l'homme et l'oeuvre

Aron, A. Histoire de l'épuration: de l'indulgence aux massacres (novembre 1942-septembre 1944), Paris, Fayard, 1967

Aury, A. Tout et Rien, in La nouvelle Revue française, 4ème année, n° 46, du 01.10.1956.

Balcou, J. et Le Gallo Y. Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1987.

Béguin, A. L'Ame romantique et le Rêve, Paris, Corti, Tome II, 1963.

Benveniste, E. Problèmes de Linguistique générale, Paris, Gallimard, 2 volumes, 1966 et 1974.

Blanchot, M. L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1955.

Brémond, H. Prière et Poésie, Paris, Grasset, 1926.

Brizeux, A. Oeuvres, Paris, Garnier, 1844.

Brizeux, A. Les Bretons, tome II, Paris, Garnier, 1919

Bulletin des études renaniennes, 1er trimestre 1976.

Caillois, R. Puissance du Roman, Marseille, Sagittaire, 1942.

Contat, M. L'Auteur et le Manuscrit, Paris, P.U.F., 1991.

Coulet, H. Le Roman jusqu'à la Révolution, Paris, A. Colin, Coll. U, 1967, 2 volumes.

Carrouges, M. La Mystique du Surhomme, Paris, Gallimard, 1948.

Delvaille, B. Littérature et Mélancolie, in Magazine littéraire, n° 244, 1987.

De Man, P. Anthropomorphisme et Trope dans la Poésie lyrique, in Poétique, n° 62, avril 1985, pp.131 -145.

Dobrolioubov, N. Textes philosophiques choisis, Moscou, Ed. des Langues Etrangères, 1956.

Galand, R-M. L'Ame celtique de Renan, Paris, P.U.F., 1959.

Gillet, M-S. La Musique religieuse, in Soirées littéraires et artistiques, 3ème série, pp.24-32.

Grégoire, H L'étymologie de "Tortue", in Le Flambeau du 11 et 12 juin 1930.

Guéhenno, J. Aventures de l'Esprit, Paris, Gallimard, 1954.

Klibansky, R., Panofsky, E. et Saxl, F. Saturne et la Mélancolie, traduit de l'anglais et d'autres langues par Durand-Bogaert, F. et Evrard, L., Paris, Gallimard, 1989.

Kristeva, J. Soleil noir, Dépression et Mélancolie, Gallimard, Folio-essais, Paris 1987.

Lambotte, M. Cl. Esthétique de la Mélancolie, Paris, Aubier, Présence et Pensée, 1989.

Le Braz, A. Légendes de la Mort chez les Bretons armoricains, Paris, Champion, 1928.

Le Braz, A. Les Saints bretons, Paris, Calmann-Lévy, 1934.

Lobet, M., La Ceinture de Feuillage, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966.

Magny Cl.-E. Histoire du Roman français depuis 1918, Paris, Seuil, 1950.

Malraux, A. L'Homme précaire, Paris, Gallimard, 1977.

Marseau, J. Stendhal, Paris, Ed. des Cahiers libres, 1932.

Martin, H-J.et Chartier R. Histoire de l'Edition française. Tome III, Le temps des Editeurs. Du Romantisme à la Belle Epoque, Paris, Promodis, 1985.

Maurois, A. Aspect de la Biographie, Paris, Au Sans Pareil, 1928.

Mingelgrün, A. Les Avant-Gardes littéraires au XXème Siècle, Centre des Etudes des Avant-Gardes littéraires de l'U.L.B., fascicule 15, pp.111-118.

Mortier R. Solitude et Sociabilité chez J.-J. Rousseau, in le Flambeau, n° 78, 45ème année, sept-oct. 1963, pp.400-406.

Mounier, E. Introduction aux Existentialismes, Paris, Gallimard, 1962

Nadeau, M. Histoire du Surréalisme, Documents Surréalistes, Paris, Seuil, 1948, 2 volumes.

Poulet, G. Les Métamorphoses du Cercle, Paris, Plon, 1961.

Poulet, G. Etudes sur le Temps humain, Paris, Plon, tome I, 1950-68.

Proust, M. Choix de Lettres, présentées et datées par Ph. Kolb, Paris, Plon 1965.

Proust, M. Contre Saint-Beuve, Paris, Gallimard, 1971.

Psichari, H. Renan d'après lui-même, Paris, Calmann-Lévy, 1948.

Renan, E. L'Avenir de la Science, Paris, Calmann-Lévy, 1890.

Renan, E. Feuilles détachées, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

Renan, E. Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse, Paris, Calmann-Lévy, 1923.

Renan, E. Essai de Morale et de Critique, Oeuvres complètes, tome II, Paris, Calmann-Lévy, 1948.

Sollers, Ph. Théorie des Exceptions, Paris, Coll. Folio-Essais, Gallimard, 1986.

Starobinski, J. L'Encre de la Mélancolie, in La nouvelle Revue française, n° 122, 1er février 1963, pp. 411-423.

Starobinski, J. La Relation critique, Paris, Seuil, 1970.

Starobinski, J. Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle, Gallimard, Coll. Tel, 1971.

Starobinski, J. La Mélancolie au Miroir, trois Lectures de Baudelaire, Paris, Julliard 1989.

Valéry, P., Préface à Lucien Leuwen, Paris, Gallimard, repris in Variété II, 1930.

Zola, E Le Roman expérimental, Paris, Carpentier, 1880.

IX. Ouvrages et articles théoriques et critiques consacrés à l'étude des écrits intimes.

Balibar, R. Les Français fictifs, Paris, Hachette, 1974.

Barthes, R. Incidents, Paris, Seuil, 1977.

Beaujour, M. Miroirs d'Encre, Paris, Seuil, 1980.

Beugnot, B. Débats autour du Genre épistolaire, Réalité et Ecriture, in Revue d'Histoire littéraire de la France, n° 2, mars-avril 1974, 74e année, pp.195-202.

Blum, Cl. La Peinture du Moi et l'Ecriture inachevée, in Poétique, n° 53, février 1983.

Borel, J. Commentaires, Paris, Gallimard, 1974.

Bray, B. et Chapelain, J. Soixante-dix-sept Lettres inédites à N. Heinsius, La Haye, Nijhoff, 1966.

Bray, B. et Chapelain, J. L'Art de la Lettre (1550-1700), La Haye, Mouton, 1967.

Brochier, J.J. Ecrits intimes de Montaigne à Peter Handke, in Magazine littéraire, n° 252-253, avril 1988, pp.18-108.

Brombert, V. Victor Hugo, l'Auteur effacé ou le Moi de l'Infini, in Poétique, n° 52, avril 1982, pp.415-429.

Brunetière, F. La Littérature personnelle, in Questions de critique, Paris, Calmann-Levy, 1897.

Brunschwicg, De la Connaissance de Soi, Paris, Alcan, 1931.

Bruss, E.W. L'Autobiographie au Cinéma, in Poétique, n° 56, novembre 1983.

Citron, P. Giono 1875-1970, Paris, Seuil, 1990

Cohen, D. La Transparence intérieure : Modes de Représentation de Vie psychique dans le Roman, Paris, Seuil, 1981.

Cordelier, J. Madame de Sévigné par elle-même, Paris, Seuil, 1967.

Dejean, J. Une Autobiographie en Procès, in Poétique, n° 48, novembre 1981.

Didier, B. Rôles et Figures du Lecteur, chez George Sand, in Etudes littéraires, n° 2, volume 17, automne 1984, pp.239-259.

Dodille, N. Biographies et Autobiographies mêlées, in Poétique, n° 63, septembre 1985.

Duchêne, R. — Réalité vécue et Art épistolaire, Paris, Bordas, 1970.

Girard, A. — Le Journal intime, Paris, P.U.F., 1963.

Goncourt, E. de — Préface à Chérie, Paris, Charpentier, Fasquelle, 1894.

Gusdorf, G. — La Découverte de soi, Paris, P.U.F., 1948.

Gusdorf, G. — Mémoire et Personne, tome I, Paris, P.U.F., 1951.

Hipp, Th. — Mythes et Réalité. Enquête sur le Roman et les Mémoires (1660-1700), Paris, Klincksieck, 1976.

Lebègue, R. — Avant-Propos, in La Revue d'Histoire littéraire de la France, n° 6, novembre-décembre 1975, 75ème année, pp.890-899.

Lejeune, Ph. — L'Autobiographie en France, Paris, Colin, 1971.

Lejeune, Ph. — Je est un autre, Paris, Seuil, 1980.

Leleu, M. — Les Journaux intimes, Paris, P.U.F., 1952.

Mariana, A.G. — Autobiographie et Discours rituel, in Poétique, n° 56, nov. 1983, pp.444-460.

May, G. — L'Autobiographie, Paris, P.U.F., 1979.

Misch, G. — A History of Autobiographie in Antiquity, Londres, 1950, 2 volumes.

Mourey, J.P. — Borgès chez Borgès, in Poétique, n° 63, septembre 1985, pp.313-340.

Paré, F. — Descartes et Montaigne Autobiographes, in Etudes littéraires, n° 2, volume 17, automne 1984, pp.381 - 394.

Pascal, R. — Design and Truth in Autobiographie, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Puech, J.B. — Du Vivant de l'Auteur, in Poétique, n° 63, septembre 1985.

Rojtman, B. — Désengagement du Je dans le Discours indirect, in Poétique, n° 41, février 1980.

Rousset, J. — Une Forme littéraire : le Roman par Lettre, in La nouvelle Revue française, n° 113 et 114, 10e année, du 01.05.1962, pp.830-841 et 1010-1022.

Rousset, J. — Le Journal intime, Texte sans Destinataire, in Poétique, n° 56, novembre 1983, pp.435-443.

Vance, E. — Le Moi, comme Langage : Saint Augustin et l'Autobiographie, in Poétique, n° 14, 1973, pp.164-177.

Van Roey-Roux F. — Enfance de Nathalie Sarraute, ou de la Fiction à l'Autobiographie, in Etudes littéraires, volule. 17, automne 1984, pp.273-284.

Vitaux, P. — Notes sur la Focalisation dans le Roman autobiographique, in Etudes littéraires, n° 2, volume 17, automne 1984, p.261-272.

X. Ouvrages consacrés à l'étude des essais politiques

Arendt, H., — Le Système totalitaire, Paris, Seuil,1972.

Aron, R. — L'Opium des Intellectuels, Paris, Calmann-Lévy, 1955.

Bachmann, C. — Lénine, Paris, Editions Universitaires, 1970

Benoist, J.-M. — Pavane pour une Europe défunte, Paris, H. Hallier, 1976.

Coquin, F.X. — La Révolution russe, Paris, P.U.F., 1970.

De Félice, — Le Fascisme : un Totalitarisme à l'italienne, traduit par C. Brice, S. Gheraldi, F. Mosca, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1988.

Diehl, C. — Byzance, Grandeur et Décadence, Paris, Flammarion, 1919.

Diehl, C. — Les grands Problèmes de l'Histoire de Byzance, Paris, Colin, 1943

Deutscher, I. — Staline, Paris, Gallimard, 1953.

Gallo, M. — L'Italie de Mussolini, Paris, Perrin, 1964.

Garder, M. Une Guerre pas comme les autres, Paris, La Table Ronde, 1962.

Guérin, D. Fascisme et grand Capital, Paris, Gallimard, 1945.

Lukàcs, J. Guerre froide, Paris, Gallimard, Coll. L'Air du temps, 1962.

Macciocchi, M.A. Elément pour une Analyse du Fascisme, tome II, Paris, Union générale d'édition, 10/18, 1976.

Marabini, J. L'Etincelle, Paris, B. Arthaud, 1962.

Michel, H. Les Fascismes, Paris, P.U.F., 1977.

Milza, P. et Bentili, M. La Liberté en Question. Le Fascisme au XXème siècle, Paris, Ed. Richelieu, 1973.

Martinet, G. Les cinq Communismes, russe, yougoslave, chinois, tchèque, cubain, Paris, Seuil, 1971.

Montagu, I. L'Armée rouge au Combat, traduit par G.M. Evrard, Bruxelles, ABS, 1943.

Mussolini, B. Le Fascisme, Doctrine, Institutions, Paris, Denoël et Steel, 1924.

Parain, B. et Blumber, G. Documents sur le National-socialisme, in La nouvelle Revue française, n° 239 du 01.08.1933, pp.234 - 262.

Pedini, M. Une Chance pour l'Europe, Problème d'une intégration, Ed. de l'U.L.B., Bruxelles, 1974.

Raguza, I. La Vie de Staline, Paris, Fayard, 1938.

Rivière, J.M. L'U.R.S.S. dans le Monde, Paris, Payot, 1935, pp.27-29.

Soljénitsyne, A. L'Archipel du Goulag (1918-1956), Paris, Seuil, 3 volumes, 1974-1976.

Souvarine, B. A contre courant (Ecrits 1925-1939), Paris, Denoël, 1985.

Sternhell, Z. Naissance de l'Idéologie fasciste, Paris, Fayard, 1989.

Le procès du Centre antisoviétique trotskyste, publié par le Commissariat du peuple de la justice de l'U.R.S.S., Moscou, 1937.

XI. Textes d'écrivains

Boswell, J. — Journal intime d'un Mélancolique (1762-1769), Paris, Hachette, 1968.

Chateaubriand — Mémoires d'outre-Tombe, Paris, Garnier, 6 volumes, 1898 - 1901.

De Senancour — Le Journal intime d'Obermann, Paris, Artaud, tome I, 1947.

Duhamel, G. — La Possession du Monde, Paris, Mercure de France, 1919.

Gide, A. — Journal (1939-1942), Paris, Gallimard, 1946.

Green, J. — Journal (1958-1967), Paris, Plon, 1967.

Limonov, E. — Journal d'un Raté, Paris, Albin Michel, traduit du russe par A. Pingaud, 1982.

Mansfield, K., — Journal, traduit par M. Duproix, Paris, Stock, 1932.

Rousseau, J.J. — Les Confessions, Paris, Gallimard,, 2 volumes, 1933.

XII. Ouvrages et articles de critique, de théorie et d'histoire de la littérature et des idées consacrés à l'étude thématique et aux structures.

Bachelard, G. — La Poétique de l'Espace, Paris, P.U.F., 4ème édition + 9ème édition, 1978.

Barthes, R. — L'Effet du Réel, in Communications, n° 11, Paris, Seuil, 1968.

Blin, G. — Stendhal et les Problèmes du Roman, Paris, Corti, 1954.

Butor, M. — Répertoire II, Etudes et Conférences (1959-1963), Paris, Ed. de Minuit, 1964.

Bourneuf, R. et Quellet, R. L'Univers du Roman, Paris, P.U.F., Coll. des littératures modernes, 2, 1972.

Bourneuf, R. — L'Organisation de l'Espace dans le Roman, in Etudes littéraires, volume 3, n° 1, avril 1970, Presses Universitaires de Laval, pp.77-94.

Brémond, Cl., — La Logique des Possibles narratifs, Paris, Seuil, in Communications, n° 8, pp.60-76, 1966.

Cioran, E.M. — La Fin du Roman, in La nouvelle Revue française, n° 12, du 01.12.1953, pp.1003-1016.

De Certeau, M. — L'Ecriture de l'Histoire, Paris, Gallimard, 1975.

Duchworth, C. — L. Bopp. The novelist and the Philosopher, Genève, Droz, 1955.

Frank, J. — La Forme spatiale dans la Littérature moderne, in Poétique, n° 101, 1972, pp.244-266.

Genette, G. — Figure II, Paris, Seuil, Coll. Tel Quel, 1969, pp.43-48.

Genette, G. — Figure III, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

Greimas, A.J. — Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.

Grevisse, M. — Le bon Usage, Bruxelles, Duculot, 12ème édition refondue par A. Gousse, 1988.

Grives, C. — Production de l'Intérêt romanesque, Paris, Monton, 1973.

Hamon, Ph. — Pour un Statut sémiogique du Personnage, Paris, Seuil, in Poétique du Récit, Coll. Points, 1977, pp.114-189.

Jarrety, M. Valéry, l'Histoire, Ecriture d'une Fiction, in Poétique, n° 49, février 1982, pp.71-82.

Kripke, S. La Logique des Noms propres, Paris, Ed. de Minuit, 1982

Kundera, M. L'Art du Roman, Paris, Gallimard, 1987.

Laurent, J. Le Roman du Roman, Paris, Gallimard, 1972.

Leiris, M. Point cardinal, Paris, Kra, 1927.

Lejeune, Ph. Vallès et la Voix narrative, in Littérature du 23 octobre 1976.

Le Corbusier Le Modulor, Boulogne, Ed. de l'architecture d'aujourd'hui, 1965, Coll. Ascoral, pp.60-61.

Le Men, J. L'Espace figuratif et les Structures de la Personnalité, Paris, P.U.F., 1966.

Masseron, C. Pour une Définition du Personnage : l'exemple de Germinal, in Pratique 22/23, mars 1979, pp.69-96.

Mingelgrün, A. Jalons pour une Analyse des "152 Proverbes" d'Eluard et de Peret, in Revue belge de Philosophie et d'Histoire, n° 3, 1981, pp.574-584.

Eaux et bateaux céliniens. Corrélations thématiques et significations romanesques, in Actes du Colloque International de La Haye, 25-28 juillet 1984, publiés par Rijks Universiteit à Utrecht, 1984, repris in fascicule n° 14, pp.33-48.

Mortier, R. Le Genre romanesque en France : Essai de Définition, in Revue de l'Université Libre de Bruxelles, tome IX, 1956, pp.56-57.

Mortier, R. L'Autobiographie littéraire et la Recherche du Temps perdu, in Bulletin de l'Académie Royale de Langue et Littérature française, n° 3-4, 1971, p.166

Nadeau, M. — A Propos de Toute guerre..., in Connaissance de la résistance, du 20.12.1945, Le Populaire du 15 octobre 1936.

Robert, M., — Roman des origines et origine du roman, Paris, Grasset, 1972.

Rousset, J. — Positions, Distances et Perspectives dans Salambo, in Poétique VI, 1971, pp.145-154.

Soria, G. — Interview d'A. Malraux, in Guerre et révolution en Espagne (1936-1939), VI, Paris, Laffont, 1976.

Sorin, R. — Richesses et surprises des fonds littéraires. Interview de Cl. Gallimard, in Le Monde du 26.03.1982.

Trousson, R. — Servitude du Créateur en face du Mythe, in Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises, n° 20, mai 1968, pp.86-98

Weinrich, H. — Le Temps, Paris, Seuil, Coll. Poétique, traduit de l'allemand par M. Lacoste, 1973.

Weisgerber,J. — L'Espace romanesque, Lauzanne, L'Age d'Homme, 1978.

XIII. Textes d'écrivains

Baudelaire, C. — Le Spleen de Paris, Paris, Ed. de Cluny, 1937.

Bernanos, G. — Les Grands Cimetières sous la Lune, Paris, Plon, 1938.

Hemingway, E. — Pour qui sonne le Glas, traduit par D. V. Aymé, Londres, Heinemann & Zslnay, 1944.

Malraux, A. — L'Espoir, Paris, Gallimard, 1937.

XIV. Document audio-visuel

Propagande, émission consacrée au cinéma russe diffusée le 02-07-1989 sur FR3.

INDEX

Abellio: 318
Abirached: 308
Alain-Fournier: 95
Alain: 155, 156
Alberes: 267
Albouy: 156
Alleno: 96
Allentuch: 180
Amendola: 206
Amette: 319
Amiel: 61, 114, 128, 133, 173, 194
Angèle de Foligno (Sainte): 80
Apollinaire: 94
Aragon: 70, 71, 44, 239, 289
Arbois de Jubainville: 181
Arendt: 220
Arland: 73, 251, 318, 319
Aron: 46, 47, 71, 228
Artaud: 70
Audiberti: 59
Augustin Saint: 106
Aury: 176
Aymé: 265
Babel: 44
Bach: 20, 23
Bachelard: 11, 26, 97, 308, 316, 350
Bakounine: 272
Balcou: 29
Baldensperger: 114
Balzac: 17, 25, 94, 96, 125, 134, 163, 169, 177, 179, 234
Barbusse: 44
Bardach: 92
Barre: 319
Barrès: 103, 369
Barthes: 105, 158, 339, 414
Bashkirtseff: 95
Bataille: 313
Baudelaire: 20, 29, 31, 61, 169
Baur: 77
Beaujour: 108, 129
Beauvoir: 58, 68, 69, 28,6 301, 302
Beethoven: 20, 169
Béguin: 150, 152
Bellaigue: 20
Ben Jelloun: 72
Benda: 43, 135
Benoist: 214
Benveniste: 143, 172, 393, 395
Berger: 73
Bergson: 174, 201
Berlioz: 21
Bernanos: 263
Bernard Sarah: 95
Béroul: 233
Beugnot: 176, 229, 230
Bible: 13
Billy: 314
Bizet: 21
Blin: 121, 132, 246
Bloy: 38, 65
Blum: 125, 186
Boccioni: 205
Boisdeffre(de): 319
Bonnefoy: 11
Bonnier: 319
Bopp: 291
Borel: 150
Borgès: 98, 128
Bory: 48, 265
Boswell: 105
Bott: 319
Bouloc: 271
Bourbon-Busset: 185
Bourneuf: 233, 376, 386, 392, 393
Boursault: 178
Brasillach: 38, 41, 47, 77, 82, 95, 116, 117, 210, 139 , 145, 247, 253, 259, 264, 289
Bray: 180
Brecht: 206
Brémond: 128
Breton: 32, 44, 73, 94, 218, 238
Brizeux: 36, 181
Brochier: 231
Brombert: 156
Brunet: 86
Brunetière: 111
Brunschwicg: 111, 128, 232
Bruss: 109, 122, 123
Bush: 224
Bussy-Rabutin: 133
Butor: 58, 375
Byron: 29
Caillois: 192, 285

Campion: 133
Camus: 58, 68
Carco: 265
Carpentier: 263
Carrà: 205
Carrouges: 31, 127, 151, 154, 190
Catesby: 179
Céline: 42, 46, 69, 169, 201, 211, 241
Cervantes: 236
Cézanne: 163
Challaye: 218
Challier: 192
Champion: 26
Chamson: 43
Chapelain: 180
Chardonne: 185
Charrière (Mme de): 179
Chartier: 84, 86
Chateaubriand: 28, 36, 94, 103, 107, 114, 138, 145
Chénier: 47
Cherubini: 185
Chevalier: 21
Chirac: 96, 97
Chrétien de Troyes: 233
Christophe: 59, 161, 166, 168, 170, 171, 174
Cioran: 70, 239
Claudel: 73, 128, 259, 261, 263
Clot: 54, 72, 76, 161
Cocteau: 73, 77, 94, 100, 304
Coirault: 136, 137
Colette: 265
Comnène A.M.: 260
Constant B.: 114
Contat: 4
Cordelier: 180
Coulet: 233, 234
Coward: 73
Crébillon fils: 177, 179
Crédieu-Jamin: 42, 77
Crémieux: 251, 253
Cressanges: 196, 197
Crevel: 44
Croce: 205
D'Annunzio: 205
Dante: 185, 190
Daudet: 162
De Gaulle: 46, 49, 96, 214
De Spens: 281
Debord: 292
Defoe: 179
Degrelle: 211
Dejean: 123
Delly: 310
Delvaille: 29, 30, 34
Denoël: 46
Deruet: 22
Desanti: 226, 298
Deutch: 22
Deutscher: 216, 217
Dézé: 93
Di Giacomo: 205
Dickens: 257
Diderot: 30
Didier: 121, 122, 126, 130, 146 150, 179, 234, 238
Dobrolioubov: 176
Doré: 93
Dorgelès: 47, 265
Dos Passos: 292
Drachline: 186
Dreyfus: 211
Drieu La Rochelle: 48, 71, 73 211, 289
Drouet J.: 185
Drumont: 211
Duchamp: 73
Duchêne: 180
Dufy: 22
Duguet: 128
Duras: 72
Dutourd: 318
Egger: 9, 10
Eikenbaum: 236, 237
Eluard: 70, 73, 289
Engels: 272
Evrard: 220
Fache: 92
Fargue: 77
Faulkner: 68
Faure: 96
Fernandez: 77, 289
Féval: 86, 94
Flahault: 145
Flaubert: 16, 29, 37, 52, 65, 134, 167, 369
Forster: 44
Foscolo: 177
Foucault: 412
Francis: 255
Franco: 264, 266, 274
François de Sales (Saint): 128
Frank: 393
Frémy: 182

Freud: 66, 258
Frye: 109
Furetière: 132
Galand: 8
Gallimard: 264, 265, 318
Garder: 222
Garin: 205
Gary: 110
Gautier: 125, 177
Geheniau: 318
Gehenneau: 280
Genet: 68
Genette: 121, 130, 140, 144, 146, 236, 281, 191, 343, 344
Gentile: 205, 210
Georges: 319
Georgius: 21
Ghobert: 24, 35, 65, 70, 82, 157, 300
Gide: 26, 35, 43, 44, 50, 58, 74, 75, 158, 169, 176, 218, 267
Gillet: 20
Giono: 25, 43, 73, 75, 89, 90, 99, 158, 166, 173, 264, 278, 289, 290, 291, 299, 300, 309, 318
Girard: 111, 114, 139, 142, 154, 194
Giraudoux: 69, 73, 76
Giroud: 110
Giscard d'Estaing: 96
Gobetti: 206
Gobineau: 169, 211
Goebbels: 209
Goethe: 107, 114, 130, 177, 190, 193, 261
Goncourt, E. de: 113
Gontcharov: 176
Gorbatchev: 199, 214
Gorki: 44
Gramsci: 206, 207
Grandmaison de: 251, 252
Green: 107, 142, 260
Grégoire: 9, 10
Gregor: 209
Greimas: 341, 358
Grenier: 108
Grives: 356
Grosseveur Mme: 242, 243
Guéhenno: 218
Guéhenno: 43
Guérin E. de: 35
Guérin, M. de: 114
Guérin D: 142, 200, 203, 204, 209
Gusdorf: 113, 126, 128, 133, 140, 144, 157, 167, 188, 191, 193
Guynemer: 95
Haedens: 292, 317
Hamon: 339, 340, 342, 343, 354, 355
Handke: 231
Heine: 412
Hemingway: 73, 263, 264
Herder: 107
Herman: 46
Hervé E.: 97
Heymans: 180
Hipp: 132, 146
Hitler: 46, 71, 209, 217, 218, 221, 222, 296
Horta Musée: 101
Houdeau: 249
Huet: 234
Hugo: 26, 30, 93, 94, 96, 156, 173, 185, 193, 260, 301
Hutcheon: 144
Huxley: 44
Jacob: 77, 95
James W.: 201
Jarrety: 239
Jdanov: 226
Jean-Paul II: 275
Jérôme (Saint): 10
Jobin: 180
Johnson: 105
Jordaens: 22
Joubert: 142
Jouhandeau: 94
Joyce: 29, 281
Kafka: 29, 68, 128
Kamenev: 217
Kant: 285
Keats: 22, 95
Kemp: 253
Kerstein: 228
Kierkegaard:
Kierkegaard: 34, 36, 144
Klibansky: 22, 24, 26, 27
Koestler: 263
Kosma: 21
Krick: 209
Kristeva: 60, 62, 190
Krudener (Mme de): 179
Kundera: 240

La Bruyère: 194
La Fayette (Mme de): 133, 234
La Rochefoucauld: 128, 133
La Tour du Pin: 128, 156
La Varende: 73, 169, 264, 277, 278
Laclos: 69, 177, 179
Lamennais: 103
Lang: 97, 100
Larguier: 167
Laroche: 265
Larousse: 232
Laurent: 233, 258
Lautréamont: 68, 127
Le Bon: 209
Le Braz: 302
Le Clézio: 318
Le Flem: 38
Le Gallo: 29
Le Goffic: 181
Le Senne: 180
Léautaud: 167
Lebellec: 242
Lebègue: 107
Legrand: 26, 34, 110
Lejeune: 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 130 136 140, 149, 193, 195, 230, 414
Leleu: 100 ,133 ,138, 143, 173, 193
Lelis: 201
Lenéru: 23
Lénine: 214, 215, 217
Léotard: 97
Lesage: 179
Limonov: 176
Lobet: 61, 138, 273
Longus: 234
Lottman: 75, 200
Lucas Madeleine: 82, 258
Lugné-Poe: 77
Lukacs: 225
Macciocchi: 205, 207, 208
Magny: 257
Maine de Biran: 114, 128, 142 170
Malaparte: 205
Malebranche: 128
Malibran: 95
Mallarmé: 169, 170, 171
Malraux: 19, 44, 46, 47, 73, 75, 96, 124, 173, 218 234, 241, 264, 277
Mansfield: 80, 137
Marceau: 270, 273
Mariana: 155, 165
Marinetti: 6, 205, 207
Marivaux: 179
Marsau: 157
Marshall: 49, 224, 226
Martenot: 21
Martin: 84, 86
Martinet: 214, 223
Marx: 234, 272
Masseron: 339, 343, 344, 346, 355
Matteotti: 206
Mauclair: 170, 171
Maupassant: 95, 169, 191
Mauriac: 59, 64, 73, 161, 162, 165, 166, 167, 169, 238, 263, 264, 273
Maurois: 64, 150, 159, 313, 355
Maurras: 64
May: 126 145
Melville: 290
Mercoeur: 93
Michel-Ange: 169
Michelet: 142
Milton: 25
Mingelgrün: 181
Misch: 107, 112
Mistler: 318
Molotov: 49, 224
Monnier: 65
Montagu: 220
Montaigne: 34, 61, 231
Montégut: 162
Montesquieu: 177, 178, 179, 181 234
Montherlant: 44, 73, 75, 77, 90 158, 169
Morand: 64, 318
Mortier: 33, 145, 233, 235, 236, 237, 239, 240
Mourey: 128
Mozart: 21
Muller: 281
Murat: 133
Muratori: 320
Murger: 162
Mussolini: 203, 204, 209, 211
Nadeau: 139, 276
Napoléon: 169
Nello: 206
Nenni: 270, 271, 272, 273, 274, 275

Neruda: 263
Nicolei, P.: 128
Nietzsche: 6, 93
Nizan: 41, 44, 289
Nodier: 84, 179
Novalis: 193
Ojetti: 205
Orwell: 263
Osée: 10
Paggi: 207
Panofsky: 24
Papini: 205
Par Avez: 319
Pascal, R.: 113
Pascal: 34, 37, 59, 65, 118, 128, 149
Pascarella: 205
Pasternak: 44
Paulhan: 68, 90
Pedini: 214
Péguy: 163
Pétain: 46
Petitjean: 339, 343, 344, 346, 355
Pétrarque: 190, 193
Philip: 218
Piatier: 301
Picasso: 6, 70
Picon: 96
Piero: 206
Pifferari: 21
Pirandello: 205
Platon: 7, 30
Plumelle: 92
Plunkett: 319
Poe: 316
Poirot-Delpech: 319
Pouchkine: 95
Pouillias: 92
Poulet: 146, 158, 188, 412
Pozner: 41
Prévert: 21
Prévost: 134, 179
Primo de Rivera: 210
Properce: 185
Propp: 359
Proust: 19, 37, 69, 114, 140, 169, 313, 402
Psichari: 34, 63
Puech: 140, 142
Quellet: 233, 376
Queneau: 148, 280, 301, 309, 318
Racine: 116
Raguza: 217
Ramuz: 73
Raymond: 412
Reagan: 214
Rebatet: 46
Rembrandt: 22
Renan: 6, 8, 13, 26, 29, 32, 33, 34, 36, 44, 63, 95, 103, 107, 243, 244, 249, 250, 253, 408
Restif de la Bretonne: 107, 177
Retz: 133, 136
Riccoboni Mme: 179
Richardson: 177, 179
Richter Jean-Paul: 287
Rilke: 73
Rimbaud: 61, 127
Rivarol: 162
Rivière: 223
Robbe-Grillet: 58, 231, 414
Robert: 234
Rodenbach: 316
Roger Martin du Gard: 44
Rojtman: 120, 121
Rolland: 43, 218
Ronsard: 190
Rosenberg: 271
Roserai: 82
Rosselli: 38, 206
Rostand J.: 68
Rostand, E.: 93
Rousseau: 33, 61, 79, 107, 108, 131, 177, 179, 210, 234
Rousset: 128, 137, 177, 189
Rubens: 22
Sagan: 73
Saint-Exupéry: 82
Saint-Réal: 235
Saint-Simon: 136
Sainte-Beuve: 193, 234
Sand George: 94, 126
Sarraute: 58
Sartre: 51, 52, 58, 67, 68, 69 107, 241, 287, 292, 301, 302, 310
Saxl: 24
Scarron: 236
Schellenberg: 222
Schlumberger: 43
Schopenhauer: 70, 105, 176
Schubert: 21
Segrais: 234
Ségur : 134

Senancour: 114, 149, 177, 179
Sennett: 258
Serge: 44, 218
Sévigné Mme de: 95, 180
Sgorteat-Jouval: 301
Shumaker: 108
Simon: 58
Sipriot: 182, 185
Smolett: 177
Soffici: 205
Soljénitsyne: 216
Sollers: 414
Sorin: 94, 173, 251, 264, 265, 278, 318, 319
Soubervielle: 301
Soulié: 134
Souvarine: 228
Souvestre: 36, 93
Souza (Mme de): 179
Spengler: 202
Spinoza: 155
Spitzer: 118
Staël Mme de: 177
Staline: 58, 75, 216, 217, 218, 222, 225, 226, 229, 271, 296
Starobinski: 11, 55, 61, 119, 123, 139, 153, 156, 193, 194, 197, 260, 285, 333, 412
Stendhal: 5, 69, 114, 121, 128, 132, 157, 161, 179, 195, 235
Sterne: 179
Sternhell: 210, 211
Streel: 210
Sue: 134
Swift: 280
Sainte-Beuve: 107
Taine: 234
Tannenbaum: 205
Thérive: 176, 308, 317
Todorov: 236, 245, 359, 360, 367, 369
Togliatti: 208
Tolstoï: 118
Trenet: 21
Trotsky: 217
Truman: 226
Ubersfeld: 194
Vaillant-Couturier: 41
Valéry: 25, 46, 74, 77, 173, 238, 239
Vallejo: 263
Vallès: 167
Van Gogh: 22, 259
Vance: 106, 144, 187
Vandal: 253
Verlaine: 38, 301
Vialar: 42
Vier: 319
Vigny: 136, 142
Villiers de l'Isle-Adam: 170
Villon: 258
Viollet-Le-Duc: 93
Viollis: 43
Vitaux: 281
Vlaminck: 22
Vlassov: 222
Volpe: 203
Voltaire: 190, 234, 403
Webb: 80
Weinrich: 395, 396, 402, 404
Weisgerber: 371
Werner: 412
Wierma: 180
Woolf (V.): 281
Wordsworth: 187
Worringer: 393
Yourcenar: 72
Zinoviev: 217
Zola: 19, 163

ANNEXES

ANNEXE I

La notion de mélancolie et son évolution historique

La doctrine des Quatre Humeurs

L'évolution des différentes significations de la mélancolie couvre plus deux mille ans. L'origine en est la conception du corps concrète, visible et tangible, la "bile noire" ("atra bilis") et le sang, qui constituaient les Quatre Humeurs. Ces humeurs correspondaient, semble-t-il, aux éléments cosmiques et aux divisions du temps; elles contrôlaient l'existence et le comportement de l'humanité, et, d'après la façon dont elles étaient combinées, déterminaient le caractère de l'individu.

Ce système allait dominer toute l'orientation de la physiologie et de la psychologie.
Il s'explique par la combinaison de trois principes très anciens :

1. La recherche de qualités ou d'éléments premiers simples auxquels on puisse rapporter directement la structure complexe, et en apparence, irrationnelle du macrocosme et du microcosme.

2. La nécessité de trouver une expression numérique qui rende compte de cette structure complexe d'existence corporelle et spirituelle.

3. La théorie de l'harmonie, de la symétrie, de l'isonomie, ou quelque autre nom que les hommes aient pu choisir pour exprimer cet équilibre parfait entre les parties, les matières ou les facilités que la pensée grecque, jusqu'à Plotin, a toujours considéré comme essentiel à toute valeur, qu'elle soit morale, esthétique ou hygiénique.

Pour déterminer l'origine de l'humorisme, il faut remonter aux pythagoriciens qui considèrent le chiffre quatre particulièrement significatif. L'homme rationnel leur paraissait gouverné par quatre principes, situés respectivement dans le cerveau, le coeur, le nombril et le phallus. Même l'âme fut, plus tard, envisagée comme quadruple, renfermant l'intellect, l'appréhension, l'opinion et la perception.

Les pythagoriciens eux-mêmes n'élaborèrent pas une doctrine des quatre humeurs, mais ils préparèrent le terrain en postulant une série de catégories tétradiques (la terre, l'air, le feu et l'eau; le printemps, l'été, l'automne et l'hiver). Une fois ce système élaboré, il fut facile d'y loger les quatre humeurs.

L'étape suivante fut dominée par Empédocle qui élabora la doctrine des quatre éléments en couplant les "*quatre racines du Tout*" à quatre entités cosmiques particulières - le soleil, la terre, le ciel et la mer. C'est la combinaison des éléments entre eux qui donnait naissance à toutes les choses individuelles et déterminait, à elle seule, le caractère des hommes.

Les successeurs immédiats d'Empédocle et, à leur tête, Philistion et Alcméon, avaient ressenti le besoin de rendre ces concepts anthropologiques un peu plus élastiques en dépouillant partiellement les éléments qui composent l'homme de leur nature purement matérielle, et en leur attribuant un caractère plus dynamique.

Les deux théories parvinrent à plein développement peu avant 400 avant J.-C., date à laquelle l'humorisme prit véritablement naissance. Les humeurs étaient depuis longtemps connues dans la tradition médicale, d'abord comme causes de maladies, puis, si elle devenaient visibles, comme symptômes de maladies. Euryphon de Cnide avait postulé un nombre indéfini d'humeurs qui montaient jusqu'à la tête et provoquaient des maladies; Timothée de Métaponte croyait qu'elles étaient causées par un seul fluide acide et salé; quant à Hérodicos de Cnide, il distingua deux fluides, l'un acide et l'autre amer. C'étaient les deux humeurs qui, plus tard, reçurent les noms de flegme et de bile - flegme précisément par ce qu'elle causait une inflammation, bien que plus d'un auteur lui attribuât les qualités de froideur et d'humidité. Une telle corrélation est présupposée dans le traité <u>De la nature de l'homme</u> que les Anciens prêtaient soit à Hippocrate soit à son beau-fils Polybe. La valeur de ce document est d'avoir combiné en un seul système la pathologie humorale et les spéculations cosmologiques d'ordre général, en particulier celles d'Empédocle.

L'auteur du traité <u>De la nature de l'homme</u> élabora le schéma suivant, qui devait rester opératoire pendant plus de deux mille ans.

Humeur	Saison	Qualités
Sang	Printemps	Chaud et Humide
Bile jaune	Eté	Chaud et sec
Bile noire	Automne	Froid et sec
Flegme	Hiver	Froid et humide

Il semble, par ailleurs, que dès l'époque pythagoricienne les quatre saisons furent couplées avec les quatre âges de l'homme. Un lien put donc être établi entre ces deux phénomènes qui ont une incidence fondamentale sur le développement de la philosophie spéculative et sur celui des représentations figurées. Pendant tout le Moyen Age et la Renaissance, le cycle demeura inchangé.

Cependant, cette association entre la doctrine purement médicale des humeurs et le système de la philosophie naturelle a donné naissance à un problème persistant. En ce sens, à l'exception du sang, les humeurs léguées par la médecine étaient des substances relativement inutiles, pour ne pas dire nuisibles. C'étaient des excrétions provoquant des maladies; les adjectifs dérivés de ces humeurs, "flegmatique", "colérique" et surtout "mélancolique" étaient à l'origine purement descriptifs de maladies".

D'autre part, ces mêmes substances, bien qu'elles soient considérées en elles-mêmes comme causes de maladie, étaient couplées avec ces qualités universelles que sont le froid, l'humide, le chaud et le sec. Chacune devenait prédominante une fois l'an, sans que cela entraîne nécessairement des maladies aiguës, et puisque l'homme absolument sain était celui qui n'était jamais malade, le médecin, plus que tout autre, ne pouvait pas échapper à la conclusion que cet homme absolument sain représentait un idéal qu'on ne rencontrait que très rarement dans la réalité.

A partir de cette époque, les termes "colérique", "flegmatique", et "mélancolique" sont devenus porteurs de deux significations différentes. Ils pouvaient désigner soit des états pathologiques soit des aptitudes constitutionnelles. Cependant le système constituant l'humorisme comportait une autre complication ; deux des quatre humeurs, le sang et la bile noire, y occupaient une position exceptionnelle, due à l'évolution historique du système.

En ce qui concerne le sang, avant de s'introduire dans le système par des voies détournées, il constituait la partie la plus noble et la plus importante du corps. Bien que le principe ait persisté selon lequel le sang, lui aussi causait des maladies, et bien que l'excès de sang soit classé avec les maladies d'origine flegmatique, colérique, et mélancolique, la prédominance constitutionnelle du sang était généralement considérée, non comme disposition maladive, mais plutôt comme la disposition saine par excellence, et donc comme la meilleure. La bile noire, au contraire, était depuis longtemps considérée comme une dégénérescence soit de la bile jaune soit du sang. De même, les conceptions plus tardives du tempérament mélancolique étaient teintées de la notion de mélancolie maladive, bien plus que ne l'étaient les trois autres tempéraments. Et contrairement à ces derniers, la maladie appelée "mélancolie" se caractérisait principalement par des symptômes d'altération de l'esprit, allant de la peur, de la misanthropie et de l'abattement profond à la folie sous ses formes les plus terribles. Plus tard, la mélancolie a pu être définie aussi bien comme une maladie physique comportant des répercussions mentales que comme un bouleversement de l'intelligence d'origine physique. Là réside le processus de différenciation entre simple tempérament mélancolique et mélancolique maladive. En effet, l'ambiguïté des symptômes psychologiques a rendu floue la frontière entre maladie et normalité et a imposé la reconnaissance d'une disposition qui, bien que de nature mélancolique, ne nécessitait pas que le sujet soit décrit comme un homme que la maladie affectait de manière réelle et continue. Cette particularité allait renverser toute la conception de la mélancolie dans le domaine de la psychologie et de la physiognomonie, rendant ainsi possible une transformation de la doctrine des Quatres Humeurs en une théorie des caractères et des types mentaux.La notion de mélancolie révolutionnée par les Péripatéticiens : le Problème XXX, 1.

Au cours du IVème siècle avant J.-C., la notion de mélancolie a subi d'importante transformations dues à l'irruption de deux grandes influences culturelles : la notion de folie dans les grandes tragédies et la notion de fureur dans la philosophie platonicienne. L'obscurcissement de la conscience, l'abattement, la peur et les hallucinations, la terrible lycanthropie enfin, qui poussait ses victimes à errer dans la nuit comme des loups hurlants et dévorants, étaient tous considérés comme des effets de cette substance néfaste dont le nom même ("noir") évoquait l'idée de tout ce qui est funeste et nocturne. Pour Platon, par exemple, la mélancolie signifie d'abord sinon la folie véritable, du moins une mauvaise santé morale qui obscurcit et affaiblit la volonté et la raison. Dans Phèdre et La République, elle est la pire âme qui soit : celle du tyran.

C'est la philosophie naturelle d'Aristote qui, la première, a favorisé l'union entre la notion purement médicale de mélancolie et le concept platonicien de fureur. Cette union a trouvé son expression dans ce qui, pour les Grecs, constituait une thèse paradoxale, à savoir que non seulement les héros tragiques, comme Ajax, Héraclès et Bellérophon, mais tous les hommes véritablement hors du commun, que ce soit dans le domaine des arts ou dans ceux de la poésie, de la philosophie, ou de la politique - sans oublier Socrate et Platon - étaient des mélancoliques.

La théorie est expliquée dans le plus célèbre des Problèmes attribués à Aristote et qui fait partie de la section XXX intitulée : "De la réflexion, de l'intellect et de la sagesse".

Développée dans le Problème XXX, 1, considéré comme une "monographie sur la bile noire", celle-ci est définie en tant qu'humeur présente en chaque homme, sans qu'elle se manifeste nécessairement par une condition physique déficiente ou par des particularités caractérielles. Ces dernières dépendent plutôt, soit d'une altération temporaire et qualitative de l'humeur mélancolique, qui peut être causée tantôt par des troubles digestifs, tantôt par une chaleur ou un froid immodérés, soit d'une prépondérance constitutionnelle et quantitative de l'humeur mélancolique sur les autres.
Dans le premier cas, l'altération engendre des "maladies mélancoliques"; dans le deuxième cas, la prépondérance de l'humeur fait de l'individu un mélancolique de nature. Ainsi, pour la première fois, la différence, présente dans les théories des auteurs médicaux sous forme de présupposé tacite, dont ils n'étaient au mieux que partiellement conscients, se trouvait-elle exprimée et démontrée. Comme la pierre ou le fer, la bile noire était profondément réceptive à l'action de la chaleur ou du froid. Naturellement froide, elle pouvait le devenir de manière immodérée, tout comme elle pouvait devenir chaude à l'excès. Marsile Ficin, dont les idées ont eu à la Renaissance une influence décisive sur la notion de mélancolie rejoint cette idée.

Cicéron et Plutarque, le citant chacun de son côté, dans le Problème XXX, 1 d'Aristote une authentique oeuvre sur la mélancolie et Melanchton la qualifie de "*dulcissima doctrina*", très suave enseignement, dont la subtilité psychologique fut rarement égalée.

Par ailleurs, la surestimation de la vie spirituelle du mélancolique, qui trouvait son origine dans le corps et qui était donc indépendante de la volonté, le rendait tout aussi incapable d'agir raisonnablement que le colérique; à cette différence près

que, dans le cas du colérique, c'était la précipitation qui empêchait la réflexion calme, alors que pour le mélancolique c'était la véhémence. Les mélancoliques se laissent guider entièrement par leur imagination, n'ont aucune maîtrise sous quelque rapport que ce soit, et sont dominés par une libido irrépressible. Ils sont également gourmands, et n'ont aucun pouvoir sur leur mémoire. Toutes ces faiblesses, auxquelles le Problème XI, 38, ajoute le bégaiement, proviennent de l'excessive irritabilité de leur constitution physique, de sorte que, pas plus que l'amour ne leur procureit une satisfaction durable, la gloutonnerie ne peut modifier leur maigreur congénitale. Dans les deux cas, ils recherchent le plaisir non pour lui-même, mais simplement comme protection nécessaire contre une faiblesse organique. La mémoire capricieuse du mélancolique, quant à elle, est l'effet d'une autre particularité issue de sa véhémence, qui allait ouvrir la voie à la notion du mélancolique, homme de génie.

Cependant, seule la notion aristotélicienne de matière combinée à la théorie aristotélicienne de chaleur a rendu possible l'introduction d'un ordre systématique à l'intérieur des nombreuses formes de "véhémence" imputées au mélancolique, dans les termes clairs d'une théorie des contraires; seule, enfin, la notion aristotélicienne de "moyen terme" a permis de concevoir un équilibre efficace entre les deux pôles de cette antithèse, une "*eukrasia au sein de l'anomalie*" justifiant l'idée, en apparence paradoxale, selon laquelle seul ce qui est anormal est grand. Le miracle de l'homme de génie est demeuré; mais il était conçu non plus comme une irruption de forces mythiques dans la réalité, mais comme un produit de la nature qui se surpassait elle-même en suivant ses propres lois immanentes, et faisait de l'homme, bien que le phénomène soit très rare, un surhomme.

Le problème XXX, 1, se situe donc à un point de l'histoire de la pensée où le platonisme et l'aristotélisme s'interpénètrent et s'équilibrent. Il avait été platonicien de faire de la notion de fureur l'unique fondement des talents créateurs les plus élevés. Il allait être aristotélicien de s'essayer à jeter la lumière de la science rationnelle sur cette relation à la fois reconnue et mystérieuse entre le génie et la folie, que Platon n'avait fait qu'exprimer dans un mythe; de même, il allait être aristotélicien de faire appel à une nouvelle interprétation de la nature pour résoudre les contradictions existant entre le monde des objets physiques et le monde des idées. Enfin, le contenu du Problème XXX, 1, annonce déjà Théophraste, ce philosophe qui, le premier, a consacré un livre entier à la mélancolie et a déclaré, à propos d'Héraclite, que la mélancolie lui a valu de laisser inachevée la plus grande partie de son oeuvre ou de se perdre en contradictions.

Pour la première fois, la source obscure du génie est dévoilée. Dans le cadre de la pensée péripatéticienne, la mélancolie est devenue une forme d'expérience dans laquelle la lumière est un simple corrélat de l'ombre, et le chemin menant à la lumière, comme on le comprit bien des siècles plus tard, un lieu exposé aux périls démoniaques.

L'évolution de la notion de mélancolie après les Péripatéticiens

C'est seulement à la Renaissance italienne du 15ème siècle que le phénomène du génie a commencé à s'amorcer. Des auteurs antiques ont rapporté sa thèse principale, à savoir que tous les grands hommes sont des mélancoliques, soit avec un mélange d'étonnement et de scepticisme , soit avec une grande ironie, mais dans tous les cas, avec une sympathie de plus en plus évanescente pour l'anomalie tragique de l'homme exceptionnel ballotté entre l'exaltation et la dépression accablante.

Par ailleurs, en ce qui concerne le développement ultérieur d'une conception pathologique de la mélancolie, une distinstion doit être établie entre le jugement moral des philosophes et l'approche purement thérapeutique des médecins. Le premier était représenté par les stoïciens, la seconde principalement par Rufus d'Ephèse (environ 200 après J.-C.) qui a joué dans l'histoire de la conception médicale de la mélancolie un rôle aussi décisif que celui joué par l'auteur de Problèmes XXX, 1, dans l'histoire de la conception philosophique et psychologique du génie.

Les stoïciens affirmaient qu'un homme sage ne pouvait jamais être gagné par la folie, parce que les notions de sagesse et de folie étaient mutuellement exclusives : tant et si bien que l'on pouvait qualifier de "fou" quiconque n'était point sage que pareillement sont fous tous ceux qui ne sont point sages. Mais bien que l'Homme sage des stoïciens était à l'abri de la folie, il pouvait, fait assez rare, se laisser gagner parfois par la mélancolie. Les adversaires de l'éthique stoïcienne se sont emparés promptement, de cette concession du Sage à la faiblesse humaine.

Ce qui est intéressant dans la doctrine stoïcienne, c'est qu'en elle, la notion de mélancolie renvoyait à celle de maladie pure, et, qui plus est, très grave, au sens pré-aristotélicien. Cicéron la définit comme un aveuglement général de la raison, l'opposant à l'insanie, qui naissait de la simple langueur et dont les victimes pouvaient demeurer capables de conduire leur vie et leurs affaires de manière relativement satisfaisante.

D'autre part, on a toujours considéré cette maladie comme un privilège négatif du Sage. La mélancolie comme disposition a cessé d'être la principale condition requise à l'existence de dons exceptionnels, mais en tant que maladie, elle est demeurée le principal danger qui menace l'homme exceptionnellement doué. Posidonios semble avoir été le premier à reconnaître de nouveau le don de prophétie du mélancolique pathologique et, partant, à découvrir un fondement scientifique au phénomène de la prophétie, si important aux yeux du stoïcien.

Asclépiade de Bithynie, qui est venu à Rome en 91 avant J.-C. et est devenu l'ami de Cicéron, a été le premier à faire connaître la medecine grecque en Italie. C'est Aulus Cornelius Celse qui a transmis ses préceptes. C'est aussi grâce aux écrits de ce dernier qu'on a pris connaissance, pour la première fois, d'une division systématique de la maladie mentale en trois catégories : la fureur, qui surgit brutalement et est accompagnée de fièvre; la tristesse que la bile noire paraît provoquer, plus persistante et qui n'accuse généralement pas de fièvre; une forme tout à fait chronique, qui résulte soit d'un désordre de l'imagination, tantôt triste et tantôt gaie, soit d'un désordre de l'intelligence. Ainsi, de ces trois types, non seulement, le deuxième mais aussi le troisième se classent sous ce qui, chez les auteurs antérieurs et postérieurs, est qualifié de "mélancolie".

Toutefois, la doctrine de Rufus d'Ephèses dominait l'enseignement des écoles de médecine jusqu'au seuil de l'époque actuelle, car non seulement Galien s'y est associé, mais les grands auteurs arabes du 9ème siècle l'ont adoptée eux aussi. L'un d'eux, Ishâq ibn 'Amran définissait les écrits de Rufus comme "*la seule oeuvre antique qui donne satisfaction*", en ce sens, ce qu'il dit de la mélancolie en se référant à Rufus semble avoir été la source directe de la monographie de Constantin l'Africain. A son tour, Constantin, qui était étroitement lié à l'école de médecine de Salernes a exercé une influence décisive sur le développement de la médecine en Occident pendant le Moyen Age.

La première, et la plus importante des choses qu'avait accomplies Rufus était de reconstituer le lien, d'abord établi dans le Problème XXX, 1, entre la mélancolie et l'intellect, que les autres médecins avaient rompu. Lui aussi voyait en l'intellect, "*l'homme de grande intelligence et d'esprit subtil*", une victime potentielle de la mélancolie.

Rappelons que pour l'auteur du Problème XXX, 1, la prééminence intellectuelle est une conséquence directe de la mélancolie naturelle, pour les stoïciens, elle se ramène à une simple

prédisposition à la mélancolie pathologique; mais pour Rufus, l'activité de l'esprit est devenue la cause directe de la mélancolie maladive.

Cette manière de s'exprimer renverse complètement la relation établie dans le Problème XXX, 1, entre la cause et l'effet, et c'est ainsi que le tragique destin de l'homme de génie est devenu le simple "spleen" de l'intellect surmené. Elle révèle aussi une antithèse qui allait déterminer le développement de la conception pour une période très longue, à savoir l'opposition entre certaines perspectives spécifiquement médicales et les vues propres aux tenants de la philosophie naturelle ou morale.

En outre, dans l'Antiquité tardive, les facteurs qui composaient la nouvelle doctrine des Quatre Eléments apparaissent très distinctement; la ligne de pensée cosmologique était désormais inséparable des découvertes de la thérapeutique proprement dite et des observations de la physiognomonie. Ainsi, par exemple, les signes qui distinguaient un homme "gouverné par le sang" finirent par devenir sensiblement les mêmes que ceux grâce auxquels on reconnaissait le "bene natus" qui, tout comme le sanguin, présentait un teint blanc et rose et une nature aimable. A l'inverse, les traits propres au mélancolique se distinguaient par une chevelure noire et une carnation sombre (selon Aristote). Cette dernière est décrite comme un symptôme de la maladie chez Archigène et Rufus. L'inclinaison de la tête vers le sol, le visage grimaçant et la maigreur comptaient aussi parmi les symptômes de la bile; et lorsque, sous l'influence d'autres physiognomonistes, tous ces signes étaient venus à être considérés comme marques distinctives de l'avare et du lâche, il s'établit une autre analogie avec le portrait du mélancolique, chez qui la "*timor*" et l'"*avaritia*" étaient depuis toujours des traits permanents. Les équivalents de "*mélancholicus*", "*cholericus*", "*sanguineus*" et "*phlegmaticus*" étaient déjà fermement établis parmi les astrologues arabes du 9ème siècle. Toutefois, ce qui rend particulièrement intéressante l'évolution de la notion de mélancolie, c'est qu'un accueil toujours plus favorable est fait à l'idée selon laquelle les humeurs ont le pouvoir de déterminer des types d'individus.

La mélancolie dans la médecine, la science et la philosophie du Moyen Age.

La survivance de la notion aristotélicienne de mélancolie au Moyen Age.

Dès l'Antiquité post-aristotélicienne, les spécialistes de la mélancolie ne pouvaient plus accepter dans son intégralité la pensée exprimée dans le Problème XXX, 1. Au Moyen Age, où l'on estimait la valeur d'un individu non pas en fonction de ses capacités et de ses dons intellectuels, mais en fonction des vertus dans lesquelles la grâce de Dieu voulait bien qu'il persévérât, une telle idée était encore moins acceptable. Pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne, l'idée du mélancolique éminemment doué avait été, semble-t-il, complètement oubliée. La grande réhabilitation d'Aristote par la scolastique avait permis d'introduire les Problèmes, ainsi que les autres ouvrages scientifiques, dans la perspective occidentale. Leur première traduction intégrale, par Barthélemy de Messine a été apparemment terminée entre 1258 et 1266. Mais même après cela, les références à la théorie aristotélicienne n'ont eu que très peu d'influence sur la conception générale; qui plus est, elles ont eu tendance parfois à affaiblir la véritable pensée de l'auteur antique, et en général, à la modifier de manière toujours plus substantielle.

Si l'on excepte un ouvrage perdu d'Albert le Grand, le Liber super Problemata, seul Pierre d'Albano, dans son commentaire des Problèmes (1310), avait traité exhaustivement du contenu de la doctrine péripatéticienne; mais seuls les hommes du Quattrocento, avec leur nouvelle conception de l'humanité, en avaient tiré des conclusions qui s'assimilaient à une réévaluation radicale de la notion de mélancolie et avaient permis l'élaboration d'une doctrine moderne du génie.

Le premier auteur médiéval a avoir fait mention de la thèse aristotélicienne et a joué un grand rôle dans la renaissance de l'Antiquité est Alexandre Neckham (mort en 1217). En accord avec l'idée la plus couramment admise dans la psychologie scolastique, il a déclaré que l'esprit humain comprenait trois fonctions distinctes, dont chacune avait son siège dans une partie différente du cerveau : 1) l'imagination qui siégeait dans le ventricule chaud et sec du cerveau antérieur; 2) la raison qui occupait l'humide et chaude du cerveau moyen; 3) la mémoire enfin, qui se tenait dans le ventricule froid et sec de la partie postérieure de la tête.

Albert Grand, quant à lui, s'est efforcé de redonner tout son lustre à la thèse du Problème XXX, 1; mais afin de l'harmoniser avec l'opinion générale, il fut obligé de se réfugier dans une reconstruction presque téméraire de toute la doctrine aristotélicienne.

La tentative d'Albert le Grand pour reléguer la mélancolie des hommes "exceptionnels" du côté de la "*mélancolia non naturalis*" est demeuré un exemple relativement isolé. D'une manière générale, le Moyen Age s'est peu intéressé à l'interprétation du Problème XXX, 1; en revanche, certains auteurs de la Renaissance, comprenant très vite le véritable sens de la distinction entre mélancolie naturelle et mélancolie pathologique, l'ont appliqué sans tenir compte des écarts que celle-ci opérait par rapport à la doctrine déjà vulgarisée des complexions.

Un autre grand scolastique du 13ème siècle, Guillaume d'Auvergne a interprété une fois de plus la mélancolie des grands hommes comme une disposition naturelle, l'opposant, en tant qu'elle était particulièrement favorable au salut de l'homme, à la complexion flegmatique. Le point de vue de Guillaume d'Auvergne, cependant, était entièrement celui du théologien, beaucoup moins soucieux du fondement scientifique de la thèse aristotélicienne que de son interprétation en termes de philosophie morale chrétienne. A ses yeux, l'immense avantage de la disposition mélancolique, et la vraie raison de sa glorification par Aristote résidaient dans le fait qu'elle soustrayait les hommes aux plaisirs physiques et au tumulte du monde, préparait l'esprit à la pénétration directe de la grâce divine et, dans les cas de sainteté exceptionnelle, l'élevait aux visions mystiques et prophétiques.

La mélancolie comme maladie

Les conclusions de Guillaume d'Auvergne nous font passer directement de la notion aristotélicienne de mélancolie à la perspective des psychopathologistes, pour lesquels elle n'est qu'une maladie mentale. Il y a eu quelques études consacrées au problème de la mélancolie pathologique dans la théorie morale. La première est l'exhortation de Saint Jean Chrysostome au moine Stagirios (exhortation au moine Stagirios tourmenté par le démon), écrit en 380 ou 381 après J.-C.) Ainsi, alors que Guillaume d'Auvergne considérait la mélancolie maladive comme une grâce, Chrysostome la tenait pour une épreuve que la réflexion raisonnable pouvait rendre compréhensible et supportable. Par ailleurs, on pourrait aussi envisager la mélancolie comme un vice qu'on s'était soi-même attiré, dès lors qu'on l'assimilait à la coupable "*acedia*".

D'autre part, on pouvait concevoir la mélancolie comme un châtiment céleste, que la divine providence infligeait à l'humanité en général, et à certains individus en particulier, à la fois pour les punir de leurs péchés passés et pour prévenir, par une expérience douloureuse, leurs péchés futurs.

Sainte Hildegarde de Bingen se plaisait à relier l'origine de l'"*humor melancholicus*" à la chute. Elle offre une image pittoresque de la manière dont cette humeur s'est formée dans le corps d'Adam en conséquence de cette dernière.

En revanche, décrivant la maladie de son compagnon de noviciat Hugo Van der Goes, Gaspar Offuys interprète la folie mélancolique comme un châtiment infligé à l'homme éminemment doué pour le punir de son orgueil spirituel; ce châtiment devait servir à la fois de correction pour la victime et d'avertissement pour les autres.

La médecine arabe des premiers temps et sa transposition à l'Occident : Constantin l'Africain.

La monographie faite par Constantin l'Africain sur la mélancolie allait avoir une importance considérable pour l'Occident. Constantin l'Africain s'inspirait soit directement soit indirectement de Galien, en particulier de son exposé de la doctrine de Rufus. Mais en plus, les premiers traités arabes sur la mélancolie, qui étaient passés dans la culture de l'école de Salerne, et donc de l'Occident tout entier, reprenaient à leur compte les notions développées par l'hellénisme tardif, à ceci près qu'ils adoptaient un point de vue nettement moins théorique et, quant au contenu, beaucoup plus pratique. Quoi qu'il en soit, c'est Ishâq Ibn'Amran que copia Constantin. Ishâq Ibn'Amran était l'auteur d'un ouvrage sur la mélancolie, qu'un historien arabe de la médecine qualifiait d'incomparable au 13ème siècle. Ishâq Ibn'Amran est allé plus loin que ses prédécesseurs : c'est essentiellement lui qui a permis que les facteurs spirituels viennent à nouveau au premier plan du tableau médical, tant dans le champ de l'étiologie que dans celui de la thérapeutique. Il définit la maladie mélancolique comme "*une perturbation, due à la bile noire, des idées par la peur, l'angoisse et la nervosité*", c'est-à-dire comme une maladie de l'âme conditionnée par des facteurs physiques, qui pouvait attaquer, l'imagination, la raison et la mémoire. Et de là, en réagissant sur le corps, provoquer l'insomnie, la perte de poids et les désordres de toutes les fonctions naturelles. L'auteur ne s'est jamais lassé de décrire l'infinie variété des symptômes et leur évidente contradiction dans bien des cas.

Plus courts que la monographie De Melancolia, mais également dérivés de sources arabes, tels sont les chapitres consacrés à la mélancolie dans ces deux ouvrages de Constantin l'Africain que les Theorica et les Practica Pantegni; leur influence, quant à elle, était presque aussi grande. Ces écrits s'inspirent du Liber Regius de 'Alî ibn 'Abbas (mort en 994), en qui ils représentent le point de vue des savants arabes peu de temps avant l'apparition d'Avicenne.

Tentatives de systématisation à partir de la pathologie humorale : Avicenne et la doctrine des Quatre Formes.

Les premiers Salernitains n'avaient pas encore été introduits aux écrits du grand Avicenne (mort en 1037). Et les époques suivantes ont tiré parti de la distinction dérivée de Rufus entre la substance d'un suc mélancolique déposé par le sang et celle d'une brûlée, aduste résultant de la bile jaune. 'Ali ibn 'Abbas (et naturellement Constantin l'Africain) admettaient que la mélancolie non naturelle pouvait provenir aussi bien de la combustion de la bile rouge que de la combustion de la bile noire; à ces deux formes, ils ont ajouté plus tard une troisième, de sorte que la différence entre les symptômes de type dépressif, euphorique ou maniaque a paru reposer sur une base génétique. L'esprit méthodique d'Avicenne a adopté un principe de division unique et a permis l'introduction complète de la mélancolie dans le système des quatre humeurs.

Désormais, la mélancolie maladive peut avoir un fondement sanguin, colérique, flegmatique ou "*mélancolique naturel*". Ce système présente l'avantage de relier la variété des symptômes à la variété des causes. Il combine simultanément, de manière logique et satisfaisante, la théorie canonique de la combustion telle que Galien l'a exposée, et la doctrine des Quatre Humeurs. Il est resté en usage jusqu'au 17ème ou 18ème siècle, ce qui semble évident si l'on considère que la médecine de la fin du Moyen Age a limité essentiellement sa tâche au commentaire d'Avicenne, et si l'on sait que même les Salernitains tardifs n'ont jamais pu se passer pendant très longtemps de la doctrine des quatre formes.

Tentatives de classification sur une base psychologique : Averroès et la médecine scolastique

La doctrine des quatre formes a permis d'introduire bon nombre de distinctions importants; elle a même permis de réduire la différence entre mélancolie et fureur qui avait toujours été problématique, même dans l'Antiquité, à cette formule relativement

claire : "*Si elle provient de la bile [à savoir : de la mélancolie], alors elle est proprement dite folie*".

Outre ce point de vue, il en existe un autre selon lequel les divers désordres mentaux sont dus à une altération, non pas des humeurs nocives, mais des facultés endommagées de l'esprit. Selon Averroès, qui expose sa théorie dans un chapitre intitulé "*Ce qui en est des accidents des trois vertus, à savoir de l'imaginative, de la cogitative et de la mémorative*", la mélancolie peut soit attaquer le cerveau dans son entier et paralyser les trois facultés, soit provoquer seulement des dommages partiels; tout dépend de son champ d'action.

Dès le 4ème siècle, le médecin Posidonios avait complété cette classification en reliant les troubles de l'imagination, de l'intelligence et de la mémoire à des lésions endommageant respectivement le cerveau antérieur, le cerveau moyen et le cerveau postérieur; 'Ali ibn 'Abbas et Constantin l'Africain étaient ensuite venus renforcer cette théorie par des exemples tirés de Galien.

Pour le reste, la médecine médiévale tardive n'a ajouté que peu d'éléments à la notion traditionnelle. En outre, certaines controverses qui s'étaient élevées entre le médecin et le philosophe sur des points de méthode ont fait l'objet d'un débat de plus en plus passionné. Mais en dépit de tout cela, le noyau central de la notion est demeuré intact; on continuait comme par le passé, à considérer l'étude appliquée et la méditation profonde comme de simples causes ou symptômes de la maladie; de même, l'"*inspiration supérieure*" (pour reprendre l'expression de Dürer) qui, quelque forme qu'elle avait pris, passait toujours aux yeux du médecin pour de la pure "*aliénation*", n'était rien d'autre qu'un symptôme.

Avec Ficin et ses successeurs, les notions fondées sur les influences astrales ont donné du monde une image si globalisante que l'art médical s'est progressivement réduit à une méthode d'utilisation des forces générales du cosmos; et à l'instar des autres sciences, celle-ci finit par se fondre dans la magie, qui était elle-même une sorte de "*cosmologie appliquée*".

La mélancolie dans le système des Quatre tempéraments

La tradition galénique, en particulier chez les Arabes et dans l'oeuvre de Constantin l'Africain.

Alors que la doctrine antique de la mélancolie pathologique était parvenue jusqu'au Moyen Age sous la forme d'un tout fermement cimenté et transmis exclusivement par les Arabes, la doctrine des tempéraments allait être le produit de deux éléments distincts issus de sources différentes.

Hunain ibn Ishâq représentait la source la plus importante de connaissances en matière de physiologie générale. 'Ali ibn 'Abbas et Avicenne adhéraient tous trois à la doctrine de Galien, qu'acceptait aussi Constantin l'Africain. Ainsi, les différents types d'individus, à les considérer sinon comme idéaux, du moins comme normaux dans le cadre de leur disposition se distinguaient par leurs proportions, la couleur de leur peau et de leurs cheveux, la qualité de leur chair, leur manière de bouger, et en partie au moins, leurs caractéristiques mentales.

La renaissance de la caractérologie humorale dans la philosophie de la nature en Occident pendant la première moitié du 12ème siècle.

C'est la philosophie scolastique, plutôt que la médecine clinique d'inspiration essentiellement galénique qui, dans le cadre d'une renaissance globale du savoir, a remis à l'honneur et recodifié la vraie doctrine des tempéraments.

L'un des exposés les plus pittoresques et les plus significatifs de cette doctrine a été fourni par Guillaume de Conches qui, dans sa Philosophia, semble avoir incorporé la doctrine à un vaste ensemble de cosmologie chrétienne. Selon lui, lorsque la terre fut libérée de l'eau, l'humidité a régné sur une zone, le feu sur une autre, la terre sur une troisième, et de là sont provenues les différentes substances qui ont servi à la création du règne animal. Mais l'homme a perdu la juste mesure de son tempérament en raison de la chute, du fait des privations que lui ont imposé sa vie hors du paradis.

Le nom de ce philosophe est fort lié à la littérature médiévale. L'une de ses grandes découvertes est qu'il assignait la position privilégiée de type parfait au type chaud et humide de la

complexion sanguine, alors que celui-ci n'était qu'une "*dyscrase*" dans la doctrine galénique; il valorisait à point le tempérament sanguin qu'il le considérait non seulement comme le fondement d'une intelligence naturelle, à laquelle les représentants des autres tempéraments étaient contraints de substituer une application fastidieuse, mais aussi comme le privilège exclusif de l'homme sur la bête. Il existait, selon Guillaume de Conches, des animaux mélancoliques, colériques et flegmatiques, mais on n'en trouvait point de sanguins; les hommes, pour leur part, à l'inverse des animaux, avaient à l'origine été créés sanguins, et c'est seulement après l'expulsion du paradis qu'ils avaient dégénéré en divers types : le mélancolique, le colérique et le flegmatique.

Ainsi donc Guillaume de Conches s'était donné pour tâche non seulement d'accorder les théories de la physiologie et de la cosmologie avec la révélation divine, mais aussi, en fait, de déduire ces théories de la Bible.

Il semble que c'est le souci du dogme chrétien qui a provoqué pendant la seconde moitié du 12ème siècle la reprise et l'expansion de la doctrine selon laquelle les tempéraments étaient conditionnés par les humeurs. Il paraît aussi que la tendance à donner des tempéraments une interprétation théologique a évolué de pair avec la tendance à développer la doctrine sous d'autres rapports, et qu'on a justifié même, de manière tout à fait formelle, la tentative pour différencier les tempéraments selon des critères caractérologiques en se référant aux exigences de la philosophie morale et de l'éducation. Le témoignage le plus éloquent de ce processus est fourni par un traité attribué d'abord à Hugues de Saint-Victor mais dont l'auteur est vraisemblablement le Picard Hugues de Fouilloi (Hugo de Folieto, mort en 1174). Son titre est <u>De medicina animae</u> contenant des thèmes à caractère scientifique, médical et moralisateur. Les attributs décrits par ce dernier ont les sources suivantes : la douceur de la nature sanguine vient d'Isidore de Séville, tandis que la tristesse du mélancolique et l'équanimité du flegmatique sont empruntées à Vindicien; seule, l'amertume du colérique est nouvelle. Tous les points physiologiques et caractérologiques qu'il développe servent à constituer la base d'une interprétation théologique qui, associée à de nombreuses citations bibliques, obscurcit le contenu scientifique pur.

Par ailleurs, les descriptions que livrent Sainte Hildegarde constituent un véritable tableau des types sexuels conditionnés par les tempéraments dont ils relèvent; cet auteur était le premier et pendant longtemps le seul à traiter séparément les types masculin et féminin. Ainsi, dans les <u>Causae et Curae</u>, les

divers traits sont-ils toujours, en dernière analyse, rapportés au sexe.

La vulgarisation de la doctrine des tempéraments à la fin du Moyen Age, et les effets de cette vulgarisation.

A peu près à l'époque où sont composés le Medicina Animae et les Causae et Curae, il est à nouveau fait mention de la "caractérologie" humorale dans l'école de Salerne (± 1160 à 1180); mais il est significatif que le traité dans lequel cette mention apparaît - les Flores Diaetarum (les Fines Fleurs des bons régimes) qu'on attribue au Français Jean de Saint-Paul - ait eu pour seule ambition de fournir un répertoire de prescriptions diététiques, conçu sur le monde de la vulgarisation.

Le Tractatus de Complexionibus, qu'on attribue à un certain Johann von Neuhaus semble avoir été écrit soit à la même époque, soit un peu plus tard. A la description de traits de caractère désormais incontestés, l'ouvrage associe des observations physiologiques et physionomiques ainsi que des conseils diététiques.

Rappelons que l'idée développée par Albert le Grand et Pierre d'Abano s'accordait parfaitement avec la thèse qui dominait la littérature consacrée aux tempéraments, et dont le Flores Diaetarum constituait la première exposition. Ces deux auteurs n'avaient pu sauver la thèse du Problème XXX, 1, qu'en postulant l'existence d'un type particulier de mélancolie, dérivé de la "*melancholia adusta*". Il est un autre témoin de l'acceptation générale de cette notion : Nicolas de Cues, le plus grand philosophe du 15ème siècle. Dans l'un de ses ouvrages le De Concordantia catholica, rédigé en 1433, ses phrases laissent apparaître que l'indolence du flegmatique, la hargne du colérique, la vanité et le sybaritisme du sanguin sont, à ses yeux, des défauts bien moins graves que les vices "*calamiteux*" du mélancolique, cet être avaricieux, voleur, usurier, pilleur, qui s'arroge des biens malhonnêtement et dont le portrait semble avoir été tracé avec la répugnance la plus vive.

La doctrine des tempéraments constitue l'un des aspects les plus constants et, à certains égards, les plus conservateurs de la culture moderne.

Dans les écrits de vulgarisation philosophique du 18ème siècle, les portraits de caractère, dont la première expression date de l'Antiquité tardive, conservent une certaine fidélité aux modèles

initiaux. Buddeus, J.H. Becker, G.E. Stahl, Appelius et les autres se sont satisfaits amplement de remplir les vieux contours de couleurs nouvelles; tandis qu'ils approfondissaient la description des traits familiers pour ce qui est des "*inclinations de l'esprit, des manières et des dispositions chez l'homme*", ils ont mis davantage l'accent sur la psychologie des races et ont développé plus avant ce qu'ils appelaient les "*aspects moraux et historiques*". Ils ont continué tous à affirmer imperturbablement l'infériorité foncière du tempérament mélancolique. Enfin, ils ont adopté tous le principe selon lequel chaque tempérament régissait en son temps l'un des moments de la vie de l'homme.

Même la description que fait Kant dans les Observations sur le Sens du beau et du sublime peut s'inclure dans cette catégorie. Mais sans doute Kant n'était-il pas insensible à l'influence du point de vue de la Renaissance et selon toute vraisemblance, c'est plutôt un sentiment profond de sympathie qui l'a poussé à gratifier le caractère mélancolique. Celui-ci est devenu le détenteur d'un idéal de liberté.

Saturne dans la tradition littéraire

L'idée de Saturne dans l'astrologie arabe

Pour la plupart des auteurs de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, il était incontestable que la mélancolie, qu'elle fût morbide ou naturelle, était liée à Saturne par un rapport particulier et qu'il convenait en fait d'imputer à cet astre les infortunés caractère et destin du mélancolique.

C'est au 9ème siècle et sous l'influence de certains auteurs arabes qu'a été établi pour la première fois ce rapport étroit et fondamental entre la mélancolie et Saturne, de même que les liaisons correspondantes entre la disposition sanguine et Jupiter, le caractère colérique et Mars, et la complexion flegmatique et la Lune ou Vénus. Au livre IV de son introduction à l'astrologie, Abû Màsar (mort en 885) critique avec beaucoup de virulence une certaine "*analyse*" primitive "*du spectre*" qu'il attribue non pas à un auteur unique, mais à l'ensemble des astrologues, pour laquelle il existait un lien entre les planètes et les humeurs. Selon cette doctrine, les astres, les éléments et les humeurs pouvaient et devaient être reliés aux couleurs qui leur correspondaient. La bile noire est de couleur sombre et même noire; sa nature, comme celle de la terre, est froide et sèche. Mais Saturne aussi est de couleur sombre, allant jusqu'au noir, d'où il ressort que lui aussi doit être froid et sec de nature. De même, Mars la rouge va

de pair avec la bile rouge, Jupiter avec le sang, et la lune avec le flegme. Le maître d'Abû Màsar, Al Kindî (né dans la première moitié du 9ème siècle) distingue quatre phases dans la rotation du jour, auxquelles correspondent les quatre humeurs. Le très remarquable libre d'Aristote sur les 255 livres des Indiens) traduit par Hugo Sanctallensis, contient une description analogue; les quatres planètes correspondant aux humeurs sont explicitement nommées - Vénus, Mars, Saturne et la Lune - et l'on trouve aussi une justification théorique rigoureuse des différentes corrélations.

Mais l'événement décisif, pour l'Occident, était la traduction d'Al-Kabîsî. Dans son célèbre Livre supérieur d'Initiation, qu'accompagne un commentaire complet, est décrite l'évolution d'un rapport entre les humeurs et ces quatre planètes que sont respectivement Saturne, Jupiter, Mars et la lune. Venant deux générations après Abû Masar, Al-Kabîsî approuve en général ses thèses, mais sa description des effets des planètes est à la fois plus riche et plus systématiquement ordonnée que celle de son prédécesseur. Aux yeux des deux astrologues, Saturne était l'une des sept planètes dotées de pouvoirs démoniaques, auxquelles "appartenaient" par essence des catégories bien précises d'entités, d'individus, de bêtes, de plantes, de minéraux, de professions, d'événements biologiques ou météorologiques, de constitutions, de caractères et de conduites dans la vie quotidienne; ces planètes exerçaient une influence décisive sur le destin des hommes et le cours des événements terrestres, leur effet se trouvant renforcé ou affaibli selon leur position dans le firmament à un moment donné et les rapports qui existaient entre elles. Quant à la nature de ces planètes, elle tirait sa définition non seulement des propriétés astronomiques et physiques que la science naturelle antique avait attribuées aux astres Saturne, Jupiter et autres, mais aussi de ce que la tradition mythologique avait légué concernant les dieux Saturne et Jupiter.

Saturne dans la littérature antique

Cronos-Saturne : la figure mythique

Dès le début, la figure du dieu Cronos, avant même l'époque de la Grèce classique, s'est distinguée par une forte contradiction, ou ambivalence interne. Il y a en lui une dualité réelle et fondamentale. Sa nature est double, en ce qui concerne non seulement son influence sur le monde extérieur, mais aussi sa destinée et la dualité est à ce point marquée que l'on pourrait décrire Cronos comme le dieu des contraires. En outre, l'assimilation du Cronos grec à Saturne, le dieu romain des champs

et des récoltes est venu confirmer la contradiction latente, sans l'accentuer d'une manière notable. Dans l'image générale de Cronos-Saturne hybride, la fusion de la divinité grecque avec la divinité romaine a grossi le nombre des traits positifs en lui conférant les attributs de gardien des richesses, de contrôleur d'un système de calcul fondé sur le poids et la mesure, et d'inventeur du monnayage; mais elle a augmenté aussi le nombre des traits négatifs en en faisant un fugitif traqué. En revanche, l'ambivalence du Cronos grec s'est accrue lorsque la figure du dieu mythique en est venue à s'apparenter, et bientôt se confondre, avec celle de l'astre qu'aujourd'hui encore nous appelons Saturne.

Cronos-Saturne : la planète

Franz Cumont a expliqué comment le dieu Cronos en est venu à s'apparenter à l'astre Saturne. Pour les Grecs, à la seule exception de Phosphoros-Hespéros, les planètes ont fait figure dès le début non seulement d'astres, mais aussi de divinités, auxquelles les dieux indigènes grecs se sont assimilés presque inévitablement

L'afflux croissant d'éléments orientaux au cours de la période hellénistique a introduit une certaine confusion dans le système astrologique grec et plus précisément dans la terminologie dérivée de sources babyloniennes plus scientifiques. Cette dernière était aussi inapte à se substituer aux vieux termes mythologiques que l'était la nouvelle désignation artificielle des mois, pendant la Révolution française, à supplanter l'appellation traditionnelle. Les Romains n'ont jamais essayé de traduire dans leur langue la transformation de l'astrologie en "religion", qui caractérise le Bas-Empire. Laquelle a fait ostensiblement pencher la balance en faveur de la nomenclature "mythologique". Vers la fin de la République, on trouve la périphrase "*l'étoile de Cronos*" remplacé par *Cronos*; de même "*l'étoile de Saturne*" devient "*Saturne*". Ainsi l'identification mythique des planètes à ce que le monde occidental avait jugé n'être, jusqu'alors, que leurs divinités "*correspondantes*" se trouve-t-elle définitivement accomplie.

Cronos-Saturne dans l'astrophysique ancien

Dans un premier temps, les Grecs ont développé la doctrine planétaire, qui leur avait été transmise à l'époque classique, dans une direction purement scientifique. A cet égard, il semblerait que, outre le point de vue purement astronomique, on ait, dès le début, adopté un point de vue astrophysique.

Cependant, à Saturne, qui était froid à cause de son éloignement du Soleil, on a commencé à rapporter, puis à soumettre, tout ce qui était froid sur la terre; et il est clair que cette incorporation des attributs planétaires à un cadre universel de lois naturelles a dû rapprocher considérablement la pensée grecque de ce qui était le postulat fondamental de l'astrologie : la soumission de toutes choses et circonstances terrestres à l'"*influence*" des corps célestes.

Grâce à l'astrologie, les vieux motifs mythologiques que le stoïcisme avait sécularisés - assurant ainsi leur survie - ont retrouvé une force et un "*dynamisme*" mythiques. Associés aux conceptions scientifiques primitives, ils fournissent la toile de fond sur laquelle se détachent les descriptions d'Abû Ma'Sar et Al-Kabîsî.

Cronos-Saturne dans l'astrologie antique

Des vers de Manilius - le commentaire le plus ancien sur la nature de Saturne - présentent un souverain céleste au caractère étrangement sombre. Déposé de son trône et chassé du royaume des dieux, Saturne a autorité sur "*l'extrémité opposé de l'axe du monde*" et gouverne les "*fondations*" de l'univers, c'est-à-dire la partie la plus basse des cieux, avec ce résultat que sa vision du monde, elle aussi, privilégie la perspective opposée, à savoir un point de vue essentiellement hostile. Et en tant que puissance planétaire, il détient dans ses mains le destin de tous les pères et de tous les vieillards.

Vettius Valens, un auteur du 2ème siècle considère que la culture des champs et les travaux de la ferme appartiennent à la sphère de Saturne "*du fait qu'il est maître de la terre*". Le fait que l'on associe Saturne au célibat, à la stérilité, au veuvage, à l'abandon des nouveaux-nés, à la violence et à la rancune cachée peut s'expliquer par les expériences malheureuses qui ont marqué la vie familiale du Cronos grec; l'association entre Saturne et les personnes tristes, les inquiets, ceux que l'on maltraite, les mendiants, les chaînes, la captivité et la clandestinité a pour origine le détrônement de la divinité et son emprisonnement dans le Tartare. En outre, les grincheux, les petits d'esprit, les égoïstes, les avares, les calomniateurs et autres individus du même type en sont venus à se classer parmi les "saturniens", lesquels se sont assimilés aux mélancoliques.

En ce qui concerne le caractère mélancolique dans la doctrine des tempéraments, il s'est vu conférer certains attributs importants

comme l'amertume, l'abattement, la ladrerie et l'étroitesse d'esprit : autant de distinctions physiognomoniques et caractérologiques qui, assorties de leurs propriétés principales, ont servi à décrire le caractère saturnien, d'une nature aussi profondément pessimiste, solitaire et froide que celle du mélancolique, et se sont trouvés renforcés par des descriptions dérivées de l'étude pathologique de la mélancolie.

Dans l'ensemble, les enfants de Saturne passaient pour les plus infortunés des mortels, et lorsqu'ils s'était agi de distribuer les sept âges de l'homme entre les sept planètes, Saturne s'était vu impartir la dernière et la plus triste des phases de l'existence humaine : la vieillesse avec sa solitude, son délabrement physique et mental, et son désespoir. Et pourtant, affirme le Pseudo-Manéthon, ce même Saturne pouvait non seulement signifier la richesse et le luxe, mais aussi produire des hommes qui se montraient heureux, souples et sociables durant toute leur vie. Ailleurs, il est dit que dans certaines constellations Saturne engendre des médecins, des géomètres, mais aussi ceux qui lisent les prophéties dans les livres secrets et connaissent les nombreux rites ésotériques des mystères.

Cronos-Saturne dans le néo-platonisme

Le néo-platonisme ne peut concevoir qu'un astre ait une influence mauvaise. Même la plus humble des planètes était encore plus proche du monde divin que du monde matériel. Et même la planète que l'on considérait, mythiquement ou matériellement, comme la plus contraire et la plus pernicieuse transmettait des forces qui, par leur nature même, ne pouvaient qu'être bonnes. C'est là un principe que Jamblique a élaboré d'une manière positive. Son interprétation a profité relativement plus à Saturne qu'elle n'a profité aux autres planètes. Ainsi, Cronos est devenu dans la doctrine néo-platonicienne, la figure la plus glorifiée du panthéon de l'interprétation philosophique. Pour Plotin, il symbolisait l'Esprit ou Intellect, par opposition à Zeus, qui représentait l'Ame. Le mythe selon lequel Saturne avait dévoré ses enfants pouvait s'interpréter comme le signe que l'esprit, jusqu'à ce qu'il accouche de l'âme, garde enfermée en lui sa progéniture; sur cette base, même la castration d'Uranus par Cronos, suivie du détrônement de Cronos par Zeus, pouvait trouver une interprétation métaphysique. Macrobe décrit l'assimilation de Cronos à l'Intellect qui se fond peu à peu dans un mythe particulier dont le contenu révèle clairement le caractère essentiellement optimiste de l'interprétation néo-platonicienne : la doctrine du voyage de l'âme.

La description du voyage de l'âme a un caractère gnostique, à savoir l'idée que l'âme, lors de sa descente à travers les sphères, "*recevait*" des propriétés particulières, qui étaient autant de dons fatals, mais cette empreinte disparaît dès lors que s'instaure un rapport avec une théorie purement cosmologique, c'est-à-dire une théorie qui visait non pas tant le problème du péché que celui de l'unité essentielle entre l'homme et l'univers.

Le Saturne qui régissait le léthargique et le vulgaire tenait aussi lieu d'objet de culte parce qu'il représentait la planète de la contemplation supérieure, l'astre des anachorètes et des philosophes.

Il reste que la nature et le destin de l'homme né sous Saturne, même lorsque, dans les limites de sa condition, son sort était des plus favorables, ont conservé toujours un fondement sinistre; et c'est sur l'idée d'un contraste, né de l'obscurité, entre les possibilités les plus extrêmes du bien et du mal que s'est fondée l'étroite analogie entre Saturne et la mélancolie. Ce n'était pas seulement à cause du mélange de sécheresse et de froideur qu'on pouvait rapprocher la bile noire de la nature, en apparence analogue, de l'astre; ce n'était pas non plus par sa seule prédisposition à l'abattement, à la solitude et ses dons de visionnaire que le mélancolique présentait quelque affinité avec la planète des larmes, de la vie retranchée et des devins. L'analogie était avant tout d'action. Tout comme la mélancolie, Saturne, ce démon des contraires, pouvait doter l'âme de lenteur et de stupidité aussi bien que de la faculté d'intelligence et du pouvoir de contemplation. Comme la mélancolie aussi, Saturne menaçait ceux qui étaient sous son pouvoir, pour illustres qu'ils fussent, d'abattement ou même de folie.

Saturne dans la littérature médiévale

Saturne dans les controverses des Pères de l'Eglise.

Le Christianisme des premiers temps était voué à s'insurger contre la conception astrologique de l'univers et à combattre le culte antique des dieux païens. Dès le début donc, les Pères de l'Eglise se sont attachés à ébranler la croyance en la prédestination astrale et à révéler l'inanité de la foi païenne antique. Les théories des Anciens sur Saturne, de par ses nombreuses contradictions, constituait une cible de choix. Ainsi Minucius Felix, Tertullien et Lactance se sont ralliés au point de vue évhéméristе, selon lequel les dieux n'avaient été que de simples hommes, et Saturne, qu'on présentait toujours comme le chef des

dieux, un homme au destin particulièrement funeste. Tout au long de la controverse, le mythe de Cronos-Saturne a joué un rôle appréciable, soit que son thème primitif et violent ait choqué la sensibilité de l'époque, soit que l'interprétation stoïcienne et physiologique, qui paraissait si profonde, ait incité à la réfutation. L'interprétation de la folie de Cronos et sa métamorphose symbolisent le temps, l'obscurité, le froid et l'humidité; Cronos n'était Dieu en aucune façon puisque le caractère divin est par essence immuable. Tel était l'argument que défendait Athénagoras, se fondant pour cela sur les théories antérieures des polémistes stoïciens, qu'il tenait de sources judéo-hellénistiques.

Saint Augustin, cependant, qui s'opposait à l'astrologie tout par souci du libre arbitre que par foi en la prédestination divine, ne pouvait se satisfaire de tels arguments. Outre qu'il a réfuté résolument, dans La Cité de Dieu, toutes les interprétations du panthéon antique, il a consacré au problème particulier de Saturne un commentaire détaillé. Dans celui-ci, il confronte systématiquement l'humanisation évhémériste de figures à l'origine divines et l'interprétation allégorique qu'en ont donnée la philosophie actuelle et l'étymologie; puis il compare les deux interprétations à celle des néo-platoniciens, qui jugeaient intenables les doctrines antérieures.

Saint Augustin fait preuve d'une évidente ironie à l'égard de l'interprétation néo-platonicienne de Saturne, mais cette ironie n'est pas entièrement dépourvue de respect.

Saint Ambroise a ouvert une nouvelle voie importante pour la postérité; au lieu d'attaquer les théories plotiniennes et pythagoriciennes, comme l'avaient fait Tertullien, Athénagoras, Saint Augustin et leurs contemporains, il choisit de s'y rallier. Son point de départ était non plus les divinités planétaires, mais leur nombre : sept. En cela il avait déjà, pour ainsi dire, un prédécesseur, en la personne de Victorin de Pettau qui avait exposé la manière dont les sept dons de l'Esprit Saint se distribuaient entre les sept sphères célestes. Les sept ciels, selon lui, correspondaient aux sept jours de la Création.

Saturne dans la pensée médiévale tardive

Saturne dans la théologie morale

La doctrine des sept dons de l'Esprit Saint a pris au Moyen Age une importance toute particulière. Après que Saint Augustin ait interprété les sept dons selon une hiérarchie au sommet de laquelle figurait la sagesse, sa doctrine s'est fondée avec la théorie néo-platonicienne de l'ascension de l'âme, et vers la fin du 12ème siècle s'est vu imprimer un nouvel élan cosmologique.

Saturne dans la mythographie médiévale

Il existe une voie pour faire entrer les divinités planétaires dans la sphère de la spéculation médiévale, légitime, dans la mesure où elle laissait intact le domaine de la foi. Cette voie était celle du recours aux anthologies et aux glossaires des savants, qui traitaient les dieux et les héros antiques comme de purs objets d'érudition. On a éclairé plusieurs aspects importants de cette tradition, née dans les écrits de Varron, de Cicron, de Virgile, d'Ovide, de Pline et d'autres auteurs païens.

La Genealogia Deorum de Boccace apporte une nouvelle signification à propos de Saturne. L'auteur semble être le premier mythographe à déclarer que les observations astrologiques concernant Saturne étaient dignes de figurer à côté des observations mythologiques. *"Le fait" qu'il soit triste, âgé, lent, sale, qu'il ait la tête couverte et qu'il soit armé d'une faucille, tout cela vaut autant pour la planète que pour la personne*".

En général, la littérature mythographique a eu une importance toute particulière en ce qui concerne l'histoire de la conception de Saturne; d'abord, parce qu'elle fournit un savoir à la littérature des époques suivantes et une forme de base à l'art pictural; ensuite, parce que étant non polémique, non superstitieuse, conservatrice et éprise d'étymologie, cela a pu donner à Saturne une représentation exempte de subjectivité, transmettant ainsi à la postérité un portrait complet et nuancé.

Saturne dans l'astrologie du Moyen Age : éléments astrologiques adoptés par la philosophie naturelle scolastique.

C'est seulement aux alentours de 1200 que réapparaît la théorie ambrosienne du rapport entre les sept planètes et les dons de l'Esprit Saint. De même que les Pères de l'Eglise avaient eu à régler des comptes avec une astrologie très virulente, les théologiens des 12ème et 13ème siècles ont dû opposer une ferme résistance à son renouveau; cette résistance, Alexandre Neckham et Berthold de Ratisbonne l'illustrent parfaitement. Tous deux réfutent, en des termes polémiques d'une grande précision, l'idée que les astres ont pouvoir de déterminer la volonté humaine et, partant, le destin de l'homme (au sens éthique); pour eux, l'influence des astres se limite au monde des phénomènes naturels.

Mis à part quelques exceptions, la lutte menée par l'Eglise des premiers temps avait bel et bien réussi à rendre nulle, pendant plusieurs siècles, l'influence de l'astrologie sur la politique pratique de l'Eglise, de sorte que l'astrologie ne servait plus guère qu'à alimenter les discussions théoriques.

Entre 1120 et 1180, tout un corpus de doctrines astrologiques, issues du Bas-Empire et de l'Orient, est devenu accessible à l'Occident grâce aux traductions de l'arabe. Mais même avant cela, au 10ème siècle, on disposait déjà d'un exemplaire du Liber Alchandri Philosophi, qui faisait passer les doctrines grecques tardives par l'Orient avant de les ramener au monde occidental latin, oeuvre continuellement recopiée jusqu'au 15ème siècle.

C'est donc, au plus tard, au 10ème siècle que la question des enfants de Saturne faisait retour en Europe, par le biais de l'Alchandrinus. Les hommes nés sous Saturne étaient bruns, ils avaient les épaules larges, la tête ronde et la barbe clairsemée. Ils étaient voleurs et loquaces; ils disaient une chose avec leur bouche mais en pensaient une autre dans leur coeur; ils entretenaient le ressentiment; ils étaient fils du diable; avares sur leur propre sol mais rapaces sur celui des autres.

La reprise des éléments mythologiques s'était donc opérée tôt, et la pratique astrologique avait fait l'objet d'une grande simplification. Le compromis entre la théologie et l'astrologie, quant à lui, ne s'est pas opéré avant le 12ème siècle, après que l'Espagne et l'Italie du sud ont fait connaître en Occident les oeuvres des grands maîtres Ptolémée et Abû Ma'sar.

Au cours du 12ème siècle, donc, la croyance astrologique a pénétré peu à peu certains systèmes de la philosophie naturelle scolastique. Pour des auteurs du 13ème siècle comme Arnold de Saxe, Vincent de Beauvais ou Barthélemy l'Anglais, qui citaient

Ptolémée sans chercher à pousser au-delà l'interprétation morale ou cosmologique, il n'y avait plus aucun risque à faire valoir l'idée que la vie, l'architecture et la théorie appartenaient à Saturne, ou que Saturne signifiait le tourment, la peine, la bassesse et le mal. Comme d'autres, Vincent de Beauvais considérait que Saturne était "*froid et sec, à l'occasion humide et terreux, mélancolique, de couleur plombée, sombre, [qu'il aimait les vêtements noirs, [qu'il] était tenace, pieux et rustre]*".

L'astrologie professionnelle, telle qu'elle s'est développée en Occident après la découverte des sources arabes, présentait tout comme la médecine de l'époque, un caractère étrangement conservateur, pour ne pas dire figé. Quant aux astrologues arabes, ils n'ont fait que rassembler et classer le matériau qu'avait livré l'Antiquité tardive. Il semble aussi que c'est la quantité appréciable des données et la solidité du système qui ont fait l'importance de l'astrologie arabe, dont les oeuvres majeures deviennent accessibles en traduction vers 1200. Avec l'application de la spéculation scolastique à la science, la diffusion d'Aristote et la transmission de la médecine galénique - grâce, là aussi, principalement aux Arabes - , le principe premier de l'astrologie, c'est-à-dire l'idée que tout événement terrestre, en particulier la destinée humaine, est "*écrit dans les astres*", représente ce qui exerce l'influence la plus forte sur la pensée médiévale, comme plus tard sur la pensée moderne.

Saturne dans la tradition figurée

L'évolution de l'idée de Saturne se reflète non seulement dans la littérature, mais aussi dans les représentations figurées. La tradition figurée, cependant, comme dans tous les autres cas similaires, suit ses règles propres.

Saturne dans l'art antique et la survivance de la représentation traditionnelle dans l'art médiéval

Le type tardif de l'Eon-Cronos mithriaque, auquel l'influence orientale avait donné forme, et qui, avec ses ailes et un certain nombre d'autres attributs, remplissait une fonction cosmique, en particulier en qualité de dieu du Temps, n'était connu des pré-renaissants qu'à travers la littérature, et non à l'art. Le "*Cronos phénicien*", figure chérubique a survécu grâce aux pièces de monnaie et à une description d'Eusèbe de Césarée. Outre cela, les représentations antiques sont de deux sortes, chacune montrant le dieu sous l'aspect d'un vieillard muni d'une faucille. Le

premier type montre un dieu à l'allure hiératique. Le deuxième type, quant à lui, le montre dans l'attitude d'un penseur assis, la tête reposant sur sa main.

Une imposante peinture murale de la Casa dei Dioscuri à Pompéi illustre le premier de ces types. Le second type représente la tombe de Cornutus au Vatican.

Les illustrations de l'encyclopédie de Raban Maur puisent, elles aussi, une grande partie de leur inspiration dans la tradition picturale de l'Antiquité.

Le portrait le plus ancien de Saturne se trouve dans un manuscrit du 9ème siècle, conservé à Milan.

L'illustration de texte et l'influence orientale

Les illustrations de l'ouvrage de Raban Maur ont signalé la transition entre un ensemble de représentations fondées sur une tradition purement picturale, comme celles du manuscrit Vossianus, et la constitution, dans l'Occident du Moyen Age, d'un nouveau groupe d'oeuvres qui, parce qu'elles ne relevaient d'aucune tradition mûrie dans l'art classique, allaient avoir sur l'évolution générale une influence considérable. Le plus bel exemple de la nouvelle représentation de Saturne, au Haut Moyen Age, se trouve dans un manuscrit enluminé par un artiste de Ratisbonne. En outre, l'Occident commençait à découvrir les modèles orientaux. L'on y voyait Jupiter et Mercure munis d'un livre, Vénus pourvue d'un luth, Mars tenant un glaive et une tête sans corps, Saturne enfin, doté d'une bêche et d'une pioche. C'est à partir du 13ème siècle que ces types ont commencé à influencer les représentations occidentales. Les manuscrits les plus importants sont ceux qui contiennent les illustrations d'un texte d'Abû Ma'sar.

Enfin, Saturne apparaît comme le représentant de la couche la plus basse de la société médiévale, pour laquelle toute activité intellectuelle est lettre close, et qui passe sa vie à arracher à la terre de quoi subsister chichement. Les derniers jours de la vie, quand l'homme devient stérile et que l'énergie vitale de son corps diminue au point qu'il n'aspire plus qu'à se blottir près du feu, ces jours là appartiennent à Saturne.

Le portrait de Saturne et de ses enfants

L'Orient a fourni à l'Occident des conceptions entièrement nouvelles des divinités planétaires, conceptions qui n'avaient plus rien de commun avec les types élaborés par l'art classique. Plus encore : il a communiqué à l'Occident un système jusqu'alors inconnu de motifs compliqués qui offraient une représentation picturale du rapport entre les planètes et les hommes soumis à leur influence.

Les auteurs orientaux renseignent sur les différentes représentations de Saturne dans les temples païens : le dieu était figuré tantôt comme un vieil indien, tantôt comme un homme chevauchant un éléphant, ou comme un homme méditant sur la sagesse antique, ou encore un homme tirant un seau d'un puits. Ces portraits sont des représentations des occupations associés à Saturne ... Quant aux "*enfants des planètes*", ils ont fait l'objet, en Occident, d'un processus de "modernisation" réaliste plus radical. Le portrait de Jupiter devait illustrer la nature et le mode de vie des hommes; celui de Mercure, la vie des érudits et des artistes. le portrait de Mars, lui, devait illustrer la vie des guerriers, tandis que celui de Saturne devait évoquer la vie des pauvres et des opprimés, des paysans, des mendiants, des infirmes, des prisonniers et des criminels".

D'autres représentations de Saturne en Europe ont vu le jour, montrant la richesse inépuisable de sa figure. Au cours de l'évolution, des modifications sont apparues. C'est ainsi que on l'a représenté comme un comptable et un arithméticien; comme un laboureur et un cavalier portant un étendard sur lequel on voit la grande étoile et la modeste faucille. Parallèlement cependant, les artistes du 15ème siècle avaient déjà commencé à peindre Saturne sous des traits un peu plus héroïques. C'est le cas des artistes italiens : Saturne apparaît comme le roi du Temps portant une faux et trônant sur un chariot tiré par les "*dragons du Temps*" qui se mordent la queue.

Saturne dans les illustrations mythographiques de la fin du Moyen Age

Les textes mythographiques du 14ème et 15ème siècles, ont été entièrement moralisés : le propos allégorique était soumis à une interprétation chrétienne. Saturne symbolisait la sagesse. Et parmi plusieurs illustrations, il y a Ovide moralisé dans sa première version française. Saturne est une fois de plus associé aux "*dragons du Temps*"; mais surtout, la scène où Saturne dévore

ses enfants que l'on n'a jamais représentée, même dans l'Antiquité, est maintenant montrée dans toute sa brutalité.

Le motif du vieillard dévorant un enfant est passé de l'art mythographique aux représentations figurées des planètes et de leurs "*enfants*", et est devenu, plus tard, un des éléments caractéristiques de ce type de représentations.

Saturne dans l'humanisme

Les représentations antérieures qui figuraient Saturne sous les traits d'un pauvre paysan, d'un cruel dévoreur d'enfants, d'un arithméticien rusé, voire qui le décrivaient comme le triomphal dieu du Temps ou le noble fondateur des cités, ne pouvaient satisfaire les exigences d'une culture qui recommençait à honorer les dieux antiques comme des divinités à part entière. La Renaissance italienne réclamait une image de Saturne susceptible non seulement d'illustrer les deux aspects de la nature saturnienne - l'aspect cruel et sombre, l'aspect sublime et profondément contemplatif - mais aussi de faire apparaître cette forme "idéale", qui ne pouvait être saisie, qu'à travers un retour à des modèles authentiquement classiques. Cette réhabilitation humaniste de Saturne s'est opérée vers 1500. De Jacopo Bellini à Giulio Campagnola, chacun a essayé de peindre Saturne avec toujours une grande touche d'humanisme. Cette période a vu se concrétiser une fusion humaniste entre Saturne et Chronos, Kairos et Eon. C'est ainsi qu'a pris forme le type familier d'un dieu du Temps nu, figure idéalisée d'un vieillard pourvu d'ailes qui devait se banaliser au fil des époques suivantes.

<u>La mélancolie poétique dans la poésie post-médiévale</u>

La mélancolie comme humeur subjective dans la poésie de la fin du Moyen Age.

L'évolution du mot "*mélancolie*" au fil des époques, en a fait un synonyme de "*tristesse sans cause*". "*Mélancolie*" signifie état d'âme temporaire, sentiment d'abattement indépendant de toute circonstance pathologique ou physiologique, un sentiment que Robert Burton définit comme une "*disposition mélancolique transitoire*", par opposition au "*tempérament mélancolique*" ou à la "*maladie de mélancolie*".

Ainsi peut-on dire aujourd'hui de quelqu'un qu'il est mélancolique, ce qui était impensable au Moyen Age; qui plus est, l'adjectif "mélancolique" peut par glissement, non seulement désigner la personne, mais aussi l'objet qui induit son humeur, en sorte que l'on peut parler d'espaces mélancoliques, de lumière mélancolique, de notes mélancoliques ou de paysages mélancoliques. C'est là une transformation qui s'est opérée dans un type de littérature qui s'attachait essentiellement à observer et à représenter la sensibilité humaine comme quelque chose qui possédait une valeur en soi - c'est-à-dire dans la poésie lyrique, narrative, et aussi dans les romans en prose. Le mot "mélancolie", que l'on voit apparaître de plus en plus souvent dans les écrits populaires de la fin du Moyen Age, a trouvé rapidement sa place chez les auteurs de belles-lettres, qui l'ont adopté afin de colorer leurs descriptions des inclinations et des états de l'esprit. En se l'appropriant, ces auteurs ont modifié et déplacé la signification, à l'origine pathologique, de la notion de mélancolie, en sorte qu'elle s'est assimilée progressivement à l'idée d'une "humeur" plus ou moins passagère. Ainsi, parallèlement à son sens proprement scientifique et médical, le mot a acquis une autre signification poétique.

Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les deux notions originelles de mélancolie - la mélancolie comme maladie et la mélancolie comme tempérament - ont disparu entièrement de la littérature et de l'usage commun. Les auteurs de poésie amoureuse lyrique, par exemple, continuaient à utiliser le mot de mélancolie comme un synonyme de folie et, dans les portraits, "mélancolie" conservait toujours le sens de disposition permanente. Cependant l'usage traditionnel, sauf dans les écrits scientifiques, tendaient de plus en plus vers une définition de la mélancolie comme humeur subjective et passagère, jusqu'au jour où enfin la nouvelle définition poétique l'a supplantée au point de devenir le sens normal du terme dans la pensée et le discours modernes.

Ainsi, peu à peu, la littérature française a commençé à utiliser la notion "subjective" de mélancolie, le nom mélancolie à décrire à la fois le souci que quelqu'un avait et le souci qu'il causait aux autres, tandis que le verbe "*mérencolier*" devenait synonyme d'attrister; quant à l'adjectif "*mélancolique*" ou plus communément "*mélancolieux* ", il s'appliquait déjà tant à la personne qui éprouvait le sentiment de mélancolie qu'à la circonstance qui engendrait ce sentiment.

Dans toute la littérature européenne moderne, le terme de "mélancolie" a cessé de désigner une propriété intrinsèque pour décrire une "*humeur*" qui, par transfert, pouvait s'appliquer directement aux objets inanimés - parfois dans un sens simple et

sérieux; parfois dans un sens sentimental et émotionnel; parfois encore avec gaieté et frivolité; parfois enfin sur un mode vulgaire et cynique.

Le glissement de sens du mot "mélancolie" est lié à un processus qui avait tendance à se généraliser vers la fin du Moyen Age, lorsque les notions ésotériques et scientifiques ont été ramenées au niveau de la pensée et du discours populaires. D'autres glissements, de nature similaire, ont permis de transformer les sept péchés capitaux en "*folies*", voire en simples caractéristiques individuelles, ont fait naître chez le citadin une conscience émue du labeur du paysan et de la sauvagerie de la nature, et ont incité l'homme à saisir la réalité du monde visible à travers le mirage de la perspective. Qui plus est, en recevant le contenu psychologique de notions qui, à l'origine, ne s'appliquaient qu'à des états mentaux, la mélancolie a hérité aussi de leur représentation figurée. C'est donc à la fois comme un élément du discours et comme une figure vivante et parlante dont il est même possible de brosser un portrait que se présente la nouvelle mélancolie dans la poésie du 15ème siècle.

La poésie didactique du Moyen Age, approfondissant les méthodes qu'elle avait héritées d'auteurs romains tardifs comme Prudence ou Martianus Capella, avait personnifié presque tous les objets de la pensée et de la sensibilité humaine. Parmi ces personnifications figuraient naturellement celles qui incarnaient la souffrance de l'âme - des figures comme le "*Souci*", la "*Défiance*", le "*Désespoir*", et surtout la "*Tristesse*".

De plus, l'usage commun avait réduit la mélancolie à une simple humeur. Mais dès l'instant où cette humeur a fait l'objet d'une personnification, on peut dire que la mélancolie a retrouvé toutes les caractéristiques qui faisaient d'elle l'incarnation visible d'un tempérament et d'une maladie, se différenciant de la simple "*Tristesse*" en ce qu'elle possédait quelque chose de plus menaçant, mais aussi de plus actif qu'elle. Ce trait, d'ailleurs, correspond à la fonction dramatique et psychologique dont va désormais être dotée la personnification de la mélancolie dans la poésie narrative.

La mélancolie comme exacerbation de la conscience de soi

L'humeur mélancolique proprement "poétique" des modernes est un sentiment à deux faces, qui se nourrit perpétuellement de soi-même, dans lequel l'âme jouit de sa propre solitude, mais à travers cette jouissance même éprouve plus intensément le

sentiment de sa solitude, une sorte de "*joie dans la peine*", de "*joie morose*", le "*triste luxe de la peine*", peut reprendre des expressions chères aux successeurs de Milton. Cette humeur mélancolique moderne correspond essentiellement à une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine, elle est aussi intimement liée à la musique, que l'on subordonne maintenant aux émotions subjectives. La musique, en effet, qui de tous temps a eu valeur de remède contre la maladie de mélancolie, passe désormais pour apaiser et aussi nourrir, cette humeur douce-amère et ambiguë.

Jacques Legrand au début du 15ème siècle avait mis en évidence, de manière fort singulière, le lien qui unissait l'idée de mort aux notions de mélancolie et de conscience de soi. Cent ans plus tard environ, la connaissance dont parle cet auteur s'était si bien assimilée à la conscience de soi qu'il n'était guère d'homme distingué qui ne fût authentiquement mélancolique.

Sous la pression terrible des conflits religieux qui ont ponctué la seconde moitié du 16ème siècle, la mélancolie est venue non seulement marquer de ses rides profondes le visage de la poésie, mais elle a même déterminé la physionomie des hommes de l'époque, ainsi qu'en témoignent les visages austères, contenus, impérieux et pourtant tristes des personnages des portraits "maniéristes".

L'Espagne et l'Angleterre devenaient et restaient la sphère privilégiée de cette mélancolie proprement moderne, que l'on cultivait en toute conscience. Et c'est à l'époque même où s'épanouissait la grande poésie grâce à laquelle la mélancolie a trouvé une expression que l'on a vu naître ce tour d'esprit proprement moderne qu'est l'humour délibérément cultivé : cette pose est un corrélat de la mélancolie. Le mélancolique et l'humoriste se nourrissent tous deux de la contradiction métaphysique entre le fini et l'infini, le temps et l'éternité. L'un et l'autre présentent cette particularité de tirer à la fois plaisir et douleur du sentiment de cette contradiction entre le temps et l'éternité; mais alors même qu'il souffre, il accorde une valeur positive à sa douleur, puisqu'il a le sentiment que sa mélancolie lui donne accès à une part d'éternité. L'humoriste, lui, a d'abord de réflexe de sourire de cette même contradiction, mais il déprécie vite son rire, puisqu'il se sait lui-même enchaîné une fois pour toutes au temporel. L'on comprend donc aisément que, chez l'homme moderne, conscient qu'il était des limites imposées à l'être, l'humour ait coexisté avec la mélancolie, cette conscience exacerbée qu'avait l'être de lui-même. Plus encore : on pouvait maintenant avoir, sur la mélancolie elle-même, un point de vue humoristique, et ainsi faire ressortir

ses composantes tragiques avec une force accrue. La synthèse la plus parfaite entre la pensée et la tristesse poétique s'opère lorsque le véritable humour est rendu plus profond par la mélancolie, ou, pour exprimer la même idée dans l'autre sens, lorsque la véritable mélancolie est transfigurée par l'humour.

Au début du 19ème siècle, un nouveau type de mélancolie s'est fait jour, qui est né de cette étrange dualité entre une tradition devenue caduque et l'expression spontanée, profondément personnelle, d'une intense douleur individuelle : la mélancolie "romantique". Essentiellement "illimitée", au sens où l'on ne pouvait ni la mesurer ni la définir. Cette nouvelle mélancolie ne se satisfaisait pas de la simple contemplation alanguie d'elle-même, mais aspirait à découvrir, dans la solidité de l'appréhension directe et l'exactitude d'un langage précis, les moyens de se "*réaliser*".

Dürer et la signification de Mélancolia I

Avant tout, c'est une Mélancolie imaginative, dont les pensées et les actions prennent toutes place dans les domaines de l'espace et de la visibilité, depuis la pure réflexion sur la géométrie jusqu'à l'activité des plus humbles métiers; cette interprétation de la mélancolie appelle à une question vitale : savoir, l'attitude fondamentale envers la vie qui se trouve sous la gravure de Dürer, sous sa généalogie compliquée à l'infini, sous sa fusion des vieux types, sous sa modification des vieilles formes d'expression, et sous son développement d'un schéma allégorique.

Dans Melancolia II, Dürer a surmonté les distinctions médicales grâce à une image où s'unissent en un tout, plein de vie et d'émotion, les phénomènes que les notions convenues de tempérament et de maladie avaient dépouillés de leur vitalité; il a conçu la mélancolie des intellectuels comme une destinée invisible où les différences entre tempérament, maladie et état d'esprit mélancoliques s'évanouissent, et où le chagrin qui couve et l'enthousiasme créateur ne sont, à égalité, que les extrêmes d'une seule et même disposition.

Dürer affirmait que pour lui la mélancolie demeurait telle qu'elle lui avait été révélée par ses contacts avec la doctrine néo-platonicienne du génie : elle était toujours la marque des vrais élus, la marque de ceux qu'illuminaient les "*influences supérieures*".

Enfin, l'héritage artistique de l'oeuvre de Dürer (Melancolia I) se révèle inestimable et son impact ultérieur sur la conscience créatrice occidentale est déterminante. Les travaux récents de Panofsky, de Starobinski, de Julia Kristeva et de Lambotte ne peuvent s'acquitter de cette source primordiale.

ANNEXE II

Les documents réunis donnent une autre approche de Pollès, leur aspect anecdotique, contribue à compléter notre connaissance de l'auteur et de son époque.

I. Documents généraux

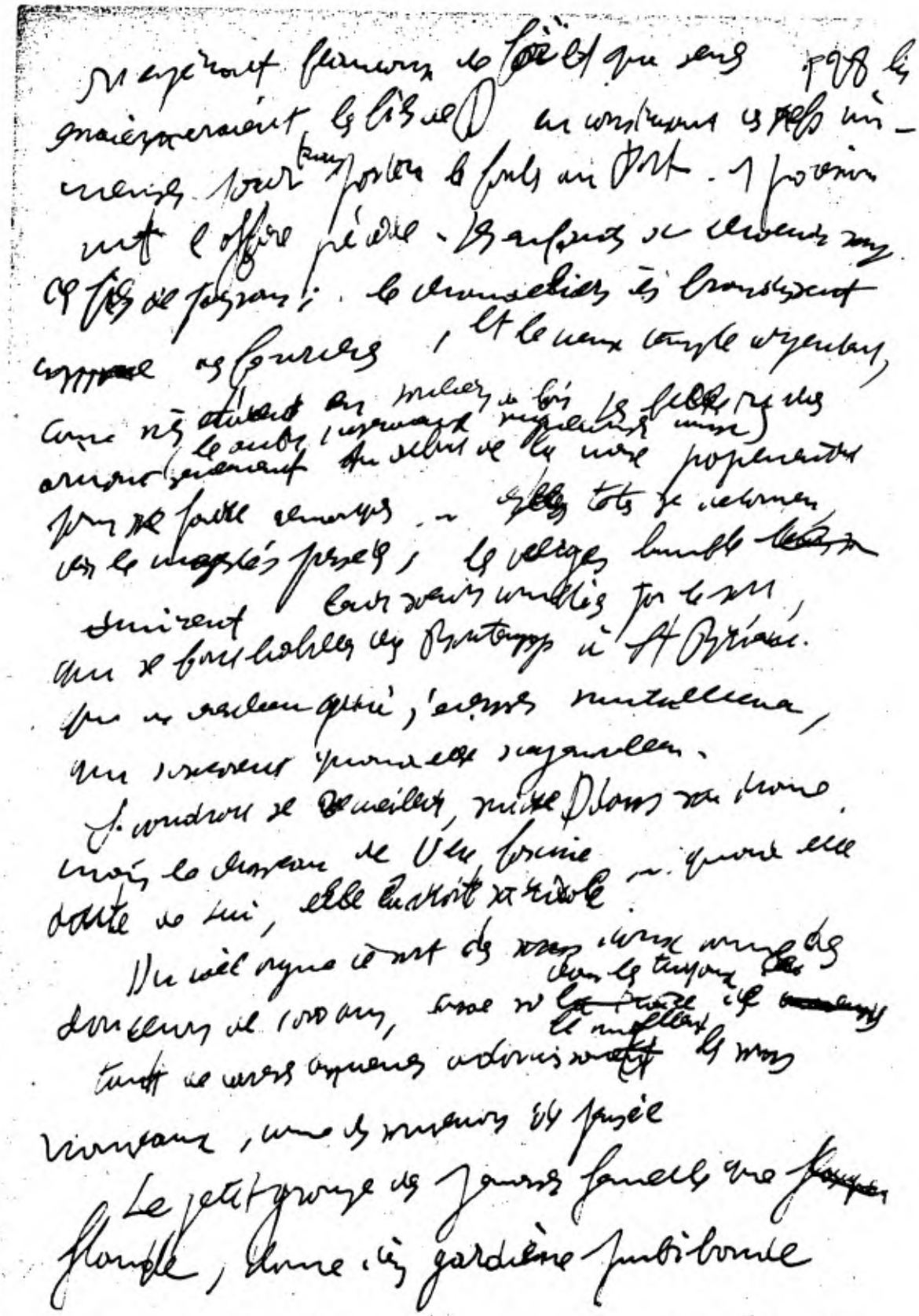
La page 28 bis du manuscrit de la première édition de Sophie de Tréguier.
la page 132 de réédition de Sophie de Tréguier.
La pétition de la guerre civile d'Espagne du 16-07-1937, parue in Vendredi.
Des faits divers : Source de Prenez garde à la Conscience,
Interview de Pollès à propos de l'écriture autobiographique.
Lettre de Céline à Pollès de 1936.
Lettre de Jean Paulhan du 29-03-1945.
Lettre de La Varende du 22-11-1945.
Lettre de Giono du 27-9-1946.
Lettre de Pollès à Giono de 1970.
Lettre de Marcel Arland du 10-10-1982.
Lettre de J.A. Vier du 23-11-1987.

II. Documents à propos du musée

Lettre d'André Malraux à Henri Pollès du 14-12-1983.
Lettre de M.-Th. Pouillias à Henri Pollès du 27-01-1983.
Lettre du maire-adjoint de Rennes du 24-11-1983.
Lettre de Nedellec, maire de Lannion du 20-12-1983.
Acte de donation des collections des livres, des tableaux et des bibelots.
Acte de donation du corps de Pollès.
Résultat du vote des membres de l'Académie Française pour l'attribution du Prix Paul Normand de 1983.
Lettre d'E. Hervé à Pollès à propos de la donation.
Lettre incomplète de Pollès à E. Hervé.
Lettre de Pollès à Léotard de 1987.
L'allocution de Pollès lors de l'inauguration de l'exposition du 16-6-1986.

III. Les photos

Les photos noir et blanc (les six premières), celle de l'auteur en compagnie de Lucienne, ainsi que l'avant-dernière (couleur) proviennent du fonds privé de Pollès.
Toutes les autres (couleur) ont été réalisées par nos soins.



Une page du manuscrit de la première édition de Sophie...

Voyez le travail pour la nouvelle édition !!

I, 2

Une page de la nouvelle édition de Sophie...

vie., chacune portant une espérance d'enfant. Et Sophie a retrouvé sa solitude dans la grande voiture du courrier. De son coin elle regarde fuir les haies. Les maisons du soir font des taches dans la brume, comme baignant dans leur fumée. Le ciel semble aussi lourd que la terre. Les huit sabots des chevaux sont la seule vie de la campagne. Le postillon est aussi le facteur; à chaque village qu'on ne voit pas, mais les fermes éparses tout alentour doivent tout de même constituer un peu de monde, une boîte à lettres, il s'arrête et boit une bolée; le reste du temps il s'assoupit, et les chevaux connaissent les haltes aussi bien que lui s'arrêtent d'eux-mêmes comme une procession de christs

teur; à chaque village quon ne voit pas, mais les fermes éparses tout alentour doivent tout de même constituer un puisqu'il y a un café sur la route, une boîte à lettres, il s'arrête et boit une bolée; il semble consumer le reste du temps assoupi, et les chevaux qui connaissent les haltes aussi bien que lui s'arrêtent d'eux-mêmes quand il le faut et le réveillent au bon endroit

, si vieux

, si use.... inspire une

rupture, si rare, de ses habitudes, lui rendre conscience de l'immobilité de son destin. La brume la fait tousser; les canots la brisent; elle ne sait si c'est dans son corps ou dans son âme qu'elle a le plus mal? Et ses épaules ont froid de se démancer avec angoisse si dans l'immense monde de solitude que semble annoncer ce soir désert de si bonne heure tombé, deux mains caressantes viendront un jour peser sur elles? et comment ne douterait-elle pas de ce en quoi elle veut croire si fort : son amour?

~~Carte.~~

; An : cette Félicie, toutes les chances elle a, dit Mme Kerguénou. Elle a soûlé Eugène tous les jours après lui avoir fait signer l'assurance. Il n'a pas fait longtemps, et à présent quinze mille francs elle va toucher, à ajouter à tout ce qu'elle m'a volé, à moi et aux autres.

Elle exploiterait la mort de son mari, si la vie se répétait.

En continuant à ranger les affaires d'Emile derrière lui, elle découvre les traces de maintes inélicatesses qu'elle n'avait pas surprises de son vivant, et elle est aussi humiliée que furieuse; - Vous voyez, Sophie, ce qu'il me cachait, ce qu'il me volait tous les jours; je ne saurai donc jamais tout le mal qu'il m'a fait! Pensez ce qu'il m'aurait fait si je l'avais laissé faire ! Il nous aurait ruinées toutes les deux.

- Oui, maman, mais puisqu'il est mort, pardonnez-lui.

Un message

Madrid, 6 juillet 1937.

De cette terre d'Espagne, antique patrie de toutes les valeurs de culture et de beauté, aujourd'hui ravagée par la guerre et la barbarie fascistes, les écrivains rassemblés pour la défense de la culture et de la dignité humaine, demandent à leurs amis de France, et en particulier aux rédacteurs du Journal "Vendredi", de redoubler d'efforts dans la lutte qu'ils ont entreprise pour faire éclater la vérité et reconnaître la justice.



Rafael Alberti, Maria Teresa Léon (Espagne), Julien Benda (France), Stephen Spender (Grande-Bretagne), Max Aub (Espagne), Claude Aveline, Georges Soria, André Chamson, Tristan Tzara (France), Malcolm Cowley (Etats-Unis), Koltzov M. (U.R.S.S.), Willi Bredel (Allemagne), Carlos Pellicer (Mexique), José Mancisidor (Mexique), Martin Andersen Nexo (Danemark), Nordhal Grieg (Norvège), Ludwig Renn (Allemagne), Alexei Tolstoi, Victor Fink, A. Barto (U.R.S.S.), Erich Weinert (Allemagne), A. Fadeev (U.R.S.S.), José Bergamin (Espagne), J. Mikitenko (U.R.S.S.), Stephan Iankoff (Bulgarie), Juan Marinello (Cuba), Léon Moussinac, René Blech (France), César Vallejo (Pérou), Vicente Huidobro (Chili), Jef Last, J. Brouwer (Pays-Bas), C. F. Vaucher (Suisse), Pablo Neruda (Chili), Raul Gonzalez Tunon (Argentine), Sylvie Townsend Warner (Grande-Bretagne), Félix Pita Rodriguez (Cuba), Edgell Rickwood (Grande-Bretagne), Jaime Cortecao (Portugal), Valentine Ackland, Doris Russell Bank (Grande-Bretagne), Denis Marion (Belgique), Ambrogio Donini (Italie), Seu Rung Hai (Chine), Anna Seghers (Allemagne), André Malraux (France).

Ce document a été signé à Madrid par les écrivains membres du Congrès pour la Défense de la Culture, le jour même où entraient à Brunete les troupes de la République, et où, par représailles, les fascistes lançaient sur Madrid 500 obus de 210.

La semaine prochaine, notre directeur André Chamson tirera, pour les lecteurs de Vendredi, l'enseignement de ce voyage, qu'il vient d'accomplir avec les autres délégués français et étrangers, au pays où la liberté résista victorieusement à tous les assauts de la mort.

in Vendredi du 16 juillet 1937.

A 140 à l'heure, pendant 60 km. il poursuit la voiture où sa femme était avec un autre

Accident : elle a la colonne vertébrale brisée



Mireille Cahu a été relevée la colonne vertébrale brisée.

Mireille Cahu (28 ans), a eu, dans la nuit de samedi à dimanche, la colonne vertébrale brisée dans l'accident de la voiture que conduisait son ami, Roland Coté. Son mari, Gilbert Cahu, cafetier à Beauvais, les suivait

— **C'est le mari de Mireille qui nous a heurtés volontairement pour nous projeter dans le fossé**, prétend Roland Coté.

— **Il m'a coupé la route**, affirme Gilbert Cahu. **Je les suivais pour savoir si vraiment ils étaient amants. Mais je n'avais pas l'intention de provoquer un accident.**

(Page 3 : nos l

A TRAVAILLAN (VAUCLUSE)

Amoureux éconduit, jette sa voiture contre un platane

et se tue sur la place de l'église où il désespérait de jamais se marier

Candidat au suicide...

il se jette en voiture

à 100 km.-h. contre un camion...

et s'enfuit à pied !

Parce qu'il avait subi une déception d'ordre sentimental, un employé de commerce de Rouen, M. Louis Delarue, 30 ans, a choisi une façon peu ordinaire de se suicider : se jeter avec sa voiture contre un camion.

Pour ne rien laisser au hasard, le désespéré prévint d'abord les gendarmes des Andelys (Seine-et-Oise), puis il s'élança à 100 à l'heure sur la R.N. 14 en direction de Rouen. Près de Boisemont (Eure), un poids lourd roulait sur Paris. Notre automobiliste, écrasant « le champignon » et roulant sur sa gauche, se précipita au-devant de lui. Le camionneur, inquiet de cette conduite anormale, actionna phares, avertisseur, mais il ne put éviter la collision.

Après le choc, la voiture fut projetée dans un champ et le conducteur du poids lourd, qui se portait au secours de l'automobiliste, le vit surgir du tas de ferraille et s'enfuir à toutes jambes à Boisemont où il perdit connaissance. Il est maintenant à l'hôpital des Andelys dans un état grave, mais ses jours ne semblent pas en danger.

Des faits divers qui ont inspiré Henri Pollès pour écrire Prenez garde à la Conscience

Sa sœur, son oncle et quatre de ses parents s'étaient suicidés

Michel (21 ans) meurt en jetant sa 2 CV contre un camion

(Récit de George SINCLAIR. Enquête de Jacques REMAUD.)

UN jeune homme pilote sa 2 CV sans excès de vitesse, sans verglas, en pleine lumière (il est 15 h. 30), sur la route nationale numéro 7, à quelques kilomètres de Fontainebleau. Sans aucune raison apparente, il quitte sa droite et, pendant plus de 200 mètres, il oblique vers la gauche et vient s'écraser contre un poids lourd qui roule en sens inverse. Il est tué sur le coup.

Banal accident de la circulation ? Va-t-on classer son dossier ? Non. Parce que l'accident a eu un témoin, M. Pierre Mezzacasa, C.R.S. à Vaucresson, qui vient de doubler le poids lourd et a pu observer ce jeune homme dont la voiture a frôlé la sienne :

« Il avait le regard fixe. Il avait l'air de poursuivre un rêve qui l'aveuglait. Je suis persuadé qu'il ne m'a même pas vu quand il a failli m'accrocher avant de se jeter contre le camion. Mais je puis affirmer qu'il tenait fermement son volant. »

Les expertises en cours diront si Michel Mosny, 21 ans, du village de Maincy (Seine-et-Marne) avait abusé de l'alcool avant de prendre sa voiture. Mais, chose extraordinaire, même si les analyses sont positives, il ne sera pas établi qu'il n'ait pas cherché volontairement la mort. Car il appartient à une de ces familles — dont les psychiatres reconnaissent la singularité fatale — qui sont atteintes de la maladie du suicide comme d'autres, de génération en génération, se transmettent certaines anomalies ou certains dons.

« Je croyais la malédiction vaincue »

La mère de Michel, Mme Mosny, une femme de 47 ans, qui paraît bien plus âgée tant les soucis l'ont rongée tout au long de sa vie, explique :

— D'aussi loin que je me rappelle, le deuil était chez nous. J'ai perdu ma mère alors que j'avais trois ans. Mais je crois qu'elle est morte naturellement. J'étais encore petite quand un de mes oncles, un frère de mon père, s'est pendu. Puis ce fut le tour d'un autre, et d'un autre encore. Un quatrième s'est jeté dans la rivière. On m'a parlé d'hérédité, mais leur mort reste toujours pour moi un mystère.

« Et puis je me suis mariée, avec un ouvrier qui est le meilleur des hommes. J'ai été heureuse avec lui. Nous avons eu quatre enfants : Gisèle, née en 1947 ; Michel, en 48 ; Roland, l'année suivante, et Elise en 50. Les petits poussaient bien. Ils étaient gais et beaux. Je croyais la malédiction vaincue. Je me disais : plus rien n'arrivera chez nous, les Mosny : nos enfants ont un sang nouveau. »

Et ce bonheur paraissait assuré.

Au début de mai 1968, Gisèle, qui avait 21 ans, venait de se fiancer. Michel était au régiment. Roland et Elise travaillaient déjà. L'oncle Guy Huguet, 45 ans, marié, père de quatre enfants, habitait tout près de la famille et passait souvent à l'heure de la soupe prendre un verre chez les Mosny. Il aimait ses neveux et nièces comme ses propres enfants, mais il semblait préférer Gisèle, l'aînée, grande et belle fille qui riait de ses remontrances s'il jouait à l'oncle bougon.

Mais le destin, qui a horreur de ceux qui croient l'avoir vaincu, veillait : le 3 mai dernier, Gisèle, qui avait rendez-vous avec son fiancé pour aller passer la visite prénuptiale, disparut. Toutes les recherches pour la retrouver échouèrent. Fugue impossible pensent ses proches. Rapt ? Mais pourquoi ? Les Mosny ne sont pas riches. Accident ? Crime ? Nul ne sait.

L'incompréhensible « évanouissement » de Gisèle a été le « catalyseur », semble-t-il, d'une nouvelle série de drames. L'oncle bien-aimé Guy Huguet s'est replié sur lui-même. Il s'est détourné de sa femme et de ses enfants, et des neveux et des nièces qu'il gâtait. Il refusait toute nourriture et appelait sans cesse Gisèle en regardant ses photographies. Le 8 novembre 1969, on a repêché son corps dans la Seine, à Chartrettes (Seine-et-Marne).

Il s'était jeté à l'eau tout près de l'endroit où, pour la dernière fois, des témoins avaient aperçu Gisèle. Pensait-il qu'elle avait glissé dans cette eau bourbeuse, voulait-il la rejoindre ou obéissait-il à l'irrépressible attirance de la mort qu'il portait depuis toujours en lui sans jamais en avoir pris conscience ?

« Ils étaient impatients »

Il eût été inutilement cruel de demander à la mère de Gisèle et de Michel si elle croyait que ses deux aînés, Gisèle disparue, Michel blessé à mort, avaient eux aussi suivi un certain « fil rouge » qui guide certaines destinées vers la mort volontaire. Elle a dit pourtant, cette femme simple, comme si elle devinait la question informulée :

— Tous mes morts ont sûrement voulu savoir quelque chose que personne sur terre ne pouvait leur dire. Ils étaient sans doute impatients. Nous autres, nous attendons. C'est peut-être la grande différence entre nous qui vivons et ceux qui se sont tués. »

Je réponds (...) à vos questions parce qu'elles me paraissent demeurer intéressantes et qu'elles m'intéressent personnellement.

Pourquoi est-ce que j'écris AUSSI des journaux intimes ? en dépit de leurs aspects réputés négatifs ... Qu'est-ce que cela veut dire, s.v.p. ? (...) On en dirait autant du roman et de tous les genres avec la même gratuité.

Je n'écris pas AUSSI des journaux intimes; j'écris dans tous les genres, et je n'éprouve guère de difficultés à passer d'un genre à l'autre, PARCE QUE J'AI TOUJOURS AMBITIONNE DE TOUT DIRE. Je pense d'ailleurs que chaque auteur veut tout dire, mais il est persuadé d'y réussir avec un livre de 250 pages, tandis que moi j'estime qu'il me faudrait 100 volumes .

On peut dire tout ce qu'un homme a à dire sans changer de genre, en se contentant d'un seul : le romanesque ou l'intime (ou le théâtre). On peut certes glisser son moi dans un roman, mais en le camouflant. (...) Dans un journal intime, on peut se laisser aller, mais il est interdit de mentir.

On peut écrire des romans autobiographiques, mais il est interdit (si l'on croit à quelque chose comme une déontologie littéraire) d'écrire des journaux intimes romancés. C'est pourquoi j'ai détesté cette étiquette "roman" plaquée sur mes Lettres (qui sont évidemment un tome de mon journal), et qui frise l'abus de confiance.

Pourquoi j'écris des journaux intimes ? - et pourquoi n'ai-je pas écrit que cela ? - J'ai souvent rêvé de pouvoir dire tout ce que je pense avoir à dire dans ce seul genre.

Est-ce que le journal intime m'a aidé à me mieux connaître ? Je pense, puisqu'en relatant notre vie nous devons forcément tenter d'en prendre conscience. (...) Toutefois les questions ne peuvent pas ne pas creuser quelque chose; on s'approfondit et peut-être le miroir où nous avons quelque chance de nous apparaître est-il au fond.

Autre question : L'homme heureux ne tient pas de journal intime. (...) On dit aussi que l'homme heureux n'a

---

pas d'histoire, et donc rien à dire, à écrire. Et s'il n'y avait que lui qui avait quelque chose d'intéressant á dire, à écrire ? Car nous avons plus qu'à suffisance de la chronique du malheur. Mais tout cela part de la dérisoire superstition d'un pessimisme élégant. Un jour, j'espère que la rubrique du malheur sera strictement contingentée aux injustices et cruautés qui méritent qu'on les flétrisse. Que seuls les penseurs heureux, les professeurs et les écrivains du bonheur auront le droit de s'exprimer librement, ceux qui font du bien à l'âme des hommes. Je réclamerai qu'on interdise en premier lieu les néantistes à la Cioran, Becket and Co. S'ils pensent que tout est vain et le bonheur une vaine utopie, ils peuvent se le répéter et s'en enchanter tout seuls. Leur concert qui nie la musique n'intéresse pas les hommes normaux. D'après la formule que vous citez il n'y aurait donc personne pour tenir le journal intime du bonheur, le seul qui mérite d'être tenu. (Et que le malheur n'y figure qu'entre parenthèses !) Je vous ferai remarquer qu'il est un art heureux, c'est la musique où vous ne trouvez que du bonheur. Même la mort en musique n'altère pas cette sorte de partialité merveilleuse. La passion de Dieu même est une danse. Si vous tombez sur une musique mauvaise, demandez-vous si ce n'est pas parce qu'elle n'est pas heureuse. Je pense que les autres arts devraient bien s'en inspirer.

Un rapprochement encore à faire : avec la peinture : avez vous pensé que les auto portraits des grands peintres constituent une sorte de journal intime; leurs batailles-natures mortes et natures vivantes seraient leurs romans. Ceux qui sont peut-être les deux plus grands peintres du monde : Rembrandt et Van Gogh ont de la sorte tenu un véritable journal intime de leur durée vivante. L'obsession du regard de leur moi.

Est-ce que la variété des genres, le passage de l'un à l'autre favorise la création ? demandez-vous encore. Je pense qu'il n'y a pas ici de règle générale : certains auteurs peuvent se trouver très bien de cultiver sans cesse le même petit jardin, et le passage d'un genre à l'autre les décontenancerait et leur ferait perdre leurs moyens. Ce qu'on peut dire, c'est que la plupart des grands savent tout faire, mais bien des auteurs qui excellent dans un genre particulier : roman, et surtout

théâtre ont commis des erreurs en cherchant l'aventure dans des genres qui leur étaient étrangers. Ce n'est pas dans la lubricité d'annexions sans cesse nouvelles que l'on conquiert le mieux le monde de l'esprit.

Aliénation au passé, le journal intime ? Encore un faux problème. Dites alors que toute la littérature est aliénation, (...) le journal intime est le présent perpétuel du moi. (Ne confondez pas avec les mémoires !)

(...) Vous ne m'interrogez pas sur une caractéristique essentielle de mes journaux intimes qu'exprime le titre général : ASPECT D'UN HOMME .

J'ai choisi un classement logique, par matière, et non plus chronologique. La quinzaine de tomes envisagés devant se couronner par un Portrait de l'artiste par lui-même (comme disent les peintres).

Rien ne saurait mieux éclairer cette ambition de tout dire que je vous avouais. Il ne s'agit pas exactement d'une prétention encyclopédique, mais de faire la revue de tous les domaines dans lesquels s'exerce une vie, et de n'en exclure aucun des problèmes et particulièrement pas les gênants que savent très bien éviter, contourner les écrivains qu'on pourrait dire d'esprit classique .

Un exemple et particulièrement éloquent alors qu'il s'agit d'un journal si intime : sept auteurs ont en une dizaine d'années raconté leur veuvage. Tous l'ont fait en des petits volumes de 150 pages; moi il m'en a fallu 400 (1) - et j'ai fait des coupures pour l'édition : vous voyez, même là j'ai cherché à étreindre tous les aspects du problème.

---

(1) Il s'agit de "Lettres à ma morte",

Le 22

Mon cher Confrère-

Breton certe je le suis, et je le pense,absolument en somme
Et sans doute et en certains sens beaucoup plus purement que vous, Christianisé, enjuivé,vous tournez piteusement sournoisement autour du potpour ne pas articuler le grief dont votre plume ergote

Je n'aime pas les juifsw et je n'ose pas tellement je les revère, même prononcer leur nom sacré

Désentortillez-vous, Bordel Dieu osez au moins pour une fois ne plus tartufer!

Sans cette magnifique et pernicieuse petite vacherie,que trouverais-je un dinard pour le prof Picasso! Ainsi tout est signé !

Si vous ne co prenez pas la question juive alors étudiez là!cessez d'en radoter à la provinciale cabotiquement et peureusement, couardement (pour ne point perdre vos lecteurs,vous plus ainsi Franco-Barde. Celtes! les Saint Pol Roux ! et les Jacobs! à pouffer

Moins d'alcool Bretagne! Graves tares bretonnes aussi!
Mais vous n'avez rien lu de mes livres confrère! vous faites les question et les réponses comme la corneille abat les noix! Vous prenez Dieu me Gamme vos vérités à la maison de la culture! Vous y appartenez au juif de tout coeur! Prendre de cette grossière connerie pour de la modération, c'est le fin mot de la culture cher confrère- et plus de virilité mentale! Nettoyez d'abord votre entrée folkloriste pourrie de juifs et de maçons et de ratichons larbins de juifs - Cessez de singer l'esprit normalien de scrupule, de fin dosage, de l'équité. Toute la tare du dégénéré, du flageolant. On recherche l'alibi pour retomber sous le youpin - Assez de néo-mouvements confusionnistes! Plus grave encore je trouve dans votre article de grossières marques d'ignorance et de connerie

Relisez donc au moins fils batard, d'une race asservie , vos grands écrits d'avant l'ignominie Chrétienne ! Relisez GWENCHLAN! le barde aux yeux crevés par les Chrétiens!

" Ce n'est pas la chair pourrie des chiens et des brebis, c'est de la chair chrétienne qu'il nous faut!

Et toi dis moi crapaud que fais tu là au coin de sa bouche ?
- moi je me suis mis là pour attirer son âme au passage....»
Et c'est le bonheur du youtre de vous voir aussi magnifiquement soumis (à jamais) porter votre pauvre race abrutie à son moulin, non, non cher confrère votre mal est beaucoup trop profond, votre maladie Judéo-Chrétienne roublarde beaucoup trop enracinée pour que nous trouvions jamais un terrain d'entente, de coopération.

Je ne vous reconnais pas comme Breton je vous reconnais comme esclave de l'alcool, de juifs et de curés- (c'est tout un pour moi)

Les juifs en effet polluent les jeunes

Les juifs en effet pelottent les jeunes car ils sont naturellement lèches-culs et démagogues.

J'ai été jeune aussi je n'ai jamais éprouvé le besoin de pelotter et d'être peloté.

L'Homme, la viande ne sont rien, ne gagnent jamais être connus, parfaitement méprisable, l'esprit seul compte, le travail , l'effort

Si j'écris mal c'est que je suis mutilé à 75 % depuis 1915 du régiment breton.

votre âme à tous - et je crois qu'elle commence à passer.. la preuve, une petite preuve, votre fielleux et cafouilleux article

E F C

Vous n'êtes pas plus bretons que poitevins, armagnacs ou caffres, vous êtes des néo-juifs c'est tout. Vous connaissez peut- être le mot de Marx K (un ancètre et jacob)

" Les juifs ne seront émancipés dans la mesure où les chrétiens seront devenus juifs "

C'est fait -

le 29 Mars 1945

nrf

Mon cher ami,

Est-ce à vous que je dois tous ces livres? Grand merci. Je suis très heureux de les avoir. (A l'exception du Cygne de Thibaudet, fort médiocre et dont j'ai déjà deux exemplaires. Laissez-moi vous le rendre, je vous prie; et dites-moi ce que je vous dois. Je viens de passer par une longue bronchite, et n'ai pu vous écrire plus tôt!).

Toute guerre.... est très beau: net, puissant, généreux. Peut-être l'aurais-je voulu un peu moins généreux, un peu moins riche en épisodes, où il n'est pas toujours très facile de vous retrouver, ni la vérité. Mais j'ai sûrement tort. En tout cas, il me semble que la publication s'impose.

Votre ami

Jean Paulhan.

Fécheuse
— 22. XI 45 —

Oh. ceci mon Ami, c'est le grand livre. Je sens encore vibrer : je n'ai pas terminé car elle ne s'arrête pas mais : je demeure impliqué et sensible "jusqu'à la peau." — Oh bien...! J'ai toujours été sensible à votre expression, mais cette fois, c'est la conquête foudroyante — et non pas, relativement épatant, le bourgeois, par rapport à vous — mais en soi : je crois vraiment, en soi, dans sa puissance toujours renouvelée, toujours saisissante.

Bien longtemps que nous n'avons eu quelque chose d'analogue dans le genre, à l'esprit — Cette complexité, cette richesse, que suit une fermentation stylique de haut class, par son direct, par son indirect, par ses rebondissements, mais il me semble qu'il faut prononcer les plus grands noms pour trouver des similitudes de talent — car en

fait, cette formule est d'une extrême rareté, surtout chez nous. Toujours retenus, cavecconnés par la volonté d'être clairs — d'être précis — d'être un et non d'être multiples. Je m'incline très bas. S'il y avait eu du Soucoupt, ah! quel Soucoupt: qui est à côté, le feu? une image? Epinal à côté d'une... pas de comparaison — Non! Si ce n'est pas un foudroyant succès, il n'y a plus rien qui vaille. Il doit apparaître comme un acte prodigieux d'amplification personnelle! Dont personne à l'heure actuelle n'est capable — Je suis bien curieux des réactions de cette sorte d'épopée, ronflante comme un incendie de magasin! Va-t-on reconnaître, l'étonnante architecture aérienne, énorme, rugueuse et précise? ... Mais il faut en crever, à la N.R.F., de ce coup de pompe à travers leur constipation! Combien avez-vous tué d'"lecteurs" chez eux? —

Enfin Bravo! en attendant de plus — à vous. A Barrande

27 IV. 46

Cher ami,

J'ai votre livre. Et je l'ai lu. Il est très beau. S'il avait un défaut, ce serait qu'il est trop riche. Le contenu ce qu'il y a de plus rare : la générosité. une générosité magnifique sans limite. J'ai été entraîné d'images en images, enfin j'ai été très content et de nul j'ai pas gribouillé deux fois sur une ligne. Etonné, après avoir regardé la justification de tirage qu'il ait paru en 1939 ! Ce devrait, pourquoi n'en pas parler ? C'est le moment, il me semble ! Mais vous ne devez pas être orthodoxe (ce serait d'ailleurs difficile après avoir écrit ça) et sans vous gribouiller des croix et je gauche (dit-on, dit-il rire) Dommage ! Ils avaient la une belle chance pour relancer leurs belles galeries de Paris, de Paris-province. Enfin. Je ne crois pas que vous en ayez

été invité dans la "Band" qui
exécute actuellement en France et dans
le monde cette ~~[illegible]~~ solennelle "~~Symphonie~~ Concerto"
en la bémol majeur pour Orchestre public et
orchestre. Le fauché nous oblige à jouer
de notre flûte solitairement dans un coin.

J'aimerais avoir avec vous plus de
rapports que de n'en ai

Amicalement

Le compositeur

Je comprends fort bien que votre maladie ne vous caducq une foule de projets que vous avez pu faire dans le proche passé avec tel ou tel, quand la vie vous laissait plus de liberté; je pense donc que je dois plus compter sur votre promesse de convaincre Claude G d'envisager à nouveau le problème de mon roman ; soyez assez bon pour me le dire, ou la persistance de votre silence sera la réponse que je crains ; je l'offrirai en dernière instance peut-être à Corrèa que je connais un peu et en cas d'insuccès je n'attendrai plus rien que de mon tome 2 du Journal d'un Raté.

L'année où jemarie ma fille - dans votre pays - j'aurais voulu être un peu moins obscur, mais l'ombre est peut-être ma vraie patrie ; je ne m'en suis jamais plaint outre mesure: de là le spectacle de la gloire est d'une telle beauté.

Devant ménager vos forces si limitées pour vos oeuvres il n'est plus question que je vous importune avec mes manuscrits ; vous me renverrez donc sûrement à l'occasion mon scénario que je devais porter de votre part si vous pensiez qu'il méritait de tenter sa chance, à votre productrice au palais Napoléon III - avec quelques pages de brouillons si vous en récupérez (une cinquantaine suffiront : vos actions montent sans cesse à la Bourse des autographes)

Si vous ne me retirez pas la permission que vous m'aviez donné pour ce texte, je porterai peut-être un jour à Mary Grant de votre part la pièce dont je vous avais parlé si elle échoue là où elle se traîne.

Ayez une dernière charité - si votre faiblesse vous interdit de continuer une tradition d'intimité peut-être épistolaire peut-être partiale en ma faveur, mais dont je savais je crois avoir la reconnaissance qu'elle méritait, et donnez-moi mon congé d'ami. Je n'en avais qu'un ; s'il se retire de ma vie, ses eaux vont baisser, mais vous avez eu tant d'attentions exquises pour moi que je n'ai qu'à puiser dans le conservatoire où je les ai enfermées pour

Cher Jean Giono

Malgré ma peine, je dois me rendre à l'évidence. Je ne puis mettre ce silence sans fin sur le compte de votre état de santé ,que je sais toujours précaire, mais la rumeur publique - et pas une fois ,hélas! votre main jadis si prompte à me rassurer - me donne le droit de me tranquilliser. Cinq mois sans un mot - avant comme après votre crise. Depuis ce jour parisien inoubliable où vous futes l'affection pure, la générosité lumineuse et si charitable (et je n'ai pas la vanité de penser que je saurais me passer de cette charité,, et venant de vous , j'aime presque en avoir besoin)Enfin,à l'amitié , le bonheur d'être deux qui voudraient n'être qu'un bonheur.

Pas une réponse à mes propositions, peut-être hors de saison, mais pourquoi ne pas me le dire? pas plus qu'à mes diverses attentions, peut-être maladroites, mais comment croire que j'étais devenu incapable de vous procurer certains plaisirs dont vous m'avez si souvent si délicieusement remercié.

Peut-être y a-t-il dans ma conduite une raison, une explication à cette désaffection; peut-être vous ai-je manqué, et la mérité-je, mais mes mérites passés ne méritent-elles pas un peu de sincérité? Je sais bien que dans ces relations du coeur le mérite compte peu. Je dois me rendre à l'évidence que j'ai cessé de vous apporter quelque chose, et c'est tout, et je me sens pauvre.

Liquidons donc si vous voulez les problèmes pendants, si je ne dois plus espérer en quelque suite de notre correspondance, et je vous jure que désormais je saurai faire taire mon coeur, comme j'ai su mettre fin à ces ~~qui étaient~~ si grande sollicitations bibliophiliques qui étaient une partie de nos relations et de ma joie, car j'aimais croire que j'allais au devant de vos désirs.

m'enchanter jusqu'à la fin d'avoir été quelque temps élu par votre attention. Et puis on ne doit demander rien d'autre à un ami qu'on admire que d'être admirable, et si vous voulez que notre sentiment ne soit plus que du passé, cette admiration demeure hors du temps.

P S - Je voulais tout de même avant de vous envoyer cette lettre avoir une sûre confirmation de votre amélioration ; j'ai téléphoné à Mme Laigle pour qui j'ai un peu d'amitié ,et elle m'a dit que J Denoël vous avait vu dans votre jardin (vive le printemps!) Incidemment, j'eus lui avoir dit la peine que me faisait votre état (j'aurais peut-être dû vous en demander la permission, mais je vous assure que je ne pensais pas que l'entretien allait tourner à des considérations égoïstes) j'ai glissé: lui qui avant sa crise voulait convaincre Claude G. de prendre d'envisager de nouveau le problème de mon roman, que j'ai complètement refondu depuis,etc... Alors elle: Mais il faut nous le faire lire une seconde fois. J'ai répondu; je refuse de le "représenter" à ceux qui l'ont écarté; il faudrait que M. Arland en qui j ai toute confiance ne l'ait pas encore lu; il se trouvait qu'il n'avait pas fait partie du premier jury . (Ce qui est est ennuyeux chez Gallimard , c'est qu'on a beau été plusieurs fois été à deux doigts de décrocher le gros lot, il faut à chaque livre qu'on offre repasser l'examen d'entrée.) Donc, c'est un peu grâce à vous tout de même, sans que vous ayez eu à intervenir autrement, que je vais tenter une nouvelle chance chez notre éditeur. Bien sûr ,si dans une future lettre à Claude vous glissiez un mot de tout cela, ce serait d'un grand poids.

P S II Je viens de voir un Londres de Doré à 250; je n'ai pas osé le prendre bien sûr, j'ose à peine vous en parler, et seulement parce que vous m'aviez dit votre ardent désir très particulier, puisque votre silence semble vouloir que je ne vous importune plus avec de telles tentations. Je crains d'ailleurs qu'il ne porte avec lui [illegible] la Légende des Siècles.

4 COUR DU PRESSOIR
BRINVILLE
77930 PERTHES
[illegible]

10 Sept. 82

Cher Henri Pollès.

Vous savez le plaisir que m'a fait votre livre, et combien je suis touché qu'il me soit dédié. Je viens d'en achever la lecture. C'est une œuvre dont vous pouvez être fier. Elle me frappe par son ampleur, par sa richesse, par sa chaleur, par sa force d'évocation, et, bien sûr, par votre présence et celle de votre Bretagne. Si précise dans le détail, elle se déroule et monte comme un vaste chant. Et si j'admirerai qu'on saisisse parfois les épisodes, elle parviennent, par sa tendresse et l'universalité de son esprit, à une sorte de communion avec le monde et la destinée de l'homme.

Je relirai souvent ce livre, et j'espère qu'il obtiendra la grande place qu'il mérite.

- Aug. nous fait un bon été ? Le mien, à Brinville, a été assez dense (mauvaise santé, notre fille au lait, maison trop vieille, trop grande, impôts, etc.). Nous n'avons fait aucun voyage. Heureusement, j'ai gardé le souvenir de la Bretagne, telle que je l'avais revue en juin, avec Jean Bloch qui nous conduisait dans la voiture et que j'ai fait un peu mon travail. Peut-être, à la fin de mois, serons-nous allés dans un pays natal faire je ne sais plus quelles inaugurations et dédicaces, (j'avais d'abord refusé ; mais le préfet et des amis insistent, qui viendront nous chercher et nous ramèneront ... N'importe, j'ai quelque peu à revoir les lieux de mon enfance dans une condition un peu trop officielle ..).

Affectueusement, à Claude-Edith. Nous avons eu de ses nouvelles, l'enfant va bien et nous fait sourire.

L. Aragon

Rennes le 23 Novembre 1987.

Cher Monsieur.

Vous ne saurez être étonné du retard que je mets à vous remercier de l'envoi de votre livre, Sur le fleuve de sang naît parfois un beau navire. Il n'est guère possible de se détacher d'un tel ouvrage quand on en a commencé la lecture. Mais pour suivre l'auteur dans les méandres d'une pensée particulièrement dense et riche, toute frémissante des réactions de la sensibilité, toute traversée des éclats plus ou moins amortis de la passion, il faut au lecteur beaucoup de temps pour lui permettre de témoigner toute sa confiance et de se laisser porter par ce vaisseau de haut bord, si merveilleusement équipé pour résister aux courroux des flots et s'abandonner aux embellies. Votre originalité est totale et, naturellement, on a dû beaucoup parler de Proust à votre propos. Je ne vous crois pas gêné le moins du monde par ce rapprochement pour la simple raison que votre voie est différente. Chez vous, en effet, le dessein est bien marqué de restituer jusque dans ses moindres tremblements, la vie d'une ville bretonne, jusque là abritée de l'histoire, à travers la tourmente de 1914-1918. Éloignée du front, grâce à l'hôpital qui s'y est trouvé tôt installé pour l'accueil des blessés, cette patrie de Renan à la fois orgueilleuse de sa cathédrale et d'avoir donné le jour à celui en qui l'on a vu, à tort ou à raison, l'ennemi du surnaturel, va vivre d'une existence nouvelle sur laquelle se détache le drame à mi-voix dont les soeurs Le Scolan sont les héroïnes. Drame? ou épopée de mystérieuse tendresse, qui n'unit pas seulement les êtres mais les climats. De la Bretagne à la Provence, l'Ulysse du vingtième siècle ne cesse pas de découvrir les vastes horizons où la respiration se fait plus profonde, où s'élargissent les paysages spirituels et où le mythe se colore du ciel le plus transfiguré.

Vous êtes parvenu, ce qui n'était pas l'ambition de Proust, surtout obsédé

du destin de son narrateur, à remplir à ras bord le cadre à peu près vide du roman réaliste, à canaliser et à irriguer dans un paysage de supermarchés cavaux véritiens, les sursauts et les béatitudes de la pensée et du sentiment, à faire, ce qui n'était pas commode, la part de la mystique et du sacrifice dans les destins les plus ouverts, mais aussi, mais surtout, dans les destins les plus secrets, tout en donnant aux vanités et aux hypocrisies de ce monde, de libres occasions d'émerger à leurs risques et périls. Une chose est certaine, en tout cas, c'est que l'on ne vous quitte pas plus qu'il n'est possible d'interrompre la lecture de Montagne magique. Je dirai même que l'on vous en veut d'installer vos personnages dans nos loisirs, avec une telle puissance et une telle patience que l'on ne peut être absorbé que par un imaginaire à ce point souverain de la durée vivante. Quelle leçon! quel art du roman dans ce parcours confondu avec le quotidien! Votre livre est de 1982. C'est évidemment ma faute si je ne l'ai pas lu — dévoré — plus tôt; mais c'est aussi que malgré les récompenses dont il a été honoré, son originalité inquiète et tourmentée —

Ai-je tort? Veuillez, en tout cas, excuser ces lignes jetées sur le papier dans la chaleur de l'admiration et laissez-moi vous exprimer un souhait: celui de pouvoir m'entretenir avec vous, au cours d'un passage à Rennes, et de votre roman et de la vérité qui, de la première à la dernière page y éclate, et qui est bien la plus insolite de nos jours: le courage littéraire.

Veuillez accepter, Cher Monsieur, avec mes remerciements, l'expression de mes sentiments bien cordialement dévoués,

J. A. Vier

Le Ministre d'Etat
chargé des Affaires Culturelles

3 rue de Valois Paris 1er

I4 Décembre I963

Monsieur Henri POLLES
56 rue des Vallées
BRUNOY

Cher Henri POLLES,

Votre "Musée vivant des Lettres", qui coûtera cher, ne pourra être financé que par le Vème plan. Donc, proposé à la Commission du Plan par Gaëtan PICON, qui va prendre contact avec vous pour déblayer.

Croyez, je vous prie, à mon amical souvenir.

André MALRAUX

VILLE DE RENNES

Bibliothèque Municipale

1, Rue de la Borderie

~~XXXXX~~Rennes Cedex

35042

Tél. ~~XX.XX.XX~~

~~63.~~05.33

N/Référence : BM- MTP/RD. 83-86

V/Référence :

Objet :

Rennes, le 27 Janvier 1983

Monsieur Henri POLLES
56, rue des Vallées
91800 BRUNOY

Cher Monsieur,

Je ne veux pas tarder à vous remercier pour votre accueil et vous dire mon émerveillement devant tant de richesses amassées.

L'article du Figaro-Magazine, à mon avis, décrit bien l'atmosphère de votre maison et son étrangeté séduisante.

M. VERPRAET est aussi captivé que moi et m'a demandé de faire des propositions pour informer la mairie de votre fabuleux projet. Je vais m'y employer sans délai.

Je vous quitte maintenant en vous renouvelant mes chaleureux remerciements et en vous souhaitant un bon travail avec Sophie et les autres ...

Avec l'expression de mon profond respect,

Marie-Thérèse POUILLIAS
Conservateur

VILLE DE RENNES

Direction
du Développement Culturel
Tél : (99) 36.48.48 Poste 621

Toute la correspondance doit être adressée
à Monsieur le Maire à l'Hôtel de Ville

35031 Rennes Cedex
en rappelant la référence ci-dessous

N/ Référence : DDC/JV/CL/11.82

V/ Référence :

Objet : Donation.-

Le 24 novembre 1983

Monsieur Henri POLLES
56, rue des Vallées

91800 BRUNOY

Cher Monsieur,

Les Services Municipaux vous ont fait savoir par ailleurs que nous passions dans une phase active pour l'accueil de votre donation et que, comme ceci vous a été dit, un camion municipal se présenterait à votre domicile le mardi 6 décembre, vers 9 heures pour prendre en charge les caisses et cartons que vous avez préparés à notre intention.

Je suis très navré que nous ayons pris du retard pour réaliser cette opération et je mesure à la lecture de votre dernière lettre les efforts énormes que vous avez déployés pour préparer ce déménagement. Mais nos contraintes administratives sont particulièrement lourdes et nous n'avons pu obtenir plus tôt le véhicule et le personnel dont nous avons besoin pour ce transport.

En m'excusant d'aborder ces aspects juridiques qui sont sans doute éloignés de votre préoccupation actuelle mais qui doivent permettre d'établir nos relations sur des bases incontestables dans l'avenir, je me permets de joindre à cette lettre un projet d'une convention par lequel serait régularisée officiellement votre donation. Si les termes vous conviennent, nous la ferons signer ultérieurement par Monsieur le Maire après délibération du Conseil Municipal.

Nos pratiques administratives, quand il s'agit notamment d'une donation de cette importance, nous obligent à un débat public et l'approbation par le Conseil Municipal et l'autorité de tutelle d'une pièce officielle.

Il eût été utile qu'une description plus précise de votre donation accompagne ces documents. Mais vous noterez que l'article 1er y fait référence et que cette pièce sera établie, à notre diligence, dans le meilleur délai.

.../...

Par ailleurs, je comprends votre préoccupation, dont nous avons discuté ensemble, d'une association qui épouserait vos désirs de promotion littéraire et muséographique .

Nous ne la perdons pas de vue et dès qu'un inventaire sera établi, nous envisagerons avec cette instance les premières manifestations. Je vous remercie de nous en suggérer les thèmes.

Je me réjouis enfin de voir se réaliser un projet établi ensemble au cours de votre dernier passage à Rennes et de pouvoir envisager d'atteindre un vaste public breton avec une collection dont nous avons mesuré toute la richesse.

Je vous prie de croire, Cher Monsieur, à l'expression de mes meilleurs sentiments.

L'Adjoint au Maire Délégué,

Pierre-Yves Heurtin

MAIRIE
DE
LANNION
C.P. 22303

Tél. (96) 37.43.68
37.43.69
37.43.77
Lignes groupées

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

LANNION, le *20 DECEMBRE 1983*

Monsieur Henri POLLES
56, rue des Vallées

91800 BRUNOY

1ère DIRECTION
Bureau

N/REF : AS/MCT
824/12/83

SECRETARIAT GENERAL

Monsieur,

La Ville de LANNION, par l'intermédiaire de son député-Maire, Pierre JAGORET, vous avait fait part en 1982 de son souhait d'accueillir votre bibliothèque.

Vous aviez alors répondu que ce projet ne pouvait se réaliser que dans une ville universitaire, compte tenu du coût, et qu'il en était d'ailleurs question.

Depuis lors la restauration de l'ancien Couvent, dont le rez-de-chaussée était susceptible d'accueillir votre oeuvre, est en bonne voie d'achèvement et le Ministère de la Culture s'intéresse à ce projet qui lui avait été soumis en même temps qu'à vous-même.

Aussi, avant de reprendre contact à ce niveau, je vous saurais gré de me faire savoir si votre oeuvre a effectivement reçu l'accueil d'une autre Ville, ou si vous accepteriez que nous étudiions notre proposition avec vous-même et le Ministère concerné.

Dans l'attente et vous remerciant d'une réponse la plus prompte possible,

Je vous prie de croire, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments distingués.

LE MAIRE,

MAIRIE DE LANNION (Côtes-du-Nord)

Y. NEDELEC

DONATION POLLES

Entre

Monsieur Henri POLLES domicilié à BRUNOY (91800), 56, rue des Vallées,

d'une part,

et

la Ville de Rennes, représentée par Monsieur Edmond Hervé, Secrétaire d'Etat à la Santé, Maire de Rennes habilité par délégation du Conseil Municipal,

d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit :

Article 1er : Monsieur Pollès déclare léguer à la Ville de Rennes à titre irrévocable pour la Bibliothèque Municipale une collection d'ouvrages et d'objets portant sur différentes périodes de l'histoire littéraire.

L'inventaire de cette donation sera réalisée, dans le meilleur délai par la Bibliothèque Municipale de Rennes et donnera lieu à un document annexé à la présente convention.

Article 2 : Les conditions de ce legs sont les suivantes :

- la collection sera acheminée par les soins de la Ville de Rennes entre le domicile du donateur et la ville d'accueil,

- la Ville de Rennes s'engage à conserver la collection dans les meilleures conditions possibles.

- Elle sera accessible aux visiteurs, spécialistes ou amateurs, dans les mêmes conditions que l'ensemble des collections de la Bibliothèque.

- Elle sera présentée entièrement ou partiellement au grand public, soit de manière permanente, soit dans des manifestations temporaires qui mettront en relief telle ou telle partie de la collection.

- Elle ne sera jamais dispersée ou vendue. A cet effet, le donateur donne une autorisation permanente et générale de communication sous la responsabilité du Conservateur de la Bibliothèque Municipale de Rennes, qu'il s'agisse de documents

.../...

originaux ou de leur reproduction photographique.

Article 3 : La Ville de Rennes s'efforcera de promouvoir une association qui se donnera comme objectif la promotion auprès du grand public des ouvrages et objets appartenant à la collection.

Article 4 : La Ville de Rennes s'engage à mettre en relief chaque fois que possible la qualité du donateur et la connaissance de son oeuvre littéraire.

Article 5 : La Ville de Rennes s'engage à respecter l'intégrité de la donation.

Article 6 : Les présentes sont à enregistrer exonérées de tous frais en vertu des dispositions de l'article 794 du Code Général des Impôts.

Fait à Brunoy, le

le Donateur,

H. POLLES

Fait à Rennes, le

Pour la Ville de Rennes,
Le Maire,

E. HERVE

'LA MORT
AU
SERVICE DE
LA VIE'

UNIVERSITE RENE DESCARTES

DON du CORPS
aux FACULTES de MEDECINE

En vue de la Recherche Scientifique
et de l'Enseignement Médical

*

Centre de Paris
et de la région parisienne
45, rue des Saints Pères - PARIS VIème
Tél : 42.60.82.54

MEMBRE BIENFAITEUR
DE
L'UNIVERSITE RENE DESCARTES

CARTE DE DONATEUR N° 2739/88.

Je, soussigné (e) Folli Henri

Né (e) le : 23/7/[illegible] à Trigny

Domicilié (e) à Bruay Gibon

Profession : Ouvrier Cultivateur

ayant fait don de mon corps au LABORATOIRE D'ANATOMIE - UNITE D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHE BIOMEDICALE - UNIVERSITE RENE DESCARTES - 45 rue des Saints Pères 75270 PARIS Cedex 06 - Centre du Don des Corps - Tél. 42.60.82.54 demande que sitôt mon décès, le Laboratoire ci-dessus désigné en soit informé sans aucun retard afin que le transport de mon corps puisse être organisé dans les 24 heures maximum ainsi que le prévoit le décret du 14 janvier 1987 paru au J. O. du 15 janvier 1987.

Au cas où mon décès aurait lieu en dehors de la région parisienne, au-delà de 40 km à partir du centre de Paris, je déclare légater mon corps à la Faculté de Médecine la plus proche dans la mesure où cet établissement peut l'accepter.

Fait à : Bruay le : 15/7/88

Signature :

Folli

AUTRES LABORATOIRES D'ANATOMIE

Facultés de Médecine : AMIENS - 12 rue Frédéric-Petit 80036. Tél : 91.76.83 – ANGERS - rue Haute de Reculée 49000. Tél : 48.04.22 – BESANCON - 4 pl. St Jacques 25000. Tél : 81.11.45 – BORDEAUX - 146 rue Léo Saignat 33076. Tél : 90.91.24 – BREST - 22 rue Camille Desmoulin 29279. Tél : 80.47.99 – CAEN - av. de la Côte de Nacre 14032. Tél : 81.92.91 – CLERMOND-FERRAND 28 pl. Henri Dunant 63000. Tél : 92.18.86 – DIJON - 7 bd. J. d'Arc 21033. Tél : 65.23.23 – GRENOBLE - Domaine "La Merci" 38700. Tél : 51.80.00 – LILLE - Inst. d'Anat., Pl. de Verdun 59045. Tél : 96.92.31 – LIMOGES - 2 rue du Dr. Marchand 87000. Tél : 01.51.62 – LYON - 8 av. Rockfeller 69373. Tél : 875.81.14 – MARSEILLE - bd. J. Moulin Ve 13001. Tél : 90.01.43 – MONTPELLIER - 2 rue de l'Ecole de Médecine 34060. Tél : 60.75.55 – NANCY - Route du Maron - Vandoeuvre 54500. Tél : 356.56.56 – NANTES - 1 rue G. Veil 44035 Tél : 47.60.06 – NICE - Ch. de Vallombrose 06000. Tél : 37.77.77 – POITIERS - 34 rue du Jardin des Plantes 86000. Tél : 41.69.31 – REIMS - 51 rue Cognacq-Jay 51095. Tél : 06.26.13 – RENNES - 2 av. du Pr. Léon Bernard 35043. Tél : 59.20.20 – ROUEN - U.E.R. Médecine et de Pharmacie de Rouen - St Etienne du Rouvray 76800. Tél : 65.81.11 – STRASBOURG - rue Kirschleger 67085. Tél : 36.71 11 – TOULOUSE - 118 route de Narbonne 31000. Tél : 53.23.13 – TOURS - 2 bis bd. Tonnelié 37000. Tél : 37.74.74 –.

ACADÉMIE FRANÇAISE

Séance du jeudi 9 décembre 1982

VOTE du GRAND PRIX Paul MORAND

Candidats	1er Scrutin Votants : 25 Suffrages exprimés : 25 Majorité : 13	2e Scrutin Votants : Suffrages exprimés : Majorité :	3e Scrutin Votants : Suffrages exprimés : Majorité :	4e Scrutin Votants : Suffrages exprimés : Majorité :
MM.				
Raymond ABELLIO	9			
Henri POLLES	13			
Bulletins blancs				
Bulletins blancs marqués d'une croix	3			
	25			
Totaux...				

Nom du Lauréat : M. Henri POLLÈS

Document du résultat du vote survenu le 9-12-1982, pour l'attribution du prix Paul Morand.

LE MAIRE DE RENNES

Le 5 mai 1983

Monsieur Henri POLLES
48, rue des Allès

91800 BRUNOY

Cher Monsieur,

A la suite des contacts que vous avez eus, il y a quelques semaines, avec plusieurs de mes collaborateurs et de la visite qui vous a été rendue à Brunoy, j'ai demandé le 18 avril à la Municipalité de Rennes de se prononcer sur le principe de l'acceptation et sur les conditions d'accueil de l'importante collection que vous proposez de faire don à notre cité.

Mes collègues ont particulièrement apprécié la priorité que vous réservez à votre région d'origine et à sa capitale et considéré à leur inestimable valeur l'ensemble des livres et des objets que vous lui destinez. Ils ont mesuré la chance qui leur est offerte de perenniser votre oeuvre et de transmettre aux futures générations tant de souvenirs et de témoignages des plus grands de nos écrivains. Nous apporterons un soin particulier à mettre en valeur, pour les plus larges publics, ce que vous avez accumulé en plusieurs décades avec passion et méthode.

C'est donc, dans le délai que vous nous aviez fixé une réponse positive que je vous apporte quant au principe de l'acceptation de votre donation.

Je ne puis, dès aujourd'hui, vous donner plus de précisions sur les conditions concrètes que nous pouvons envisager pour entreposer cet important volume de livres. Mais, dans un premier temps, pour une nécessaire évaluation et inventaire, la collection pourrait être accueillie dans l'immeuble central de la Bibliothèque Municipale. Une surface relativement importante y est actuellement libérée et elle sera aménagée en conséquence.

De toute façon, et avant d'entamer cette phase opérationnelle, notre dialogue doit s'approfondir dans les prochaines semaines afin de mieux cerner vos intentions et vos désirs. J'ai

.../...

35031 RENNES CEDEX

1,3 (2)

Monsieur le Ministre,
Monsieur le Maire,
Acutre Hervé Maës

Encore que le délai que je vous avais proposé n'était en rien un ultimatum, je suis heureux que vous m'ayez répondu si vite et clairement rassuré. Mais tout de même j'ai des raisons pour être un peu pressé, que je vais vous développer par lettre puisque vous semblez n'avoir pas le temps de m'écouter vous les expliquer de vive voix. Hélas! on n'arrive jamais à écrire toutes les choses qu'on pourrait dire.

Je sais fort bien que la mise sur pied d'un complexe aussi important que notre musée est une oeuvre de longue haleine, qui ne se fera pas sans longs tâtonnements; mais le plus pressé était certes de prévoir un local si possible à hauts rayonnages pour ranger avec un maximum de sécurité, d'aération... et de non-écrasement quelques centaines de cartons pour entreposer la matière première. Puisque ce stock sera ainsi sous la surveillance de Melle Fouillas (à laquelle vous pourrez peut-être demander de résoudre ce problème avec moi) je suis parfaitement tranquille. Cela me permettra de continuer à rassembler chez moi des choses pour vous et à y voir plus clair. Merci.

Ensuite il faudrait le plus tôt possible, bien avant que le musée ne soit sûr de sa demeure, lui donner une existence officielle (je ne sais sous quelle forme, cela est votre affaire, et je vous laisse faire) car en attendant c'est peut-être un million par jour qui nous échappe. En effet le don que je vous fais ne doit pas valoir un milliard. Ne méprisons pas les chiffres; osons les citer; tout se chiffre et doit se chiffrer, et même les projets idéaux, les constructions sublimes si l'on veut leur donner une solide base réelle, et sociale. C'est un idéaliste qui vous parle, vous le savez. Et c'est de milliards de livres dont j'ai besoin pour notre entreprise. Or de telles fortunes ne demandent qu'à venir à nous pourvu qu'on sache les pressentir et solliciter avec adresse. D'abord il y a les mécènes d'argent à toucher, opération que nous pourrions préparer ensemble. Mais surtout les grands bibliophiles. J'en connais quelques-uns et je voudrais en prospecter d'autres, dont je sais qu'ils ne demandent qu'à leur ou même à

Voilà, je crois avoir résumé tout ce dont j'aurais voulu et ne cesse de désirer vous entretenir - et j'aurais de mille choses encore à vous parler comme de l'expérience muséologique d'une ville comme Nice qui pourrait vius servir. Si du moins vous avez quelque loisir en fin de journée, ne pourriez-vous pas venir dîner quelqu'un de ces beaux soirs printaniers (quand ils se décideront) à mon appartement de Paris laissé à mon ex-femme mais où sont toujours rassemblées mes collections bretonnes que vous connaîtrie ainsi, de la façon la moins déplaisante et chronophage. Enfin, sachez que je suis à votre disposition pour plus de détails et d'explications.

Croyez-moi très celtiquement vôtre, et avec une chaude, intime, et chère complicité

L Pollès
56 R des Vallées
Brunoy 91800

J'envoie le double de cette lettre à MM Herurtin et Verpraete de façon qu'ils aient étudié mes suggestions pour quand vous voudrez en discuter avec eux.

Je ne sais pourquoi la mairie de Rennes a une fausse adresse de mon domicile :

56 R des Vallées

Brunoy 91800

Monsieur le ministre ,

Vous n'êtes sans doute pas sans savoir que la municipalité de Rennes a décidé de réaliser mon projet d'un

Musée du Livre et des Lettres

dont la base est constituée par ma bibliothèque rassemblée durant toute une vie dans ce but lointain.

Malraux avait retenu et promis d'insérer ce projet à un de ses plans culturels. (Voir photocopie au verso.) Après son départ du ministère, je l'avais en vain offert à Giscard et au maire de Paris.

Il ne s'agit pas d'un musée du livre régional, mais du livre français en général.

Encore qu'en tant que Breton - et je suis sûr que vous le comprendrez- je suis très heureux et non sans fierté que la capitale de mon pays ait accepté ma donation qu'il me répugnait de faire à quelqu'une des autres villes qui m'avaient proposé quelque monumen pour l'héberger, et jeté les bases d'une fondation qui , vu ses dimensions doit être une lourde charge pour un budget provoncial même si c'est celui d'une grande ville, je ne voudrais pas qu'un telle initiative qui rejoint heureusement, je pense, votre idéal de décentralisation puisse donner l'impression d'être conçue dans une prétentieuse indifférence pour Paris et votre administration il me plaît d'entrevoir une collaboration qui me paraît non seule ment possible, mais souhaitable aussi bien pour le trésor culture français que pour la prise de conscience culturelle de la Bretagne

Ne croyez-vous pas qu'il serait utile que nous ayons un échange de vue dans ce but? Je commencerais par vous développer les grandes lignes de cette sorte d'exposition perpétuelle et vivan de la littérature intermédiaire entre la bibliothèque et le musée dont je suis persuadé que vous saisissez l'absolue nouveauté dont je n'aurais pas alors à vous étranger et la primeur.

Je serais donc très heureux si vous vouliez bien m'accorder une entretien exploratoire , de préférence en fin d'après-midi un jour qui vous plairait de me recevoir.

Veuillez croire à ma plus haute considération

ALLOCUTION D'HENRI POLLÈS LORS DE L'INAUGURATION DE L'EXPOSITION

16 JUIN 1986

Monsieur le Maire,
Mesdames, Messieurs,

En vous offrant et présentant cette exposition, je commencerai par vous demander votre indulgence. Ce premier essai ne pouvait être que très imparfait. L'expérience, je l'espère, nous permettra d'y voir plus clair la prochaine fois.

Mais j'avais hâte de proposer au public intéressé une entrevision de ce que sera un jour, si les dieux nous favorisent, le Musée du Livre et des Lettres : ceci, mais étoffé, infiniment plus riche et mieux ordonné, ceci multiplié par cinquante ou par cent...

Vous avez sûrement compris déjà qu'il s'agit d'une aventure intellectuelle sans précédent, d'une création totale, toute inédite.

Il nous fallait cerner la conception d'un musée qui n'est pas exactement un musée au sens ordinaire, habituel, du mot, et qui cependant n'est plus une bibliothèque; et pas non plus une galerie d'auteurs : portraits, autographes, souvenirs, bibelots. Et pourtant c'est un peu tout cela. Nous devions — et nous devons encore — saisir le juste dosage de ces multiples et si divers éléments qui peuvent parfois paraître contradictoires.

Bref, le Musée du Livre c'est un panorama vivant de l'imprimé et de ses artisans. C'est la bibliothèque jalouse du musée qui fait un sort et donne une importance aux seuls objets.

La bibliothèque est une accumulation d'éventails fermés, le musée, ce sont les éventails ouverts.

Le musée, c'est l'évasion des livres de la bibliothèque. Ils sortent des rayons comme s'ils ne pouvaient plus supporter d'être serrés les uns contre les autres, leur nom seul visible; ils veulent être vus entièrement; ils veulent retrouver la caresse des yeux.

Ils sortent aussi de leur mutisme ; ils veulent s'exprimer par leurs formes elles-mêmes — je dirais presque si j'osais par leur physique — et pas seulement par le texte qu'ils renferment et sur lequel ils demeuraient clos. Ils ont envie de parler de leurs auteurs.

Ils veulent rejoindre sinon la vie dont ils sont issus, qui les a inspirés, une ambiance vivante. Et peut-être surtout la lumière.

La plupart d'entre eux après avoir fait quelques jours la parade regagneront sagement les rangs, les rayons, la bibliothèque, la prison qui ne leur donne guère la vie mais les préserve à l'infini de l'usure et de la mort, mais ils auront eu leur moment de liberté ; ils auront su tout ce qu'ils pouvaient donner.

Ces précisions apportées, je veux aussi qu'on sache que je ne prétends pas mener seul à bien et à son terme une pareille immense entreprise. Nous réclamons mille concours. Ce petit échantillon de nos possibilités et de nos intentions veut dire : voyez le grand œuvre que nous réussirons si d'autres bonnes volontés viennent y travailler, y rêver, y pourvoir avec nous. Nous avons besoin encore d'une foule de livres, d'objets et de documents ; de tout ce qui a quelque rapport avec le livre. Nous avons besoin de mécènes, et même de sponsors (nous serions capables de sacrifier au franglais pour parvenir à nos fins). Nous réclamons la complicité des professeurs de Lettres. Il faut nous aider. Il faut aider la municipalité de Rennes qui se prépare à faire un effort immense. Et déjà il faut la remercier de ce qu'elle a fait et de ce qu'elle veut faire.

Monsieur le Maire, vous m'avez plusieurs fois remercié pour ce qui est ici et que nous dévoilons aujourd'hui, et pour tout ce qu'on ne voit pas et qui dort dans les caves de cette maison hospitalière pour de futures expositions, et la grande, la permanente.

Quand vous surprenez une conversation d'inconnus, vous entendez à chaque instant des échanges de mercis. Quelqu'un dit à quelqu'un « merci », et le second répond au premier : « c'est moi qui vous remercie ». Je reprendrais volontiers cette expression rebattue, en espérant que la solennité que je lui ajouterai lui ôtera sa banalité. Oui, c'est moi qui vous remercie, Monsieur le Maire.

On exige des enfants qu'ils disent merci à ceux qui leur donnent quelque chose, et certes on ne commence jamais trop tôt l'éducation de la politesse. Mais si ce cadeau ne réjouit pas l'enfant ? Ne serait-ce pas souvent au contraire à celui qui donne de dire merci à celui qui accepte son cadeau ? En effet, celui à qui nous prétendons faire plaisir avec notre cadeau peut très bien ne pas savoir qu'en faire, n'en avoir ni besoin ni envie. Tandis que certains donateurs — et peut-être les plus vrais — ont un irrépressible besoin de donner.

Je songe à ces hommes sanguins que l'on préserve du risque d'apoplexie en leur prenant de leur sang.

Paradoxe sans doute mais il y a parfois plus de générosité à accepter un don qu'à en faire un, car celui qui donne se délivre ce faisant des devoirs de la possession, tandis que celui qui accepte un cadeau en accepte du même coup les charges qui peuvent être fort lourdes. Et n'avez-vous pas accepté en acceptant mes livres, Monsieur le Maire, de bâtir un palais pour les héberger et les faire valoir ?... Vous voyez, c'est moi qui dois vous remercier de cette charité pour les enfants de mon cœur.

Je ne connais pas d'homme plus gêné, plus empêtré de son projet que celui qui veut faire un cadeau à quelqu'un ou à quelque collectivité, et qui ne parvient pas à trouver preneur. Je dis souvent que si l'on veut faire quelque argent, on y arrive en travaillant, en commerçant, que sais-je; si l'on a plus d'habileté que de scrupule, on peut en gagner avec le mensonge, l'escroquerie, voire divers larcins... Mais si l'on veut donner, oh ! les difficultés commencent, souvent inextricables. Je connais un collectionneur de peinture qui attendit une décennie avant de trouver un logis décent pour son petit milliard de toiles. Des pays riches lui offraient une très belle rente, mais cet insensé de juif hongrois voulait donner son trésor à la France. C'était à peine s'il pouvait respirer dans son petit appartement : les tableaux absorbaient tout l'air; ils le chassaient de chaque pièce, lui disputaient son lit; il n'avait plus aucune intimité avec sa vie. Et c'est un peu ce qui m'arrivait avec mes livres. Des milliardaires ont écrit le roman fabuleux de l'escalade des milliards; mille volumes détaillent les façons de faire fortune plus ou moins honnêtement; on a publié non sans succès il y a quelques années le *Journal du voleur*, et l'auteur avait maints précurseurs. On pourrait raconter l'histoire d'un fou qui voulait donner sa fortune sous le titre : Confessions d'un solliciteur. Merci, Monsieur le Maire, de m'avoir épargné d'interminables sollicitations.

En effet, j'avais beaucoup sollicité avant de vous rencontrer. Et d'abord un chef d'État qui fit les délices de la France il y a quelques années, qui me répondit ou me fit répondre je ne sais plus quoi; puis un premier ministre qui fit à son tour les délices des Français — les mêmes délices ou de nouveaux délices... Quant à lui, il me fit expliquer par son ministre de la culture qu'il n'avait que faire de mon idée de musée puisque Paris en avait déjà deux de ce genre : celui de Balzac et celui de Victor Hugo. Je n'ai eu que deux oui sans réticence, Monsieur le Maire, celui du premier ministre d'État de la culture et le vôtre. Six lignes avaient suffi à Malraux — comme à Napoléon pour dresser un plan de bataille — pour accepter mon projet et jeter les bases de sa réalisation; mais peu après il quitta le Palais-Royal.

Je ne me ferai pas plus méconnu, incompris, rejeté que je ne l'ai été en réalité. Je reçus maintes propositions parfois élogieuses quand les médias s'en mêlèrent. On m'offrait en particulier des évêchés ici et là aux extrémités de l'hexagone, dans les montagnes... Et je pense que c'est ce qui me fit comprendre que la place de mon musée était dans mon pays. Celui-ci aussi me fit quelques offres. Mais j'avait tant d'orgueil pour ma chère idée fixe que j'exigeais une grande ville. Et par votre choix et votre pouvoir, c'est la capitale elle-même qui m'a accueilli. La réalisation dépassait le rêve. Comment ne pas vous remercier !

Et j'ai encore à le faire pour le miracle que vous avez opéré dans ma vie. Après avoir été délivré par vous de mes livres et de leur esclavage — merveilleux, exquis esclavage, mais esclavage tout de même — c'est grâce à vous que je commence à connaître ma bibliothèque, à présent qu'elle ne m'appartient plus. Encore un paradoxe, dira-t-on, mais les miracles sont toujours des paradoxes, et les paradoxes sont des coups de fouet à la vérité qui l'obligent souvent à sortir de sa grise humilité. Mes livres étaient si entassés que je ne les voyais plus; ils se cachaient, s'effaçaient l'un l'autre. Je n'apercevais plus que leur entassement. (Parfois je fermais les yeux, effrayé.) C'est maintenant seulement que je vois se déployer l'idée de la bibliothèque que je voulais constituer, que je saisis avec bonheur l'envergure de mon entreprise, trop grande pour moi tout seul. J'étais une manière de souverain triste qui devait laisser son armée serrée, pressée, dans un hangar, et pour la première fois, je puis passer en revue mes beaux, mes braves, mes chers soldats.

C'est à présent qu'elle n'est plus ma bibliothèque qu'elle devient ma vraie, ma plus grande bibliothèque, et c'est dans les yeux de ceux qui la découvriront et s'en réjouiront, je l'espère — ses nouveaux propriétaires, ces nouveaux riches ! — que je la redécouvre.

D'ailleurs, depuis longtemps je ne disais plus, à chaque nouvelle acquisition : comme cela va enrichir ma collection ! mais : il me faut cela pour mon musée.

J'aperçois désormais grâce à vous, Monsieur le Maire ! et comme je vous remercie de cette vision ! une bibliothèque infiniment plus importante, riche et somptueuse que celle qui fut la mienne qui était si peu de chose auprès du panthéon des œuvres et des auteurs que nous voulons construire ensemble. Mais quelle fierté toutefois pour le ruisseau de pouvoir se dire qu'il a donné naissance à ce fleuve.

J'ai parlé de miracle, notion un peu dérangeante pour les esprits de haute et suffisante positivité. Mais on ne demande plus guère de miracles aux vieux saints bretons; on les demande aux consciences politiques pleines de dynamisme moderne, et vous êtes la preuve qu'elles répondent plus souvent à nos prières. Renan en serait-il content ? je ne saurais dire.

Et le miracle ne fait que commencer, car j'espère beaucoup des vertus de l'exemple. Ah ! s'ils comprenaient mon nouveau bonheur de donateur, je suis persuadé que bien des gros propriétaires de livres et d'objets d'art reconnaîtraient que leur richesse en devenant abusive leur est devenue une gêne et qu'en s'en défaisant, en tout ou partie, ils allègeraient leur vie et leur conscience. Qu'ils sachent que notre fortune en se détachant de nous est comme projetée vers une plus haute fortune par sa collaboration créatrice avec une foule de cœurs purs et leur ferveur. Et que le don est une assurance contre la mort de nos possessions et la fatale dépossession... Et alors comme notre musée s'enrichirait vite !

Et que ceux qui hésiteraient à donner parce qu'ils craignent — d'une crainte très légitime — que leur don, que toutes ces choses précieuses qu'ils eurent le bon goût

d'aimer, sombreront dans l'anonymat du trésor de l'État, soient persuadés que dans notre musée, nous ferons tout le possible pour que les collections gardent leur individualité et demeurent rassemblées sous le nom de l'ancien possesseur dans le palais de la jouissance collective. Parce qu'il veut être un musée de la vie, notre musée entend être le musée des collectionneurs, car tout cela fut de la vie, et une des choses merveilleuses de la vie.

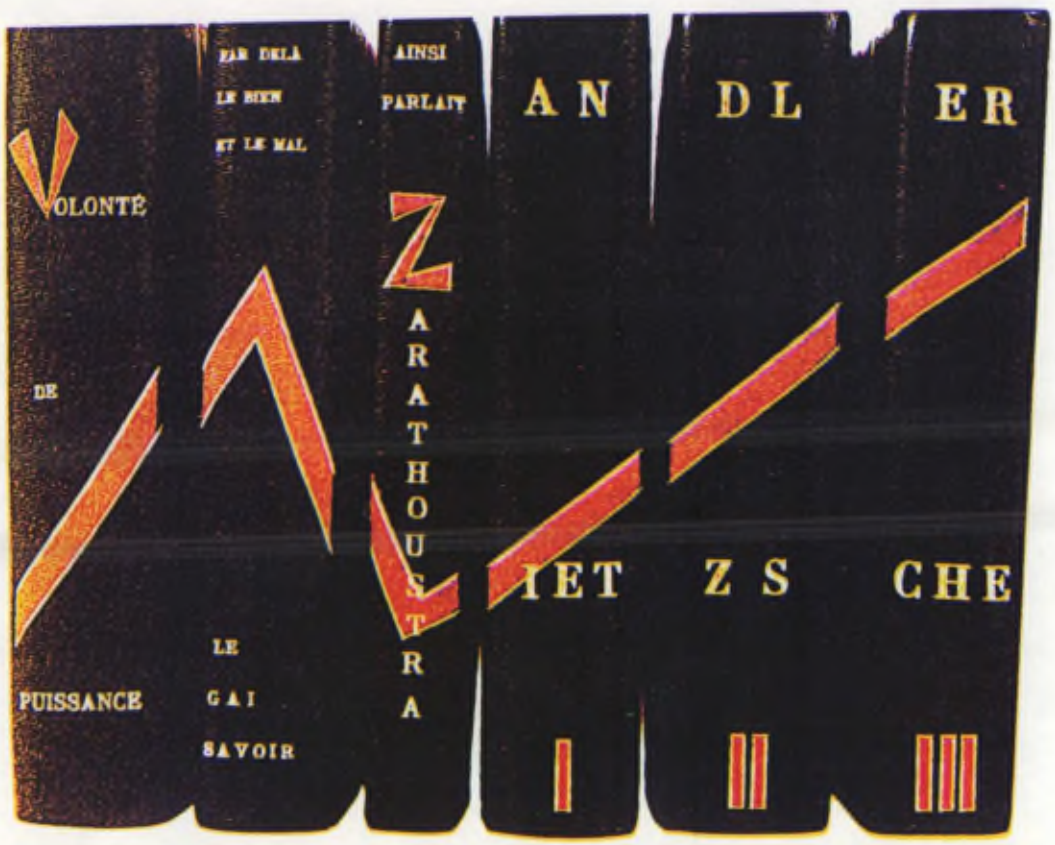
Merci, Monsieur le Maire ! de m'avoir prouvé que mon rêve était réalisable et de m'avoir permis de préciser à moi-même ses contours. Sans vous, j'aurais peut-être continué à rêver tout seul et j'aurais risqué de quitter la vie sans aller jusqu'au bout de ce qui était pour moi un de ses plus sûrs enchantements. Il y a peu de chances à mon âge que je vois cet édifice bâti, mais je sais qu'il sera, et je sais que mon rêve continuera d'aller sur les chemins de la vie même sans son rêveur.

Les pèlerins qui marchaient pendant des jours et des jours vers la cité promise, parfois appelée Jérusalem, au lointain jadis, ne réclamaient pas si fort d'y parvenir ; moins encore d'y entrer et d'y faire bonne chère ; ils demandaient seulement de l'entrevoir avant de rendre le dernier soupir. Et tous les pèlerins de l'idéal doivent se ressembler.

A présent, je perds de vue, dans l'avenir, le destin de mes livres tant il me paraît aller loin. Merci de me permettre de pénétrer au-delà de ma vie dans le royaume sinon de l'immortalité, de la durée sans limites. Un merci illimité.

Merci à ceux qui ont répondu à notre invitation ; et en m'excusant d'oublier sans doute quelques-uns de ceux qui mériteraient eux aussi un petit signe de reconnaissance, je m'en voudrais d'oublier en terminant de remercier la Bibliothèque de Rennes d'avoir donné asile à mes livres et permis de puiser dans ses richesses pour combler les lacunes de mes collections et pour achever ce panorama. (Et qu'on sache bien que la Bibliothèque et le Musée du Livre se veulent deux institutions complémentaires !) Je remercie très particulièrement ses deux consciences également éclairées et dévouées sans lesquelles rien n'aurait été fait, mes deux chers collaborateurs nécessaires, Mlle POUILLIAS et M. Xavier FERRIEU.


E
ROS
D
AN
D
M
C
N
D
CHANTECLER
L'AIGLON


PAR DELÀ
LE BIEN
ET LE MAL
AINSI
PARLAIT
AN
DL
ER
VOLONTÉ
DE
PUISSANCE
LE
GAI
SAVOIR
ZARATHOUSTRA
IET
Z S
CHE
I
II
III



Charles Pollès en gloire au milieu
de son état-major



Charles Pollès



Madame Eugénie Lalauze-Daniel
[la grand'mère de Henri Pollès]



Madame Rosalie Pollès-Lalauze
[la mère de Henri Pollès]



Henri Pollès a 11 ans en
tenue de confirmation



A. Albert et ses fils
71, Ave d'Orléans
PARIS

Paulette

Une photo du mariage de Henri Pollès avec Paulette Bellour



La maison où Henri Pollès est né



Le pavillon de Henri Pollès de
la Rue des Vallées à Brunoy

Henri Pollès pose devant l'oeuvre d'André Breton



Henri Pollès pose devant sa bibliothèque surréaliste



Bibliothèque des morts prématurés





Une des dernières photos de Henri Pollès
avec celle qu'il appelait sa petite
dame de verre, Lucienne.
[devant la roch'Divent à
Plougrescant]

"La chambre de madame" réservée aux livres de piété



Henri Pollès pose dans sa bibliothèque romantique





Pollès dans sa pollésothèque



Henri Pollès en contemplation dans la
"chambre de madame"



Depuis soixante ans Henri Pollès écrit dans son lit





Henri Pollès à l'inauguration de l'exposition
sur le romantisme breton
De gauche à droite : Le maire-adjoint M. Hertin,
Henri Pollès, Jacques Vier, le maire de Rennes
M. Edmond Hervé, le bibliothécaire.



Pollès avce sa famille lors de la réception du Prix de l'Académie Française



L'oeuvre de Pollès dans une vitrine de l'exposition sur le romantisme breton