

Un tableau de Cézanne héros de roman

Etude de *L'incendie de la Sainte Victoire* de Bernard Fauconnier

*Le mystère de ce qui vous échappe un peu,
voilà la vraie beauté. L'absence de toutes
les clefs de la porte d'entrée¹*

Il peut sembler étrange qu'un tableau devienne héros de roman, héros étant à prendre au sens de personnage principal ; et pourtant, le tableau dans *L'incendie de la Sainte-Victoire* est héros du roman à deux titres : d'une part, parce que la quête de ce tableau (fictif) de Cézanne, tableau perdu, qui représente une Sainte-Victoire en flammes, irrigue tout le roman, et d'autre part, et c'est ce qui fera l'objet de ma démonstration, le roman est construit, d'une certaine manière, en relation avec l'esthétique cézannienne, transposée sur le plan romanesque.

Dans le roman, Cézanne, revendiquant le rôle de l'intuition, donne quelques pistes :

Des intuitions ? Mais c'est la seule chose qui compte, voyons ! [...] Ils ont bonne mine, tous, avec leurs démonstrations, leurs raisons ! Il faut sentir, d'abord. Les lignes, les jonctions, les strates².

Le roman travaille la ligne (la quête du tableau perdu), met en place sur le plan narratif plusieurs strates temporelles, refusant la linéarité pour créer une « profondeur du temps » (Aragon), mettant en résonance plusieurs moments de la grande Histoire parcourue de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à la fin du XX^{ème}, lors de l'incendie réel de la montagne Sainte-Victoire en 1989. Quant aux « jonctions », elles sont de plusieurs sortes : elles assurent la liaison entre les différentes strates temporelles et elles assurent la cohésion de l'ensemble. Si

¹ Michelle Destarac, *L'esthétique du chaos*, éd. Michalon, p. 71.

² Bernard Fauconnier, *L'Incendie de la Sainte-Victoire*, Grasset, 1995, réédition 2016, p. 79-80.
Désormais ISV

l'on considère que la jonction, c'est le point où se rejoignent plusieurs voies de communication, quel est ce point, ou plutôt quels sont ces points de jonction ?

De même que dans les derniers tableaux de Cézanne le référent montagne disparaît au profit de la forme pure, nous verrons que dans le roman, la quête du tableau, initialement comprise comme première, devient secondaire ; le tableau a d'ailleurs été retrouvé, le sens est ailleurs... Quel est-il ?

I. La ligne

Dans les tableaux de Cézanne, la ligne, c'est la rencontre entre le ciel (horizontal) et les strates verticales. Les strates vont permettre de créer par rapport à la situation du regardant la sensation d'éloignement, sans forcément avoir recours à la perspective italienne³. Quant aux jonctions, dans le tableau, elles concernent la rencontre de deux plans différents, de deux couleurs, de valeurs différentes. Dans une lettre à Emile Bernard, jeune peintre avide de conseils, Cézanne écrit :

Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisantes de bleutés, pour faire sentir l'air⁴.

1. Le tableau abandonné par Cézanne

Dans le roman, la ligne est celle de la trame narrative donnée par le tableau, la quête du tableau. Les premières lignes du roman présentent Cézanne arrivant sur le motif, son motif obsessionnel, la Sainte-Victoire, mais ne nous trompons pas sur le sens du mot motif, : le motif, dit Merleau-Ponty, pour Cézanne c'est « *le paysage comme organisme naissant* ». Le paysage à son origine. Cézanne se renseignait toujours sur la structure géologique des paysages qu'il peignait, et c'est alors qu'il disait « *Je tiens le motif* ». On peut aussi prendre le mot dans son sens étymologique « qui pousse au mouvement, qui excite », comme raison d'agir, de peindre, de trouver quelque chose au-delà de la Sainte-Victoire :

Mais Sainte-Victoire, à cet instant, n'existait pas plus que tout le reste autour de lui : ce qu'il guettait, c'était un point au-delà de la montagne, et ce point n'était pas dans

³ Je remercie le peintre Champieux de ses précieuses explications.

⁴ Paul Cézanne, *Correspondance*, « Les cahiers rouges », Grasset, 2006.p. 375-376.

*l'espace. Peu à peu, la masse triangulaire de l'énorme roc posé sur le site était devenue forme pure*⁵.

On peut penser que ces précisions, données dès le départ par le romancier, ont valeur proleptique. On comprend d'emblée que Cézanne ne peint pas une anecdote mais est pris dans une véritable quête spirituelle. Ne disait-il pas : « *le paysage se pense en moi et je suis sa conscience* ». La montagne cesse d'être un référent pour devenir une forme qui a son autonomie, elle est ce « *spectacle que le Pater Omnipotens Aeterne Deus étale devant nos yeux*⁶ » ; pénétrer son mystère, c'est atteindre la terre promise mais Cézanne doutera jusqu'au bout de la possibilité de l'atteindre :

*Je travaille opiniâtrement, j'entrevois la Terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrai-je y pénétrer ?[...]) J'ai réalisé quelques progrès. Pourquoi si tard et si péniblement ? L'Art serait-il, en effet, un sacerdoce, qui demande des purs qu'ils lui appartiennent tout entiers ?*⁷ ».

Habité par une telle exigence, quand il n'est pas satisfait de son travail, Cézanne lacère ses toiles ou les abandonne⁸. C'est ce qui se produit dans le roman que nous étudions : le romancier définit l'objectif : « *il fallait, comme toujours, préciser le dessin avec la couleur*⁹ » et suggère les causes de l'abandon : « *le feu et la montagne semblaient deux éléments distincts, indépendants l'un de l'autre* ». Or, l'objectif du peintre est de créer une unité de telle sorte que dessin et couleurs ne soient plus distincts. Joachim Gasquet rapporte ses paroles :

*Dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Voilà ce que je sais d'expérience. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé*¹⁰.

Merleau-Ponty le précise :

⁵ ISV, p. 14

⁶ Lettre à Emile Bernard, 15 avril 1904, *Correspondance*, Les cahiers rouges, 2006, p.375

⁷ Lettre à Ambroise Vollard, 9 janvier 1903, *Correspondance*, op. cit., p. 366.

⁸ Rapporté par Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1921, Encre marine, édition 2002.

⁹ ISV, p. 17.

¹⁰ Joachim Gasquet, op. cit., p. 366.

Si le peintre veut exprimer le monde, il faut que l'arrangement des couleurs porte en lui ce tout indivisible : autrement sa peinture sera une allusion aux choses et ne les donnera pas dans l'unité impérieuse, dans la présence, dans la plénitude insurpassable qui est pour nous tous la définition du réel¹¹ .

Cézanne abandonne son tableau parce qu'il avait peint « *une situation et non une idée ou une forme* » et qu'« *il n'avait que faire des situations ou des anecdotes* ¹² ».

2. Valeur proleptique du tableau abandonné

Ce tableau, s'il ne réalise pas l'idéal pictural du peintre, ne figure pas quelque chose d'anodin, mais « *un ciel embrasé, un chapiteau de feu* », « *une énorme masse de jaune et de rouge qui faisait comme de grandes flammes tourbillonnantes* ¹³».

Pourquoi le romancier imagine -t-il un tel tableau ? Peut-être en pensant à ce que Cézanne dit lui-même de la montagne :

Regardez cette Sainte-Victoire. Quel élan, quelle soif impérieuse de soleil [...] Ces blocs étaient du feu. Il y a du feu encore en eux. L'ombre, le jour a l'air de reculer en frissonnant, d'avoir peur d'eux [...]. Quand de grands nuages passent, l'ombre qui en tombe frémit sur les rochers, comme brûlée, bue tout de suite par une bouche de feu¹⁴.

On ne peut s'empêcher de penser que ce tableau est un « avertisseur d'incendie » (Walter Benjamin), non seulement avertisseur de l'incendie réel de 1989, mais aussi avertisseur de l'embrasement de l'Europe ; dans la mesure où la diégèse du roman concerne pratiquement tout le XX^{ème} siècle, il peut annoncer ses grandes tragédies, notamment les deux guerres qui ont mis le monde à feu et à sang.

Dans la 5^{ème} partie du roman intitulée *Sarah*, l'auteur écrit :

Cézanne l'avait incendiée[la montagne sainte-Victoire] sur une toile, le siècle suivant avait fait le reste. Entre les deux, dans cet espace de la différence et de

¹¹ Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, édition « Réunion des musées nationaux », 2006, p. 17.

¹² *ISV*, p. 17.

¹³ *Id.*

¹⁴ J. Gasquet, *op. cit.*

*l'indifférence, il y avait eu le temps de quelques vies, et peut-être la fin d'un monde*¹⁵.

3. Apparition, disparition du tableau exhibé et caché

Dans la première partie du roman, le tableau et son créateur, Cézanne, sont très présents. Le tableau abandonné est trouvé par un certain Langlois, un paysan qui le cache chez lui avant de le vendre à François Bâche, le baron Bâche, qui donne son titre à la première partie du roman, un industriel de Grenoble qui venait d'acheter la Bastide rose du côté de Bibémus¹⁶. Il rencontre Cézanne à Aix, au café des deux G, l'entretient de la toile. Nous sommes en avril 1897. Puis, le tableau, à la mort de Cézanne, en 1906, est remisé par son propriétaire au grenier ; il n'a plus envie de l'exposer, affirmant « *Faut-il peindre le diable au mur ?*¹⁷ ». C'est dire l'effet que lui fait le tableau !

Le tableau réapparaît quand un musicien allemand, Friedrich Balmer, fuyant l'Allemagne nazie, achète la maison en 1935, le baron et son épouse Laura s'étant tués dans un accident de voiture en 1928. Donc, pendant 7 ans personne ne sait que ce tableau existe.

Il retrouve sa place dans la maison mais il disparaît à nouveau pendant la guerre, Balmer l'ayant sans doute cédé à un officier allemand en échange de sa libération du camp des Milles, près d'Aix-en-Provence ; je reviendrai sur ce camp ultérieurement.

Cependant, si le tableau a disparu, il ne cesse de hanter l'imagination d'un personnage Thomas, le gendre de Balmer, qui, à la fin des années 70 découvre, avec son épouse Sarah, la fille de Balmer, le carnet du baron Bâche, qui évoque le tableau. A la fin de sa vie, Balmer en parle et dit que le tableau lui a sauvé la vie pendant la guerre.

Cette hantise du tableau est telle chez Thomas qu'il va se mettre à peindre, à la manière de Cézanne, puis il abandonne la peinture, il est « en jachère » dit le narrateur, on pourrait dire dans le renoncement ; il travaille dans une agence de publicité, se lance dans l'informatique, invente un logiciel qui permet de recréer des toiles de grands maîtres de la peinture. Et tandis que Thomas se cherche et, d'une certaine manière se perd, il n'est plus question du tableau, tout simplement parce qu'il n'y pense plus, il est entré dans le monde de

¹⁵ *ISV*, p. 301.

¹⁶ Les carrières de Bibémus, aux portes d'Aix-en-Provence, ont été peintes par Cézanne ; il y avait loué un cabanon où il a passé beaucoup de temps entre 1895 et 1904.

¹⁷ *ISV*, p. 80.

la « com », il écrit des articles, portraits des « *grands maîtres contemporains de la politique, de l'art, de la littérature* ». Il faut bien vivre ! Il devient très cynique par rapport au monde de l'art, il s'éloigne ainsi ontologiquement et spatialement, (il voyage beaucoup) de la Sainte - Victoire.

La mémoire du tableau réapparaît lors de l'incendie « réel » de 1989, Thomas parle du tableau à Léonard Bernstein, sans succès et écrit un article intitulé « *L'étonnante histoire d'un tableau perdu de Cézanne* » ; lui parvient une réponse très énigmatique qui le mène à Berlin, au moment de la chute du mur : « *Cézanne : Bergstrasse, 12, Berlin* ». Il y rencontre l'ordonnance de l'officier qui a acheté le tableau, le lieutenant Keller mais ne retrouve pas pour autant l'œuvre.

Le lecteur comprend que le tableau, au-delà de sa présence réelle, a une fonction symbolique forte pour Thomas, il concrétise une certaine conception de la création artistique et finalement, peu importe qu'on le retrouve ou pas, que celui qui était caché dans un coffre de banque (un cliché ! voulu par le romancier) soit authentique ou pas, il n'est qu'un prétexte, sa quête est une sorte de leurre pour le lecteur, un viatique pour Thomas jusqu'à ce qu'il éprouve cette « nécessité intérieure » (Brahms) qui va le mener vers l'écriture de l'histoire du tableau, en fait de l'histoire de ceux qui l'ont possédé, autrement dit l'écriture d'un roman qui s'appellerait *L'incendie de la Sainte-Victoire* ; c'est alors que le narrateur et le personnage de Thomas se rejoignent comme dans *A la recherche du temps perdu*. Le roman pourrait s'intituler : « A la recherche du tableau perdu ».

II. Les strates

1. Les strates temporelles. « La profondeur du temps »

Je reprends ce que disait Cézanne :

*Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature [...].
Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur¹⁸ ».*

La profondeur ? Selon Merleau-Ponty, la profondeur dont parle Cézanne, c'est « *la dimension qui nous donne la chose non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable¹⁹ ».*

¹⁸ *Correspondance, op. cit, p. 375.*

Comment un écrivain peut-il rendre la profondeur, non celle de l'espace, mais la « *profondeur du temps* », comme dit Aragon. « *L'histoire linéaire, superficielle, ne suffit pas à donner la profondeur, qu'on appelle le roman* ». Le romancier renonce à « *la chose comme étalée devant nous* », autrement dit au temps linéaire en procédant sur le plan diégétique à des analepses, prolepses, construisant ainsi des effets de résonance, en suggérant des concordances de temps entre plusieurs époques. Ainsi que le dit l'historien Patrick Boucheron, « *Lorsqu'un écrivain s'empare des choses passées, c'est moins pour témoigner de ce qui s'est passé que pour rendre intelligible et sensible ce que c'est, pour le temps, de passer*²⁰ ».

2. Création d'un temps feuilleté

Un temps feuilleté, comme on parle d'une pâte feuilletée, un temps stratifié. Si on avait un temps linéaire, on irait tranquillement de 1897 à 1990 mais les effets de résonance entre différentes périodes historiques (résonance ne signifie pas nécessairement que l'histoire se répète !), la façon dont le tableau même absent ou la légende du tableau nourrit l'imaginaire de Thomas et va le mener sur le chemin de l'écriture, ne seraient pas suggérés par la forme même.

Voilà pourquoi le romancier, après avoir évoqué la fin des années 1890 quand le tableau est abandonné par Cézanne (1897), transporte son lecteur à la fin des années 70 quand Thomas et Laura (fille de Friedrich Balmer) découvrent un carnet du baron Bâche dans lequel « *il faisait parfois allusion, sans jamais le nommer, à un peintre aixois, un fou bizarre et misanthrope dont il possédait par hasard un tableau*²¹ ». Cette imprécision volontaire du roman montre comment l'imagination de Thomas fonctionne à partir de ce qui n'est peut-être qu'une légende. Cela posé, le roman revient à la fin du XIX^{ème} siècle, en 1899, quand l'épouse du baron Bâche, Laura, découvre « *une pierre blanche, de forme oblongue, d'une régularité parfaite, qui ressemblait à un œuf énorme*²² ». On pourrait se demander pourquoi le romancier a placé là cet épisode ; quelle est sa fonction dans l'économie générale du roman, cette allusion à ce qui pourrait être des œufs de dinosaures, donc une référence aux premiers

¹⁹ Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », article paru dans la revue *Fontaine*, 1945, p. 82-91, repris dans *Sens et non-sens*.

²⁰ Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », revue « Le débat », n°165, mai-août 2011.

²¹ *ISV*, p. 62.

²² *Ibid.* p. 69.

âges de la Terre ? On comprend mieux si l'on se souvient de ce que Cézanne appelait sa « certitude géologique », ce besoin de connaître l'histoire géologique du lieu pour le peindre.

Dans la seconde partie du roman, *Sarah et Thomas*, on revient au XX^{ème} siècle, précisément en 1990, la montagne a brûlé. Histoire difficile d'un couple qui se cherche. Est évoquée alors la jeunesse de Thomas, qui a découvert Cézanne sur le tard, vers l'âge de vingt ans, alors qu'il était immobilisé en raison d'un accident de voiture ; Cézanne qui l'avait d'abord rebuté, « *comme c'est presque toujours le cas avec les êtres ou les œuvres qui compteront vraiment dans notre vie* ²³ ». Ayant découvert véritablement le peintre grâce à la série des Sainte-Victoire, notamment celle de Saint-Petersbourg, il se met à peindre comme Cézanne des pommes, des Sainte-Victoire puis abandonne la peinture, dégoûté par l'atmosphère de déliquescence qui règne autour du monde de l'art, monde de l'argent, de la transaction. Donc, il ne persévère pas, contrairement à Cézanne.

Dans la troisième partie, consacrée au musicien Friedrich Balmer, une vaste analepse transporte le lecteur au début du XX^{ème} siècle (Balmer est né en 1904) . Il a connu les deux guerres mondiales, la première alors qu'il est encore un enfant mais son imagination est nourrie de ce qu'il entend chez lui :

Il imaginait les cris, le bruit des canons, les mêlées sanglantes des corps qui se précipitaient les uns sur les autres dans des hurlements terrorisés. [...] Il y avait des milliers et des milliers de morts, l'odeur de sang et de merde des corps transpercés, des gens très jeunes qui mouraient sans avoir presque rien vu d'autre de la vie que des champs dévastés[...]

Puis Balmer connaîtra la montée du nazisme en Allemagne, l'antisémitisme, ce qui fera de lui un exilé. Méditant sur le temps : « *La guerre, les soldats, les chars. Il se rappelait son enfance, les histoires qu'il entendait. C'était si proche. A peine plus de vingt années. Cela passe si vite, vingt ans. Et tout recommençait* ²⁴ . D'une guerre à l'autre... D'un antisémitisme en Allemagne à un antisémitisme en France...L'antisémitisme vécu en Allemagne, il le retrouve en France, quand les réfugiés allemands antifascistes sont internés et les Juifs pourchassés, internés au camp des Milles. Peur que l'Histoire se répète, contrairement à ce que dit Marx !

²³ *Ibid.* p. 92.

²⁴ *ISV.* p. 215.

*1939-1943. Cela ne se passait pas en Pologne ou en Prusse. Les gardes-chiourme et leurs officiers ne furent pas jugés à Nuremberg. Cela se passait tout à côté de la suave, de l'élégante, de la paisible ville d'Aix-en-Provence, au cœur d'un des plus beaux paysages du monde qui continuait de n'être que lumière et splendeur indifférente. C'était à quelques kilomètres à peine de la montagne Sainte-Victoire, magique en sa force innocente, transcendée par le génie d'un peintre, à jamais immobile.*²⁵.

Les informations données par le romancier sont attestées sur le plan historique, (la direction assurée par le capitaine Goruchon²⁶, son adjoint, le capitaine Poinas, porté sur la bagatelle et ayant du goût pour les œuvres d'art, détail important pour le roman).

Pour que le roman ne se transforme pas en document, le romancier procède par des allées-venues entre le temps de la guerre, 1940, avec le récit concernant le camp des Milles et les années 70 quand Friedrich Balmer raconte son internement qui fut court, quelques mois. Le dialogue entre les deux personnages évite d'introduire dans le roman de longues évocations du camp qui ne seraient pas directement reliées aux personnages. Balmer sort du camp en janvier 40, on ne sait pas comment « *Je suis sorti, c'est tout. Je me suis arrangé* ». Précision importante pour la suite du roman.

Commentaire de l'auteur :

*Un grand nombre de ce internés avaient consacré leur vie à donner un sens au monde, à en faire lever la beauté. La beauté était sans reconnaissance*²⁷.

²⁵ *Ibid.*, p. 207.208. Dans ce camp, de septembre 39 à juin 40, sous la Troisième République sont internés des ressortissants du Reich, fussent-ils d'authentiques antifascistes ayant fui de longue date l'Allemagne nazie. Considérés comme des « sujets ennemis ». Sous le régime de Vichy, après la signature de l'armistice, sont transférés au camp les étrangers des camps du Sud-Ouest, en particulier des anciens des Brigades internationales d'Espagne, ainsi que des Juifs expulsés du Palatinat, du Wurtemberg et du pays de Bade. Camp de transit pour une émigration outre-mer. Des conditions de vie épouvantable. Une troisième période qui va d'août à septembre 42, correspond à la déportation vers Auschwitz, via Drancy ou Rivesaltes de plus de 2000 Juifs. Au début du mois de juillet 42, Laval propose d'inclure les enfants âgés de moins de seize ans dans les déportations. Ne sont pas épargnés les Juifs réfugiés politiques ou étrangers ayant servi dans l'armée française. Ces événements interviennent avant même l'occupation allemande de la zone Sud (11 nov 1942). Au-delà de sept 42, le camp vivote : ses derniers occupants partent en déc 42.. Plus d'une centaine d'enfants et adolescents juifs furent déportés du Camp des Milles en août-septembre 42, le plus jeune avait un an.

²⁶ Des descendants du capitaine Goruchon ont vendu un lot de peinture et de dessins. De même, il est attesté que le capitaine Poinas a reçu un tableau de Ferdinand Springer, en échange de quelques jours de permission. F. Springer, peintre allemand, est interné en 1939 avec Max Ernst, Hans Bellemer, Wols aux Milles

²⁷ *ISV*, p. 209.

La quatrième partie fonctionne sur une nouvelle analepse mais d'amplitude moins importante que les précédentes : octobre 1966. La rencontre entre Vincent et Thomas. Retour à Aix. Souvenir incontestable de la rencontre entre Zola et Cézanne, au lycée Bourbon, devenu lycée Mignet. Rencontre rapportée par l'auteur dans la biographie qu'il a consacrée à Cézanne en 2006. Zola est un garçon chétif, souvent rossé par les plus grands et Cézanne se prend d'amitié pour celui qu'on rejette. Souvenir de Cézanne parlant de Zola, rapporté par J. Gasquet :

*Un sauvage têtue, un souffreteux pensif, vous savez, de ceux que les gamins détestent. Pour un rien on le fichait en quarantaine ... Et même notre amitié vient de cela, d'une tripotée que toute la cour, grands et petit, m'administra, parce que moi, je passais outre, je transgressais la défense, je ne pouvais m'empêcher de lui parler quand même..*²⁸

Dans le roman, c'est Vincent, « un gros garçon embarrassé » qui est pris à partie par « un petit teigneux » et c'est un professeur qui le sauve.

Ces concordances des temps, ce temps feuilleté peuvent faire penser à l'art du contrepoint

3. L'art du contrepoint

Le romancier précise ainsi l'esthétique cézannienne :

*Les branches qu'il peignait n'étaient plus des branches, les champs n'étaient plus des champs, il ne lui importait plus de représenter la réalité [...] il voulait seulement que la toile fût à elle-même sa propre fin. [...] Il jouait avec les couleurs entre elles comme un musicien joue avec les sons, les harmoniques et les contrepoints, il les liait sans se préoccuper qu'elles fussent ou non crédibles*²⁹

Sachant que le contrepoint est une forme d'écriture musicale baroque qui consiste en la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes, on voit bien la correspondance, au sens baudelairien du terme, que le romancier établit entre l'art musical et l'art de Cézanne, et peut-être son propre art romanesque ... Dans l'art du contrepoint, chaque ligne mélodique a son indépendance et c'est leur audition simultanée qui crée la beauté. Cette simultanéité ne

²⁸ Cité par B. Fauconnier, in *Cézanne*, Gallimard, « Foliobiographies », 2006.

²⁹ ISV p. 75.

peut exister dans un texte écrit dont la lecture s'inscrit nécessairement dans une temporalité ; néanmoins la mémoire du lecteur est capable de faire se superposer les différentes lignes mélodiques du roman et ainsi créer des consonances

-première ligne mélodique : la quête du tableau, un tableau que les personnages vivants n'ont jamais vu, dont on ne sait même pas s'il a existé ou bien si son histoire relève de la légende, « *ce tableau mythique autour duquel, lui, Sarah, quelques autres avec eux avaient rêvé pendant des années*³⁰ ».

Cette ligne mélodique très importante dans la première partie du roman, est mise en sourdine quand personne ne pense plus au tableau, même pas Thomas, quand Thomas est « en jachère »

-deuxième ligne mélodique : la quête de Thomas qui ne peut être duplication de l'aventure cézanienne mais sa propre quête, (le désir d'écriture longtemps différé). C'est une petite musique très ténue qui apparaît très rapidement dans le roman sous forme proleptique et donc à mettre au compte du narrateur : « *Thomas ne savait pas qu'il serait un jour l'héritier de cette histoire, et qu'il lui reviendrait de payer de sa personne pour lui donner, s'il le pouvait, un sens et une fin définitive*³¹ ». Comme Thomas « ne savait pas »... Si le roman était construit sur la base d'une temporalité linéaire, on n'entendrait pas cette petite musique de sitôt...C'est en raison de ce temps feuilleté que j'ai évoqué précédemment, qu'on l'entend dès la première partie.

La petite musique se fait beaucoup moins entendre quand Thomas est dans le jeu social, ayant abandonné la peinture « *une sorte de suicide moral* », et fréquente « le monde », « *ce mélange interlope de demi-artistes et de jeunes communicants incultes qui ne pensaient qu'à ouvrir des agences et pour qui le cours de la Bourse étaient la nouvelle Mecque, ce n'était pas très difficile. Beaucoup moins que de se retrouver seul, face à la matière*³² ».

Mais, la petite musique prend de l'ampleur, quand Thomas, revenu auprès de Sarah, en 1990, à Aix donc, « *a enfin compris qu'il pouvait être le relais de cette mémoire menacée*³³ ». Mémoire de l'histoire de F. Balmer, celui qui a connu la montée du nazisme, l'enfermement dans le camp des Milles, mais qui est pris « *comme tous les survivants entre le besoin*

³⁰ ISV, p. 88.

³¹ Ibid. p. 63.

³² Ibid., p. 111.

³³ Ibid., p. 89.

*d'oublier et le devoir de mémoire*³⁴ ». On pense au grand livre de G. Semprun, *L'écriture ou la vie*. Déjà en 1989, au moment de l'incendie, Thomas perdu dans New-York, « *resta longtemps, assez longtemps, dans ce moment interminable où la nuit s'étire vers le jour, pour que puisse se conter l'histoire de Friedrich Balmer*³⁵ ».

L'histoire du tableau devenue légende cesse de l'être quand la montagne brûle (1989) et le roman propose une sorte de mise en abyme du roman :

*Au moment où la montagne avait brûlé, il [Thomas] s'était moqué que ce fût ou non une légende : ce n'était plus qu'une force en marche, un graal, un sens possible offert à l'absurdité du monde et des choses. Ce rêve perdu ferait lever comme une pâte l'histoire des hommes et des femmes qui l'avaient possédé, il ferait renaître la montagne massacrée et une parcelle de l'histoire du siècle. C'était un don magnifique, et il fallait aller jusqu'au bout*³⁶.

La petite musique du début prend de l'assurance !

Il faut noter que les lignes mélodiques ne fonctionnent pas sur les mêmes tonalités puisque la première partie du roman, *Histoire du baron Bâche*, est écrite à la manière naturaliste (importance du milieu, deux milieux sociaux, celui de Langlois paysan un peu frustré avec un fils un peu attardé mental, milieu du baron), tandis que l'histoire de F. Balmer, est écrite comme un « *bildungsroman*, roman de formation³⁷ : enfance dans un milieu protégé, culture de la musique ; fin de l'enfance avec l'entrée au sanatorium, rencontre avec Alban Berg. Rencontre, dit l'auteur, que l'on pouvait intituler « la rencontre avec le maître ». Puis confrontation de Friedrich avec la barbarie nazie, l'arrivée d'Hitler au pouvoir, son concert interrompu à Munich, la fuite en Suisse, le refus de la femme aimée, Martha, de le suivre, l'exil à Paris, le camp des Milles.

Autrement dit il y a trois quêtes dans le roman : la quête du tableau, la quête de l'écriture par Thomas, la quête de formes narratives par le romancier.

III Les jonctions

³⁴ *Ibid.* p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 129.

³⁶ *ISV*, p. 63.

³⁷ Le modèle du « *bildungsroman* » est l'ouvrage de Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister*. Ce type de roman met en récit un personnage dont le lecteur suit la formation sur le plan intellectuel, spirituel, moral, qui, confronté à diverses expériences, se trouve, trouve sa place dans le monde.

Le contrepoint fait entendre en simultané des lignes mélodiques superposées ; la métaphore musicale a ses limites car le roman fonctionne sur une intrigue avec ses intrusions nécessaires. Pour que le roman « tienne », il faut des jonctions, des nouements et dénouements qui permettent de passer de la situation initiale à la situation finale.

1. Jonction entre la ligne mélodique 1 et la ligne mélodique 2.

Elle se fait bien évidemment par l'intermédiaire du tableau mais le nœud, plus profondément se fait par l'intermédiaire de Balmer, non seulement parce qu'il fut le second propriétaire du tableau, mais surtout parce qu'il a une conception de la création que l'on peut rapprocher de celle de Cézanne : incompris comme lui, il est « *considéré avec condescendance et mépris par tout ce qui comptait dans la musique, et pas seulement Boulez. Un néo-classique, disait-on, à peine plus qu'un honnête faiseur*³⁸ ». « *Dépourvu de l'entregent et du goût pour les compromissions qui accélère les carrières*³⁹ ». Il a refusé d'enregistrer ses œuvres. « *laissant, pour ses propres œuvres, ce soin à d'autres que lui-même, et considérant que l'exécution d'une œuvre est un moment unique, toujours différent, qu'il ne faut pas figer dans l'éternité immuable de l'enregistrement*⁴⁰ ». Mais, différences avec Cézanne, « *jamais Friedrich ne sut vraiment opter pour une voie et s'y tenir, puisant aux sources les plus diverses*⁴¹ ».

Balmer est bien à la jonction entre les deux lignes car le projet de Thomas prend forme à partir du moment où il comprend qu'il peut être relai d'une mémoire menacée, à partir du moment où il n'est plus dans ces renoncements qui décevaient tant Sarah, à partir du moment où il accepte de payer le prix, la flamme de la nécessité intérieure n'étant pas sans brûlure.

De retour à Aix, après l'incendie, le narrateur souligne que Thomas a changé :

*Il semblait plus lourd, plus grave, moins soucieux de l'image qu'il se plaisait à donner de lui-même : détachement conquérant, cynisme léger et charmeur. Il rejoignait son histoire qui valait mieux que ces masques*⁴².

A Berlin, en 1989, lors de la chute du mur, dans la ville en liesse, l'Allemagne, le pays de Balmer, « *il pensait à la peur de Friedrich, plus d'un demi-siècle auparavant, quand il avait*

³⁸ *Ibid.*, p. 288.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁴¹ *Ibid.*, p. 162.

⁴² *Ibid.*, p. 89.

*dû quitter l'Allemagne. Il pensait à la douleur de Friedrich, à ses amours inachevées, à son errance, à la beauté qu'il avait voulu reconquérir*⁴³ ».

Le projet d'écriture prend véritablement forme « *il referait le chemin* » ; et dans l'épilogue, on découvre Thomas, qui s'est cassé une jambe en montant sur un rocher à la Sainte-Victoire, et est donc immobilisé, avec « *un cahier ouvert, rempli d'une large écriture*⁴⁴ », son roman écrit ou largement écrit, (de même qu'il avait découvert Cézanne immobilisé par un accident de voiture).

Dénouement donc, fin heureuse.

2. Jonction entre 1, 2 et 3

Le lendemain de l'incendie, Thomas a rendez-vous avec Léonard Bernstein qui a connu Balmer et a joué une de ses compositions. C'est le narrateur qui lui-même rassemble les fils : « *En cette matinée du 29 août 1989, il semblait à Thomas que les fils se rejoignaient. Bernstein, Balmer, la montagne incendiée, le tableau de Cézanne*⁴⁵ ». Bernstein, le grand musicien américain, l'anti-Balmer qui, lui, a connu le succès, mais n'est pas dupe : il déclare à Thomas : « *vous savez, j'ai fait toute ma carrière sur la communication. Je ne dis pas mon œuvre, je dis ma carrière* », mais affirme que malgré le climat délétère qui règne dans le domaine artistique, « *il faut continuer quand même. Il en restera peut-être quelque chose*⁴⁶ ».

3. Mais une autre jonction existe, moins visible, jonction entre 2 et 3.

Elle est suggérée par une très belle phrase que l'on retrouve à vingt ans d'intervalle, dans deux œuvres du romancier, le roman que nous étudions et son dernier roman *Un silence* ; la même phrase, sans que le romancier en ait conscience -la question lui a été posée :

*Le souvenir de nos vies abolies ne vaut que par les récits autour desquels se bâtit l'assurance fragile qu'elles eurent lieu*⁴⁷ .

Ecrire pour qu'il reste une trace, trace des vies du baron Bâche, de Friedrich Balmer entre autres, traces de la vie d'Augustin et de Louise et de bien d'autres dans *Un silence*.

⁴³ *Ibid.* , p. 370.

⁴⁴ *Ibid.* , p. 376.

⁴⁵ *Ibid.* , p. 317.

⁴⁶ *Ibid.* , p. 321.

⁴⁷ *ISV*, 1995, p. 74. *Un silence* , 2016, p. 68,

Conclusion

Si l'on se souvient du sens du mot « jonction, donné au début de cette étude, on pourrait penser que le point de jonction, c'est le fameux tableau. En fait, le point de jonction, me semble-t-il, c'est la création, la réalisation d'une œuvre. Création de Cézanne, création de Balmer, création de Thomas, parfois éminemment problématique, menacée même, création de l'auteur lui-même. Désir de création, ce que Brahms appelle « nécessité intérieure », dont l'origine est mystérieuse, sans doute désir de laisser une trace, dont le catalyseur peut être une autre œuvre, un événement (et l'auteur du roman ne nie pas que, peut-être, à l'origine de son roman, il y a l'incendie de 1989, peut-être... le mystère demeure).

L'étude que nous avons menée ne doit en aucun cas laisser penser que l'art romanesque, ce que l'on pourrait appeler « la fabrique du roman » relève d'une science exacte. Le roman est œuvre ouverte et je n'ai nullement prétendu donner des clefs pour élaborer les sens du roman, simplement fournir un éclairage, me ralliant volontiers aux propos de Julien Gracq disant à propos des critiques :

Que dire à ces gens qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ?⁴⁸.

Sans regarder par le trou de la serrure, il me semble que le sens peut être questionné à partir de la dernière phrase de la dernière partie :

Tout cela avait peut-être un sens, et Thomas écrivait son histoire en cherchant ce sens, avant de s'apercevoir qu'il n'y en avait aucun, que tout ou presque était gratuit, incohérent, dérisoire et vain, mais qu'il faut toujours chercher, chercher jusqu'à ce que la lumière s'éteigne⁴⁹.

Quel est ce sens qui se dérobe ?

⁴⁸ Julien Gracq, *Lettrines*, OCII, Pléiade, p. 161.

⁴⁹ *ISV*, p. 372.

Sans doute le sens de l'Histoire, sens au double sens du mot, direction et signification. Et le romancier rejoint son écrivain de prédilection, Flaubert (dont il a écrit une biographie ⁵⁰) qui dans *L'éducation sentimentale* évoque « l'éternelle misère de tout ».

Propos désabusés et/ou lucides ? Peut-être, mais pas désespérés car « *il faut toujours chercher, chercher jusqu'à ce que la lumière s'éteigne* ⁵¹ ». Le sens de la quête peut s'éclairer si l'on se réfère à l'aphorisme de René Char - autre écrivain de référence pour l'auteur- placé en épigraphe du roman, aphorisme extrait des *Feuillets d'Hypnos*, écrits pendant la Résistance :

Les cendres du froid sont dans le feu qui chante le refus.

Dans ce monde où le sens se brouille, une lumière demeure, celle du feu (le feu de la Sainte-Victoire incendiée), plus forte que toutes les glaciations de l'esprit, plus forte que toutes les défaites de la raison qui engendrent des monstres, le feu vainqueur des sommeilleux. Ce feu auquel chaque lecteur donnera un nom, c'est l'ultime espoir, espoir lucide. « *Hypnos devint feu. La suite appartient aux hommes* » écrit René Char.

L'art comme forme de résistance...

Marie-France Boireau

Université d'Orléans

⁵⁰ Bernard Fauconnier, *Flaubert*, Gallimard, « Foliobiographies », 2012.

⁵¹ *ISV*, p. 372.